

El archivo de la felicidad: memoria y testimonio de la historia en el cine doméstico

The archive of happiness: memory and testimony of history in home movies

Enrique Fibla Gutiérrez

(València, 1987) Es profesor en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha trabajado en Canadá, Estados Unidos y España desarrollando proyectos que combinan investigación, docencia y comisariado. Interesado en la relación entre memoria y archivo, impulsa iniciativas de recuperación y activación crítica del patrimonio audiovisual en instituciones culturales y académicas.

Correo: enrique.fibla@uab.cat

Fecha de recepción: 28/10/2025

Fecha de aprobación: 16/12/2025

Resumen

En los últimos años, diversos investigadores han analizado la cultura cinematográfica que emergió tras la comercialización de los primeros dispositivos de proyección y filmación no profesionales. Uno de los aspectos menos explorados de esta historia es la construcción de la memoria personal a través del cine amateur, y el rol que tuvieron en este proceso los discursos sobre la producción de la felicidad que acompañaban la promoción de las cámaras y proyectores pensados para el ámbito doméstico. En este artículo me centraré en cómo se promovió la creación de lo que Michelle Citron llama “la buena memoria”, dejando fuera de campo el resto de la experiencia vivida y el contexto que rodeaba la producción de las imágenes. Mi análisis se centrará en el fondo filmico del poeta y político Ventura Gassol, compuesto por 31 películas grabadas entre 1939 y 1940 durante su exilio en Francia, y que se compararan con las filmaciones que el cineasta norteamericano de origen japonés Dave Tatsuno grabó de 1942 a 1945, en el campo de internamiento de Topaz, durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos ejemplos nos invitan a reflexionar sobre los interrogantes y los silencios que rodean las imágenes domésticas y sobre cómo estas construyen un testimonio de la historia a través de los mecanismos de la ficción.

Palabras clave: Cine amateur, memoria, historia, testimonio, Guerra Civil Española, felicidad.



Abstract

In recent years, several researchers have analysed the film culture that emerged after the commercialisation of the first non-professional projection and filming devices. One of the least explored aspects of this history is the construction of personal memory through amateur cinema, and the role played in this process by the discourses on the production of happiness that accompanied the promotion of cameras and projectors designed for the domestic sphere. In this article, I will focus on how the creation of what Michelle Citron calls “the good memory” was promoted, leaving out of the field the rest of the lived experience and the context surrounding the production of the images. My analysis will focus on the film archive of the poet and politician Ventura Gassol, composed of 31 films shot between 1939 and 1940 during his exile in France, and will compare it with footage shot by the Japanese-American filmmaker Dave Tatsuno from 1942 to 1945 in the Topaz internment camp during World War II. Both examples invite us to reflect on the questions and the silences that surround domestic images and how they construct a testimony of history through the mechanisms of fiction.

Keywords: Amateur cinema, memory, history, testimony, Spanish Civil War, happiness.

Introducción

The structure of selection and manipulation in home movies rules out the possibility that they document everyday life. Instead, we find a special reality documented in the home movie. /La estructura de selección y manipulación en las películas domésticas descarta la posibilidad de que documenten la vida cotidiana. En su lugar, encontramos una realidad especial documentada. (Chalfen, 1987, p. 69).

It might be helpful to think of Home Movies as a practice based not only on the past, but also the future. /Podría ser útil pensar en películas domésticas como una práctica basada no solo en el pasado, sino también en el futuro. (Motrescu-Mayes y Aasman, 2019, p. 26)

En los últimos años, numerosos investigadores han analizado la cultura cinematográfica que emergió tras la comercialización de los primeros dispositivos de proyección y filmación no profesionales en 1922 y 1923 (Aasman et al., 2018; Cuevas Álvarez, 2010; Zimmermann y Ishizuka, 2008; Salazkina y Fibla-Gutierrez, 2018; Motrescu-Mayes y Aasman, 2019; Odin, 2014; Schneider, 2007; Turquety y Vignaux, 2017). Las diferentes prácticas del cine de aficionados, tanto en su dimensión doméstica como amateur, cumplieron el deseo del empresario Charles Pathé de “extender la influencia del cine, ampliando su alcance y multiplicando sus aplicaciones” (Ker-mabon, 1994, p. 198). Entre los espacios que acabaría conquistando el cine gracias a los formatos de 9.5 mm, 8 mm y 16 mm en las siguientes décadas se pueden contar la casa, el local, la plaza o la calle, y entre los nuevos usos sociales del medio podemos citar la crónica visual, la pedagogía o la captura de la memoria íntima y colectiva.

En este sentido, la estrecha relación del cine con la modernidad a principios del siglo XX no se explicaría únicamente por la capacidad de la industria cinematográfica comercial para reflejar, y asimilar, las temáticas y el tiempo acelerado y fragmentado del mundo globalizado, sino también por el hecho de que, desde principios de los años 20, un número creciente de personas disponían de los medios necesarios para relacionarse con esta realidad a través de la producción cotidiana de imágenes en movimiento y su circulación en multitud de pequeñas pantallas. El registro de las personas, los lugares y los acontecimientos que rodeaban la vida cotidiana de los cinéastas amateurs se convirtió, así, en una de las prácticas cinematográficas más importantes de la

época, como han reflejado recientemente las exposiciones *Private Lives Public Spaces* en el MoMa de Nueva York (2021), *Pathé-Baby. Le Cinéma chez soi en la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé* (2023), *Fora de Casa. El cinema amateur a Catalunya 1923-1940*, en la Filmoteca de Catalunya (2024) y *[REC]UERDOS. La vida a través del cine doméstico* en el Caixa Fórum (2025).¹

Como dice el investigador Ravi Vasudevan (2010), “el cine ocupó un lugar privilegiado en la historia del siglo XX, proporcionando a través de multitud de formatos, índices críticos de los registros del tiempo y el acontecimiento, la forma y el carácter humanos, las ideas de lo masivo y lo íntimo y de lo político y lo social. En esta fase, el cine constituyó un archivo crítico de la historia moderna, aunque todavía no se ha explotado ni teorizado adecuadamente para proyectos más amplios de historiografía” (p. 140). Uno de los aspectos menos explorados de este archivo crítico de la modernidad que propone Vasudevan (2010) es la construcción de la memoria personal y colectiva a través del cine amateur,² y el rol que tuvieron en este proceso los discursos sobre la producción de la felicidad que acompañaban la promoción de las cámaras y proyectores pensados para el ámbito doméstico, en especial en contextos traumáticos, y no precisamente felices, como la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial.

Método

Este artículo adopta una metodología cualitativa basada en el análisis comparativo y contextual de materiales filmicos domésticos, entendidos como formas de producción de memoria y subjetividad. A partir del estudio de dos corpus de películas domésticas filmadas por dos cineastas en Francia y Estados Unidos entre el final de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, se propone una lectura hermenéutica de las imágenes domésticas que atiende tanto a su dimensión formal como a los discursos ideológicos y afectivos que las atraviesan. Este enfoque se inscribe en una tradición de estudios sobre cine amateur y memoria cultural que combina la consulta de fuentes primarias en archivos audiovisuales con el análisis textual y la investigación histórica y crítica (Citron, 1999; Kuhn, 1995; Odin, 2008; Zimmermann, 1995). Siguiendo las propuestas de autores que entienden los archivos filmicos personales como espacios de negociación entre historia y experiencia (Russell, 2018; Zimmermann y Ishizuka, 2008), el artículo aborda las películas de Gassol y Tatsuno como testimonios que, a través de mecanismos de selección y omisión, construyen una “buena memoria” (Citron, 1999) en diálogo con los silencios y ausencias del relato histórico.

El objeto de estudio principal es el fondo fílmico del poeta y primer Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ventura Gassol, compuesto por 31 películas domésticas realizadas entre 1939 y 1940, durante su exilio en Francia. Dichas películas serán analizadas comparativamente con el segundo objeto de estudio, que corresponde a las filmaciones que el cineasta norteamericano de origen japonés Dave Tatsuno realizó de 1942 a 1945 en el campo de internamiento de Topaz, en el Estado de Utah, durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos ejemplos invitan a reflexionar sobre los interrogantes y los silencios que rodean las imágenes domésticas y sobre cómo estas construyen un testimonio íntimo de la historia a través de los mecanismos de la ficción.

¹ Así lo ponen de manifiesto también Alcalde-Sánchez y López-López (2024) en un reciente artículo sobre la irrupción del cine doméstico en los ámbitos de la investigación y los archivos.

² Lo que sí se ha explorado en mayor profundidad es la reutilización de filmaciones domésticas en creaciones contemporáneas que sitúan la memoria en el centro de sus discursos, ver por ejemplo (Cuevas Alvarez, 2010; Rascaroli et al., 2014)

El archivo de la felicidad

Figura 1

1A. Anuncios de las cámaras Ciné-Kodak de 16 mm (*El Día Gráfico*, 6 de octubre de 1926) y 1B. Pathé Baby de 9,5 mm (*La Vanguardia*, 6 de enero de 1924).



El 6 de octubre de 1926 el periódico *El Día Gráfico* publicó un anuncio de la cámara Ciné Kodak de 16 mm con el titular “*El cine Kodak es generador de alegría y archivo de felicidad*” (Figura 1). En otro anuncio de 1923 de la *Revista Kodak*, ya prometía a los usuarios “Obtener películas perfectas, que reflejen fielmente los mil incidentes alegres de su vida privada” (“Cine Kodak”, 1923). Por su parte, la casa Pathé anunciaba su cámara Pathé Baby de 9.5 mm en 1924 como “una victoria sobre el tiempo, nuestra propia vida que desfila delante de nosotros, es el pasado que revive” (*La Vanguardia*, 1923) y la describía como “la octava maravilla del mundo: registre las horas felices de sus vacaciones con una cámara”.

Alegría, felicidad, vida privada y pasado son los elementos que más se repiten en los anuncios de las cámaras y proyectores de 9.5 mm y 16 mm orientados al mercado doméstico que aparecieron en 1922 y 1923, en Francia y Estados Unidos respectivamente, de la mano de Pathé y Kodak y que se extendieron de manera fulgurante por todo el mundo en los siguientes años.³ El desarrollo del soporte de película ininflamable, conocida como *safety film*, los precios relativamente asequibles de los proyectores y cámaras para las clases acomodadas o pequeñas asociaciones,⁴ la creación de un catálogo de películas comerciales adaptadas a la proyección doméstica, con especial énfasis en el público infantil, y la intensa campaña publicitaria de marcas como Pathé, Kodak, Bolex Paillard, Eumig o Agfa, favorecieron el éxito de una iniciativa que desligó la práctica del cine del ámbito estrictamente profesional.

3 Así lo refleja un análisis de una muestra de 14 anuncios de Pathé Baby y Ciné Kodak publicados en el Periódico *La Vanguardia* entre marzo de 1923 y octubre de 1926.

4 Una cámara Pathé Baby se vendía por 165 pesetas, lo que correspondía al 66% del salario mensual de un trabajador cualificado de la industria en 1924 (247 pesetas). A este coste se le tenía que sumar el proyector (otras 165 pesetas aproximadamente), la pantalla (entre 38 y 75 pesetas) y la película virgen (19.50 pesetas la caja de 3 películas de 10 metros con chasis, incluyendo el revelado). Fuente: Estadísticas históricas de España y catálogo Pathé Baby 1928.

Solo en Francia se vendieron alrededor de 300.000 aparatos entre 1923 y 1940; en España, se carece de estadísticas precisas, pero si se toman en cuenta los primeros anuncios en prensa publicados por Pathé se vendieron al menos 1500 cámaras en las primeras semanas de su comercialización en el país, para la campaña de reyes de 1924, y su popularidad no dejó de aumentar en los siguientes años a juzgar por la proliferación de tiendas especializadas, manuales de filmación, clubes de cine amateur, concursos y revistas (*“Los Reyes Magos”*, 6 de enero de 1924). Solo en la Filmoteca de Catalunya, hay 423 depósitos de cine amateur del período 1924-1939, con aproximadamente 2000 películas (la mayoría, filmaciones domésticas, pero también cientos de películas presentadas a concursos y exhibidas en público).

La conquista del espacio doméstico por parte del cine siguió los pasos de la fotografía, que en los años 20 ya hacía tiempo que había consolidado lo que Richard Chalfen llama la “Kodak culture”, el marco tecnológico, cultural y social que ensalzó la captura de los momentos felices de la vida de los usuarios gracias a la portabilidad y fácil manejo de los aparatos (Alcalde-Sánchez y López-López, 2024; Chalfen, 1987; Rius, 2023). La cámara pasó a ser un elemento indispensable en la cotidianidad de un número creciente de familias, llegando a determinar el relato que éstas mismas hacían sobre sus experiencias compartidas. Como dice Susan Sontag et al. (2006) en su célebre ensayo *Sobre la fotografía*, “mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (p. 23).

El cine fue un paso más allá de la fotografía en lo que a su capacidad de generar memoria visual se refiere, ya que permitía capturar el tiempo compartido y reproducirlo tantas veces como se quisiera en los proyectores que se adquirían junto a las cámaras. Esta posibilidad de convertir la vida íntima y cotidiana en un plató de rodaje ha sido muy poco estudiada como antecedente, hace ya cien años, del actual panorama mediático en donde las fronteras entre el ámbito privado y público son ya prácticamente indistinguibles en las redes sociales.⁵

En 1924, un aficionado ya podía registrar momentos de su vida o acontecimientos públicos que le resultasen de especial interés, y proyectarlos en contextos privados o públicos, aunque las películas domésticas no solían circular más allá de un reducido círculo de allegados.⁶ Al contrario que en la tradición del retrato familiar, en donde la imagen solía estar imbuida de una cierta seriedad y solemnidad, en el cine doméstico predominan las sonrisas, los juegos y la teatralización. Autoras como Michelle Citron (1999), Patricia Zimmermann (1995) o Alejandra Rosenberg (2024) han analizado este espacio de autorrepresentación desde la crítica feminista, destacando cómo las películas domésticas recrean una idea de felicidad ajustada a los valores patriarcales o la ideología de la sociedad en donde se sitúan. Citron (1999) indaga en las “ficciones necesarias” que construía el cine doméstico en Estados Unidos para sustentar el carácter patriarcal del sueño americano, mientras que Rosenberg (2024) critica el papel “director” de la cámara doméstica en la representación de la vida familiar durante el franquismo en España.⁷

5 Es interesante en este sentido el trabajo sobre el cine de aficionados como práctica memorialística, que han llevado a cabo investigadoras como Susan Aasman y Annamaria Motrescu-Mayes (Aasman et al., 2018; Motrescu-Mayes y Aasman 2019) o Tim Van der Heijden (2018).

6 Un circuito cerrado que, como veremos más adelante, se ha abierto al hacer públicas imágenes privadas en diversos proyectos de diseminación (exposiciones, películas, sesiones de proyección, etc.).

7 Rosenberg (2024) también nos recuerda que las filmaciones familiares otorgaban un espacio creativo para las mujeres como cineastas, así representadas habitualmente en los anuncios de las cámaras, un rol no reconocido en muchos casos ni siquiera por los propios archivos que custodian estas películas, ya que suelen catalogarlas bajo la autoría del hombre, incluso cuando este aparece delante de la cámara.

Los anuncios de cámaras y proyectores amateurs hacían referencia constante a la capacidad de estos dispositivos de crear souvenirs de la vida familiar y generar un “archivo de la felicidad”, que es como Sarah Ahmed (2021) define al “conjunto de ideas, pensamientos, narraciones, imágenes, impresiones sobre lo que es la felicidad [...] La promesa de felicidad es lo que hace próximos ciertos objetos, lo que afecta a la forma en que el mundo se reúne a nuestro alrededor” (pp. 40-42). Podríamos describir a las cámaras de 9.5 mm y 16 mm como uno de estos objetos que influyeron decisivamente en la organización del mundo a su alrededor a través de unos códigos de representación que ajustaban el comportamiento de los sujetos filmados a la presencia de un ojo mecánico capaz de registrar y archivar su memoria.

En este sentido, Richard Chalfen (1987) señala que lo que estas tecnologías de imagen no profesional registran no es la realidad doméstica en sí, sino su dimensión simbólica. Es decir, una grabación familiar no es un registro transparente, sino una construcción acorde a unos valores y circunstancias determinados, ya sean conscientes o inconscientes. En el siguiente apartado, se analizan dos casos de estudio con el objetivo de indagar en cómo el cine doméstico también se convirtió en testimonio de una red de afectos y relaciones entre personas que vivieron una época en que, como dice en sus memorias Ilya Ehrenburg (2014), la historia se metió en las vidas de millones de personas “sin contemplación alguna, de día y de noche, como cualquier policía” (p. 621).

Por un lado, se analizarán las películas grabadas por la familia del poeta y político Ventura Gassol, durante la última etapa de su exilio en Francia, antes de despedirse para siempre pocos meses después, y por otro lado, las que el cineasta amateur Dave Tatsuno grabó durante tres años en el campo de internamiento Topaz para norteamericanos de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial.

Ventura Gassol, el exilio y la promesa de la felicidad

En 2023, durante una investigación en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) para la exposición *Fora de Casa!, El cinema amateur en Catalunya 1923-1940...*, se localizó una fotografía fechada en el verano de 1939 en la que se ve al poeta y conseller de cultura de la Generalitat de Cataluña, Ventura Gassol, manipulando una cámara Pathé Baby de 9.5 mm con sus hijos Abel y Albert. Esta imagen permitió localizar 31 películas domésticas, cada una con una duración aproximada de un minuto y 10 segundos, el equivalente a un rollo de 10 metros de película Pathé Baby de 9.5 mm, filmadas por diferentes miembros de la familia, entre otoño de 1939 y verano de 1940. Son imágenes digitalizadas en 2009, pero que nunca se habían hecho públicas y que el equipo del área audiovisual del ANC catalogó, contextualizó y publicó en su catálogo online poco después (Algarra Navarro y Blasco i Copete, 2024). Las grabaciones retratan la vida de la familia Gassol-Galofré en Bélgica, en la región francesa de la Turena, en París, en Sant Tropet y, sobre todo, en la Villa Hamon de Saint Raphaël, un pueblo de la costa azul donde coincidieron con otros destacados miembros del Govern en el exilio como Josep Tarradellas, que aparece unos segundos en una de las bobinas, y Carles Martí.

En los 33 minutos de metraje, la cámara captura una cotidianidad aparentemente feliz y despreocupada (Figura 2). Vemos excursiones en canoa, comidas, bromas entre hermanos y paseos. Las películas parecen cumplir el objetivo de los fabricantes de cámaras no profesionales de “generar alegría y archivo de la felicidad”. Es decir, de crear un repositorio de la memoria despreocupada, nunca del trauma. El contexto histórico fatídico que rodea estas películas, la información fuera del cuadro, no se filtra, aparentemente, en sus fotogramas. Si no se hubieran datado con certeza gracias a la investigación realizada por las documentalistas del ANC, costaría aceptar que no son imágenes filmadas en otro tiempo, el de la esperanza, que precedió a la guerra.

Figura 2

Fotogramas de diversos rollos del fondo fílmico de Ventura Gassol. Arxiu Nacional de Catalunya.



En octubre de 1936, Ventura Gassol se había exiliado de Cataluña debido a las amenazas de muerte recibidas por parte de grupos anarquistas; en abril de 1939, el bando nacional había ganado la Guerra Civil y había empezado su campaña de venganza contra cualquier persona significada con los valores republicanos y democráticos. Centenares de miles de refugiados españoles malvivían en los campos de internamiento franceses cuando, en septiembre, estalló otra Guerra Mundial. En el verano de 1940, la familia disfrutaba de lo que parecían unas vacaciones felices pese a haber huido al sur del país tras el imparable avance de la Alemania nazi. Allí, Gassol convivía con la amenaza constante de ser detenido y extraditado a España. Intuía que allá sería fusilado por la dictadura franquista, como pasaría meses después con el presidente de la Generalitat, Lluís Companys. De hecho, tras este último verano en familia, el exconsejero de cultura fue detenido por la policía francesa, a instancia del gobierno español, en Aix-en-Provence e internado en una prisión por dos meses a la espera de ser extraditado (Castellet y Felip, 2020).

Una vez liberado Ventura, gracias a las presiones internacionales recibidas por el régimen de Vichy, su esposa, Esperança Galofré, continuó con Abel y Albert la ruta del exilio en barco hacia México, con la idea de que Gassol se uniera a ellos cuando recuperara su pasaporte. Nunca se volvieron a ver, puesto que la ocupación de la Francia de Vichy por los nazis en noviembre de 1942 llevó a un Ventura que carecía de pasaporte válido a exiliarse a Suiza, mientras que Esperança moriría en 1944 en México. No sería hasta finales de 1948, ya casado en segundas nupcias con Lucía Wilde, que el exconsejero de cultura conseguiría reunirse con sus hijos en este país. Que sepamos, ningún miembro de la familia volvería a filmar.

¿Podemos considerar, por lo tanto, este *archivo de la felicidad* como una representación fidedigna del verano de 1940, el último, para la familia Gassol-Galofré donde, a pesar de las circunstancias, reivindican el derecho a la felicidad dentro de la catástrofe? ¿O estaban los códigos del cine doméstico, con su insistencia en representar solo la felicidad, tan implantados como para imponerse al contexto de exilio y guerra que los rodeaba? ¿Podemos interrogar estas imágenes y encontrar las fisuras por donde se intuye el peso de la historia que tantas vidas rasgó en estos fatídicos años? ¿O debemos aceptar las apariencias, el registro de un tiempo feliz en familia, y no inmiscuirnos en asuntos privados que han acabado formando parte del dominio público?

El hecho de que se traten de las únicas filmaciones hechas por la familia de alguien tan significativo con la cultura como Ventura Gassol, quien además impulsó en 1933 la creación del Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya (Durán i Padrós, 2001), podría dar una pista sobre su objetivo. ¿Por qué filmar precisamente en 1939 y 1940? Como se ha establecido anteriormente, la cultura cinematográfica amateur era muy popular entre la burguesía catalana a la que pertenecía la familia, por lo que debían conocer perfectamente las posibilidades expresivas del nuevo medio. Seguramente acudieron a proyecciones privadas o públicas de películas amateurs, o incluso quizás fueron filmados por los múltiples aficionados que grabaron la inauguración del Parlament de Catalunya en 1932 y otros acontecimientos políticos.

Por otro lado, se sabe que Esperança, Ventura, Abel y Albert fotografiaron la vida cotidiana de la familia desde al menos 1932 (en la Figura 2, vemos a Esperança con su Leica). De hecho, como destacan Algarra Navarro y Blasco i Capote (2024), si se analizan en detalle las grabaciones, se aprecia un dominio de la técnica y la expresividad cinematográfica muy superior al que habitualmente se desprende de las grabaciones domésticas de la época. No hay movimientos de cámara bruscos, la composición de los encuadres es estética y precisa, hay pocas imágenes desenfocadas y se percibe una búsqueda constante de la poesía que se desprende de lo cotidiano (Figura 3).

Figura 3

Fotogramas de diversos rollos del fondo fílmico de Ventura Gassol. Arxiu Nacional de Catalunya



Si seguimos la idea de Susan Sontag et al. (2006) cuando propone que el acto fotográfico es un modo tanto de certificar como de rechazar la experiencia, podemos aventurar que las imágenes grabadas por la familia Gassol-Galofré son un ejercicio de afirmación poética del presente que niega explícitamente el contexto, la experiencia de la guerra y el exilio, que le rodea. Una ficción necesaria realizada desde el privilegio de unos exiliados cuya realidad cotidiana poco tenía que ver con los centenares de miles de españoles que se hacinaban en los campos de internamiento franceses, pero que también sufrieron las devastadoras consecuencias de la violencia

política. Un gesto más artístico que doméstico, pensado para oponerse a la clausura del presente que supone todo conflicto bélico y aferrarse a la promesa de la felicidad en un futuro diferente.

Existen otros precedentes del uso del cine amateur como herramienta expresiva, ya sea con fines escapistas o de testimonio, durante la guerra. Podemos citar la película *¡Cuando!* (1939) de Lluís Gibert, que denuncia, desde la perspectiva cínica de los quintacolumnistas y vencedores de la Guerra Civil, los efectos del hambre en las clases acomodadas de Barcelona. *Imitando al faquir* (1937) de Felip Sagués, una ficción de aventuras cuyos protagonistas son los alumnos refugiados en un orfanato en Sant Julià de Vilatorta que abrazaron el cine amateur como vía de escape de la dura realidad de la guerra. Pero ambos ejemplos hacen explícitos los mecanismos de la ficción que vertebran el relato, la primera a través de la recreación y la docuficción, y la segunda a través de los códigos ficcionales del cine de aventuras.

Las películas del fondo fílmico Ventura Gassol son particularmente interesantes porque demuestran una voluntad de utilizar los códigos del cine doméstico para refugiarse del contexto mediante la producción de un particular archivo de la felicidad. Como se menciona anteriormente, hasta donde sabemos, las 31 grabaciones son las únicas filmaciones que realizó la familia. Después de cuatro años de exilio y guerra, y con el ejército nazi marchando sobre París, la decisión de empuñar una cámara no parece casual. Lo que no sabemos a ciencia cierta es cuántas veces se llegaron a ver las películas en privado o en público. La inspección realizada por el equipo técnico del Arxiu Nacional de Catalunya ha revelado un número mínimo de marcas de arrastre, lo cual parecería indicar que las películas apenas se proyectaron. Estamos, pues, ante un “estuche de imágenes portátiles” (Sontag et al., 2006) cuyo objetivo era construir un testimonio de la “firmeza” de los lazos que unían a la familia, dejando fuera de campo las fuerzas de la historia que los cortarían poco después.

Para encontrar un uso similar del cine doméstico al de la familia Gassol-Galofré, hemos de trasladarnos al otro lado del Atlántico, donde una familia norteamericana de origen japonés, los Tatsuno, grabó su internamiento en el campo de Topaz, Utah, de 1942 a 1945 con una cámara en color Eastman Kodak de 8 mm. Aquí también vemos sonrisas, celebraciones y atardeceres de belleza impactante, todo ello filmado desde el interior de un campo de concentración, donde 11.212 personas⁸ veían cada día una alambrada que no aparece en ningún momento de las grabaciones.

Topaz, “a pesar de estas deficiencias”

Tras el ataque japonés a Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941, que propició la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el gobierno norteamericano decretó la confiscación de las radios, cámaras y armas de la población de origen japonés. Poco después ordenaría su internamiento en una red de campos por todo el país (Daniels, 2004). Una de estas víctimas del traslado forzoso, Dave Tatsuno, quien se había iniciado en 1936 en el cine de aficionados tras comprar una Eastman Kodak de 8 mm, fue enviado al campo de Topaz junto a su familia en la primavera de 1942. Al llegar allí, trabó amistad con su supervisor Walter Honderich, quien también era cineasta amateur y que le ayudó a recuperar su cámara, conseguir película virgen y grabar clandestinamente la vida cotidiana en el centro, siempre y cuando Tatsuno no filmase a los soldados y la alambrada que custodiaba a los prisioneros (Figura 4). El resultado fue la película amateur de compilación *Topaz* (Dave Tatsuno, 1945, 48 min), cuya última versión con voz en off del propio autor e imágenes de una visita familiar a las ruinas del campo en 1955 fue producida por el *Japanese American Film Preservation Project* en 2005.

8 Topaz Museum. «Home of the Topaz Internment Camp Museum in Delta, Utah». Accedido 11 de diciembre de 2025. <https://topazmuseum.org/>.

Figura 4

Fotogramas extraídos de diferentes momentos de la película *Topaz* (Dave Tatsuno, 2005). Japanese American Film Preservation Project.



En una entrevista realizada en los años 80, Tatsuno contextualizaba sus grabaciones con las siguientes palabras:

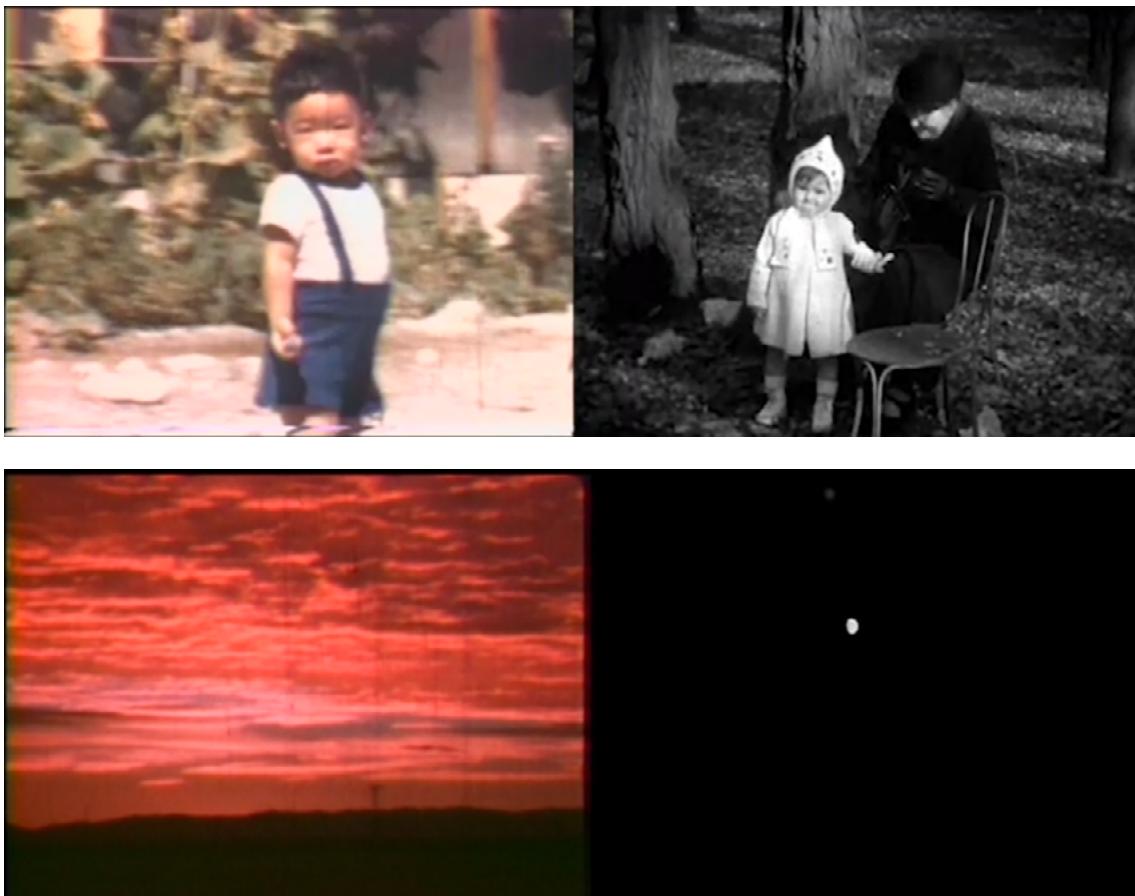
La mayoría de las imágenes parecen tranquilas y casi felices, porque siempre que filmaba a los evacuados, estos se animaban y sonreían, como se puede hacer hoy en día. No hice fotos de evacuados pensativos y abatidos. Así pues, las imágenes de la cámara no reflejan las emociones que escondían los evacuados: el miedo, la soledad, la desesperación y la amargura que sentíamos. A pesar de estas deficiencias, espero que mis películas caseras compartan con ustedes un aspecto de la experiencia del campo que a los mayores nos gustaría dejar con los sansei, es decir, el espíritu de la comunidad japonesa-americana. A pesar de la soledad y la desesperación que nos envolvían, hicimos lo mejor que pudimos con la situación. Espero que cuando vean las escenas de mochitsuki [pasteles de arroz hechos en Año Nuevo], reparación de tuberías, servicio de comedor y servicio religioso, vean el espíritu de la gente. Verás a un pueblo que intenta reconstruir una comunidad a pesar de los abrumadores obstáculos. Esa es, en mi opinión, la esencia de estas películas caseras. (Dave Tatsuno como se citó en Zimmermann y Ishizuka, 2008, p. 130).

Al contrario que los Gassol-Galofré, y como cientos de miles de refugiados españoles en Francia tras el final de la Guerra Civil, los Tatsuno sí que vivían en un régimen de privación directa de libertad. Confinados en un campo de 30 millas cuadradas en mitad del árido desierto de Utah, se les consideraba potenciales espías por una parte importante de la opinión pública norteamericana, sus conciudadanos y vecinos, por el mero hecho de tener ascendencia japonesa. Como menciona el cineasta, las imágenes no reflejan las emociones negativas de los prisioneros, ya que la mera presencia de la cámara convocabía de manera espontánea una sonrisa tras la que esconder la dura realidad que vivían. Para Tatsuno, el hecho de que las imágenes no representen una parte fundamental de la experiencia de los internos no invalida del todo la naturaleza de testimonio de sus grabaciones, ya que a continuación reivindica explícitamente la capacidad del cine doméstico de capturar, “a pesar de las deficiencias”, “el espíritu de la gente”, su capacidad de resistir y esbozar una sonrisa, incluso en el peor de los contextos. “Disfrutábamos de un amanecer y un atardecer precioso en el desierto”, dice en otro momento de la entrevista el cineasta.

No se dispone de reflexiones de los miembros de la familia Gassol sobre las películas que grabaron en Francia, pero sorprenden los momentos y gestos que capturan, las similitudes de sus imágenes con las de la familia Tatsuno (Figura 5). Al compararlas, se reconoce una voluntad muy similar de dejar el contexto, la Historia con mayúscula, fuera de la filmación, para focalizar la mirada en la comunidad que sobrevive “a pesar de los abrumadores obstáculos”. Separadas por 9000 kilómetros y filmadas con dos años de diferencia, las películas riman en su afán por dejar constancia de la experiencia vivida de unos personajes que, como recuerda Cuevas Álvarez (2018), habitualmente quedan excluidos del relato macrohistórico, que no tiene en cuenta la experiencia subjetiva de la historia.

Figura 5

Fotogramas extraídos de la película Topaz y de diversos rollos del fondo fílmico de Ventura Gassol. Japanese American Film Preservation Project y Arxiu Nacional de Catalunya.



El poco valor que la disciplina de la historia contemporánea ha otorgado al cine como fuente de conocimiento de la experiencia histórica, y la invisibilidad a la que se ha visto relegada la producción en formatos subestándar en el campo de los estudios cinematográficos, ha impedido la inclusión de materiales como las películas del fondo Ventura Gassol o las de Dave Tatsuno en el estudio de la vida cotidiana durante la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial. Ha sido en el campo de la creación, en las películas de Péter Forgacs, Albertina Carri, Rea Tajiri, Karen Ishizuka, Pilar Monsell o Pia Andell, en donde este tipo de materiales que capturan la experiencia vivida se han articulado en discursos fílmicos sobre la cara íntima, más tarde hecha pública, de los acontecimientos históricos.⁹ Todavía queda pendiente, como recordaba Ravi Vasudevan, analizar las grabaciones originales como “índices críticos de los registros del tiempo y el acontecimiento” e incluirlas en un proyecto de historiografía que supere la forzada división entre memoria (subjetiva) e historia (objetiva), apostando en su lugar por analizar cómo estas imágenes evidencian las contradicciones de la historia desde el prisma de la vivencia en primera persona.

Una grabación doméstica, en este sentido, es igual de valiosa que un documento de archivo, una fotografía o un recorte de prensa. Este hecho apenas comienza a ser reconocido por disciplinas como los estudios de comunicación o la antropología (Alcalde-Sánchez y López-López,

⁹ Ver el trabajo de Cuevas Alvarez sobre el documental microhistórico (2018; 2022)

2024). Pero la historia todavía recela de la naturaleza fabuladora de las imágenes, como si esta característica no se pudiese aplicar a cualquier otro documento con el que se elabora la investigación histórica. La memoria encapsulada en las películas domésticas no sólo humaniza y complejiza la abstracción histórica, al otorgar el protagonismo a las personas que vivieron y sufrieron las consecuencias de la historia, sino que también la extiende en un plano visual y temporal, con cada visionado.

En 1955, diez años después de salir del campo de Topaz, la familia Tatsuno decidió volver a Utah, en un peculiar *road trip* familiar en busca de los rastros del lugar donde estuvieron internados. En las grabaciones que Dave hizo de este viaje, se observa a su pareja y sus hijas posando sonrientes entre las ruinas del complejo, en donde apenas se intuyen las alambradas y los restos de los cimientos de hormigón sobre los que se erigieron los barracones, ahora surcados por grietas de donde surgen pequeños arbustos. Dave volvió una vez más al lugar, en 1985, para constatar que todo seguía igual. Incluido el bellísimo atardecer del desierto que figuraba de manera tan prominente en sus filmaciones de 1942-1945 y que cierra la versión de la película de 2005 con las palabras “Adiós Topaz, adiós. Gracias a Dios todo pasó. Este es el final”, a las que le sigue una carcajada final del cineasta ya anciano.

En 1996, *Topaz* fue seleccionada por la National Film Preservation Board como una de las 25 obras que se depositan en la librería del Congreso en Washington D.C., la única de carácter no profesional junto al famoso metraje de Abraham Zapruder del día del asesinato de John. F. Kennedy (a día de hoy se han añadido dos más) (Fox, 2006). Este acontecimiento coincidió con el final del silencio sobre los campos de internamiento de norteamericanos de origen japonés y su entrada en el discurso público mediante la publicación de libros, la organización de exposiciones o la creación de películas a partir de material de archivo como *Something Strong Within: Home Movies From America's Concentration Camps* (1994) de Robert Nakamura y Karen Ishizuka o *History and Memory* (1991) de Rea Tajiri, que incluyen fragmentos de las filmaciones de Tatsuno.

Fox (2006) cuestiona la elección de *Topaz footage* por la National Film Preservation Board, en lugar de otros materiales audiovisuales sobre los campos, al tratarse de una mirada muy poco crítica sobre las políticas del gobierno norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial. Es decir, critica la película precisamente por lo que sus imágenes no logran capturar, ya sea porque no quieren como en el caso del fondo Ventura Gassol, o no pueden, como en el caso de Tatsuno: la privación de la libertad, la tristeza, el racismo, las alambradas. Se podría realizar una crítica parecida de las películas de la familia Gassol-Galofré, en las que la dura experiencia del exilio y la guerra para cientos de miles de refugiados republicanos brilla por su ausencia.

Son críticas ciertamente importantes y válidas, especialmente si tenemos en cuenta el sesgo socioeconómico de quienes poseían una cámara y la ausencia de una contramirada. Pero también se puede pensar esta ausencia de un modo diferente: como una evidencia de que la memoria audiovisual complementa y complejiza el relato histórico al enseñar la perspectiva de quienes vivieron ese momento y sus funestas consecuencias. Se trata, por tanto, de testimonios incompletos pero necesarios, ya que nos muestran la cara más humana, con todas sus contradicciones, de la historia.

Conclusiones

Una de las escenas recurrentes en el cine doméstico es la de los saludos y las despedidas a cámara, habitualmente utilizados para empezar y acabar una sección dedicada a un viaje o un acontecimiento determinado. Así lo hacen los Tatsuno tras volver a las ruinas del campo de Topaz,

en 1955. Con la cámara fija, los diferentes miembros de la familia desfilan ante el objetivo antes de subirse al coche que les traerá de vuelta a casa, cerrando un círculo que volverá a abrirse cuando las imágenes se vuelvan públicas décadas después y adquieran nuevos significados.

En el caso de la familia Gassol-Galofré, la despedida será definitiva y las imágenes que grabarán un día invernal en el parque del Bois de Boulogne, en París en 1940, capturarán algunos de los últimos momentos juntos de la familia (Figura 6). Seguramente sin pretenderlo, el juego que plantean caminando hacia la cámara para ir desapareciendo del cuadro teatralmente anticipará el trágico final de esta pequeña comunidad de afectos.

Desde nuestra posición en el presente, el efecto es fantasmagórico y recuerda al de las imágenes domésticas de víctimas del holocausto que el cineasta Peter Forgacs ha excavado en su conocida filmografía, o la película *Three Minutes: A Lengthening* (2022) de Bianca Stigter, reailizada a partir de una filmación de tres minutos realizada por Dave Kurtz, en 1938, en un pueblo de Polonia, meses antes de la aniquilación de su población judía. En el caso de las imágenes de la familia Gassol-Galofré, nuestro conocimiento de lo que sucederá después, el exilio, la separación y la muerte de Esperança, convierte a estas imágenes aparentemente anodinas, incluso aburridas, como diría el cineasta argentino Andrés di Tella (Alcalde-Sánchez y López-López, 2024), en testimonios, tan involuntarios como necesarios, de la experiencia de la guerra.

Figura 6

Fotogramas extraídos de la película *Topaz* y de diversos rollos del fondo fílmico de Ventura Gassol. Japanese American Film Preservation Project y Arxiu Nacional de Catalunya.



Quizás el objetivo de la familia Gassol-Galofré, que solo grabó durante ese breve periodo de tiempo entre finales de 1939 y finales de 1940, era precisamente el de dejar testimonio de una vida que se había acostumbrado a la amenaza constante de la guerra y la violencia política. Grabar unas imágenes felices en familia se convertía así en una reivindicación de la agencia del individuo ante las fuerzas desgarradoras de la historia. Como le dijera Max Aub en una carta a Vicente Llorens, ante la desazón del destierro que convierte al exiliado en “un escalafón a extinguir”, hay que aferrarse a la importancia de “mientras tanto, dejar rastro” (Llorens y Aznar Soler, 2006, pp. 58-59).

Una lógica parecida llevó a la familia de Anna Frank a llevar consigo un álbum de fotos familiares, la mayoría realizadas con una cámara Leyca por su padre Otto, entre 1926 y 1942, así como instantáneas para pasaportes, al anexo en donde permanecieron ocultos durante más de dos años. El impulso de dejar rastro en imágenes también llevó al cineasta amateur Dave Tatsuno a llevar consigo una cámara de 8 mm al campo de internamiento de Topaz, en 1942, donde grabó la vida cotidiana durante sus cuatro años de internamiento forzoso junto a miles de ciudadanos estadounidenses de origen japonés.

Probablemente nunca sabremos por qué la familia Gassol-Galofré compró una cámara Pathé Baby, por qué filmó lo que filmó, si alguna vez llegaron a ver las películas juntos, y cómo han llegado hasta nosotros. Como dice Citron (1999), “el significado de las películas caseras está en constante cambio. Esto se debe, en parte, al hecho de que proporcionamos una segunda pista, ya sean historias o recuerdos, en el momento del visionado” (p. 23). Ante la ausencia de una voz en off como la que añadió Tatsuno a sus imágenes en 1985, o de cualquier otro documento, no tenemos más remedio que leer las imágenes de Ventura, Esperança, Abel i Albert a través de la “segunda pista” de los acontecimientos históricos que marcaron la vida de sus protagonistas, y que han convertido este “archivo de la felicidad” en un testimonio necesario de los vínculos, las comunidades y las personas que la violencia política destruye.

Referencias

- Aasman, S., Fickers, A., y Wachelder, J. (2018). *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs*. Bloomsbury Academic.
- Ahmed, S. (2021). *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Alcalde Sánchez, I., y López López, J. D. (2024). “Tú Pulsaste El Botón y Nosotros Seguimos Haciendo El Resto. Posibilidades Antropológicas Del Cine Doméstico. Una Aproximación a Través de Un Archivo Concreto: La Marquesa de Tablantes.” *Revista de Antropología Social* 33(1), 15-29. <https://doi.org/10.5209/raso.87858>.
- Algarra Navarro, A., y Blasco i Copete, C. (2024). ‘Ans d’Enyorança Viuré’. Les Pel·lícules d’exili Del Fons Ventura Gassol. *Mirades. Ecerques a l’Arxiu Nacional de Catalunya*, no. 5 (February).
- Castellet, M., y Felip, R. A. (2020). *La no-extradició de Ventura Gassol*. Primera edición. Editorial Base.
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press.

- Citron, M. (1999). *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis University of Minnesota Press.
- Cuevas Álvarez, E. (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Ocho y medio - Ayuntamiento de Madrid.
- Cuevas Álvarez, E. (2018). "Microhistoria y cine documental: puntos de encuentro." *Historia social*, 91, 69-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6676771>
- Daniels, R. (2004). *Prisoners without Trial: Japanese Americans in World War II*. Hill and Wang.
- Durán i Padròs, A. (2001). "La política cinematográfica de la Generalitat republicana: el Comité de Cinema de la Generalitat de Catalunya." *Cinematógraf*, 2(3). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8760648>
- Ehrenburg, I. (2014). *Gente, años, vida: (memorias 1981-1967)*. Acantilado.
- Fox, B. (2006). "Home Movies and Historiography Amateur Film's Re-Vision of Japanese-American Internment." *Spectator* 26(2), 9-21.
- Ishizuka, K. L., y Zimmermann, P. (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. University of California Press.
- Kermabon, J. (1994). *Pathé: Premier Empire Du Cinéma*. Centre Georges Pompidou.
- Kuhn, A. (1995). *Family secrets: Acts of memory and imagination*. Verso.
- La Vanguardia. (6 de enero de 1924). "Los Reyes Magos".
- La Vanguardia. (15 de marzo de 1923). "Pathé-Baby".
- Llorens, V., y Aznar Soler, M. (2006). *Memorias de una Emigración: Santo Domingo, 1939-1945*. Biblioteca Del Exilio 27. Renacimiento.
- Motrescu-Mayes, A., y Aasman, S. (2019). *Amateur Media and Participatory Cultures: Film, Video, and Digital Media*. Routledge.
- Odin, R. (2008). Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach. En K. L. Ishizuka y P. R. Zimmerman (Eds.), *Mining the home movie: Excavations in histories and memories* (pp. 255-271). University of California Press.
- Odin, R. (2014). "The Home Movie and the Space of Communication." In *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, 15-27. Bloomsbury Academic.
- Rascaroli, L., Monahan, B., y Young, G. (2014). *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. Bloomsbury Academic.
- Revista Kodak. (Junio de 1923). "Cine Kodak", N.º 40.

- Rosenberg Navarro, A. (2024). «A Family Affair? Women's Amateur Cinema in 1930s-1950s Catalonia». *Journal of Women's History*, 36(4), 91-111. <https://doi.org/10.1353/jowh.2024. a947029>.
- Rius, N. (2023). *La cámara doméstica: la afición fotográfica en Cataluña*. Colección Archivos Fotográficos. Fundación MAPFRE.
- Russell, C. (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Duke University Press.
- Salazkina, M. y Fibla-Gutierrez, E. (2018). "Introduction: Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions." *Film History*, 30(1). <https://doi.org/10.2979/filmhistory.30.1.01>.
- Schneider, A. (2007). "Time Travel with Pathé Baby: The Small-Gauge Film Collection as Historical Archive." *Film History*, 19(4), 353-60. <https://dx.doi.org/10.2979/fil.2007.19.4.353>
- Sontag, S., Gardini, C., y Major, A. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Turquety, B., y Vignaux, V. (2017). *L'amateur en cinéma. Un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*. AFRHC.
- Van Der Heijden, T. (2018). "Hybrid Histories: Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of Home Movies, 1895-2005." Maastricht University. <https://doi.org/10.26481/dis.20180118tvdh>.
- Vasudevan, R. (2010). "In the Centrifuge of History." *Cinema Journal*, 50(1), 135-40. https://www.researchgate.net/publication/254933201_In_the_Centrifuge_of_History
- Zimmermann, P. R. (1995). *Reel families: a social history of amateur film*. Indiana University Press.
- Zimmermann, P. R., y Ishizuka, K. L. (2008). "The Home Movie and the National Film Registry. The Story of Topaz." In *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, 126-41. University of California Press.