

SÚPER 8 Y TERCER CINE: ESCENAS DE UNA EXTRAÑA CORRESPONDENCIA

Super 8 and Third Cinema: Scenes of a Foreign Correspondence

Miguel Errazu^a

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.005

RESUMEN

Este artículo propone un recorrido por las formas en las que el súper 8 se insertó en la discusión sobre tercer cine a nivel global, ya fuera por medio de experiencias de producción individuales o colectivas, intervenciones teóricas en medios impresos, talleres de formación u organizaciones federativas transnacionales. Basado en diversas fuentes documentales y hemerográficas, así como en archivos y entrevistas personales, sostengo que, entre las fechas clave de 1968 y 1989, el súper 8 jugó un papel importante en la historia de estos cines políticos contrahegemónicos, que permite entender el giro desde el impulso revolucionario de los setenta hacia el humanitarismo de la década de los ochenta. Para ello, en primer lugar, sitúo la discusión en torno al tercer cine y las tecnologías menores, señalando los modos en los que el súper 8 incorporó al debate la diferencia entre prácticas profesionales y práctica *amateur*. En la segunda parte propongo algunas referencias para una cartografía global del tercer cine en súper 8, a partir de los agentes, películas y proyectos que se dieron cita en los Encuentros de Cine Súper 8 del Tercer Mundo, una serie de mesas de discusión al amparo de la Federación Internacional de Cine Súper 8.

Palabras clave: súper 8, tercer cine, tercermundismo, tecnologías menores, cines de urgencia.

ABSTRACT

This paper explores the ways in which Super 8 entered the discussion on Third Cinema at a global level, whether through individual or collective experiences of production, theoretical interventions in print media, training workshops or transnational federative organizations. Based on diverse documentary and hemerographic sources, as well as archives and personal interviews, I argue that, between the key years of 1968 and 1989, Super 8 played an integral role in the history of these counter-hegemonic political cinemas that allows us to understand the shift from the revolutionary impulse of the 1970s to the humanitarianism of the 1980s. To this end, I will first situate the discussion on Third Cinema and minor technologies, looking at the ways in which Super 8 brought into play the differences between professional and amateur practices. I then proceed to trace some possible routes for a global cartography of Third Cinema in Super 8, based on the agents, films and projects that participated in the Third World Super 8 Cinema Encounters, a series of roundtables and screenings held under the auspices of the International Federation of Super 8 Cinema.

Keywords: Super 8, Third Cinema, Third-Worldism, Minor Technologies, Urgent Cinemas.

[a] **MIGUEL ERRAZU** es Doctor Europeo en Comunicación Audiovisual e Investigador SNI del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Su trabajo aborda la historia cultural de los cines contrahegemónicos del siglo XX y el cine experimental, desde México y América Latina. Es coeditor del número especial *Los alrededores del cine (Artefacto Visual* n.º 8, 2020), y ha publicado extensamente en revistas como *Alphaville*, *Fonseca*, *Toma Uno* o *Fotocinema*. Actualmente es investigador postdoctoral «María Zambrano» en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del grupo de investigación *Devisiones*.

1. Modestia y revolución

Con este texto, propongo un recorrido por las formas en las que el súper 8 se insertó en el campo global de los cines políticos de izquierdas durante la segunda mitad del siglo XX. La cuestión es tan compleja como la propia materialidad del medio. O como la delimitación de estas prácticas a escala global. Sabemos que la emergencia de estos cines, a menudo llamados militantes, en ocasiones de intervención, en cualquier caso «más o menos inspirados por el marxismo»¹, estuvo vertebrada por el potencial emancipador de las tecnologías menores. Formatos subestándar y equipos ligeros, utilizados en espacios paralelos a las industrias dominantes o en contextos de subdesarrollo, dieron vuelo a la desmistificación de la técnica y a ideas complementarias sobre la necesidad de apostar por un cine imperfecto: un cine de denuncia y ofensiva cuyas «imágenes vacilantes» eran «frágiles como la verdad de las luchas que testimonian»². Desde su comercialización en 1965, el súper 8 se convirtió en *el medio más modesto*³, la menor y más frágil de todas aquellas tecnologías. Sobre todo desde los países del tercer mundo, parecía responder mejor que ningún otro medio a las exigencias de las revoluciones del porvenir. Sin embargo, el súper 8 jamás llegó a comprometer la hegemonía del 16 mm, el paso fílmico sobre el que aquellas ideas habían comenzado a tomar forma.

Al fin y al cabo, el súper 8 fue un formato atravesado por antinomias. «Ambigüedades», para usar la fórmula del crítico francés Louis Marcorelles⁴. No hubo nunca un medio más a la mano, más cercano, más popular, pero tampoco ningún otro en el que coagularan mejor las desigualdades de la circulación internacional del capital. Emblema de la expansión global de la cultura fósil y de la incorporación de los medios audiovisuales al terreno de los objetos de consumo de masas, su primera época, entre mediados de los años sesenta y finales de los ochenta, fueron en realidad muchas épocas. Al comienzo, el súper 8 coincidió con múltiples procesos globales de emancipación. Pero algo más tarde, durante su apogeo contracultural, a finales de los años setenta, el súper 8 convivió con un ciclo de represión y violencia contra las izquierdas revolucionarias. Por último, en los años ochenta, mientras el súper 8, «la flor más delicada del capitalismo multinacional»⁵, marchitaba a través de toda la década, el neoliberalismo imponía su hegemonía global y obligaba a reconfigurar la idea misma de una política emancipatoria.

Entonces, ¿qué papel jugó el súper 8 en estas culturas filmicas radicales durante aquellos años? Si, como recoge el historiador francés Sébastien Layerle⁶, existió un «momento súper 8» en la historia de estos cines, es seguro que debió tener algo que decir en los procesos políticos y culturales ocurridos durante aquellas dos décadas; entre, si se quiere, 1968 y 1989. Atendiendo a diversas fuentes documentales y hemerográficas, así como a archivos y entrevistas personales, sostengo que, durante este corto tiempo, el súper 8 mantuvo una extraña correspondencia⁷ con los cines globales de la revolución, y tuvo no uno, sino varios «momentos» políticos, en los que jugó un papel aparentemente menor, pero importante en cualquier caso, en estos años de conmoción y reorganización.

Los cines de los que quiero ocuparme nacieron de un diálogo transnacional sin precedentes en las culturas globales de izquierda, articulado en múltiples colaboraciones, intercambios y solidaridades entre cineastas de Europa, América, Asia y África. Por eso, en la primera parte, sitúo la discusión en el marco del tercer cine, una suerte de significativo (no tan) vacío que, a lo largo de varias décadas, ha sido capaz de apelar a

[1] Guy Hennebelle, «Présentation: *La vie est à nous*» (*Écran*, n.º 22, febrero 1974). Salvo que se especifique lo contrario, la traducción de las citas de idiomas diferentes al español son todas del autor.

[2] Marcel Martin, citado en Alfredo Roffé, «Cine de la resistencia y cine de la represión» (*Cine al día*, n.º 4, julio 1968).

[3] Jonathan Gunter, *Super 8. The Modest Medium* (Lausana, UNESCO, 1976).

[4] Louis Marcorelles, «Les ambiguïtés du super-8» (*Le Monde*, 10 de octubre de 1974).

[5] Keith Sanborn, «Super-8 and the Postmodern», *International Forum of Super 8* (Nueva York, Exit Art, 1988), p. 8.

[6] Sébastien Layerle (citando a Jean-Louis le Tacon), «'Une mémoire populaire des luttes'. Modalités d'appropriation militante du Super 8 selon le groupe de réalisation breton Torr e Benn (1972-1975)», en Valérie Vignaux y Benoît Turquet (eds.), *L'amateur en cinéma. Histoire, esthétique, marges et institutions* (Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2016), pp. 149-165.

[7] Toni Treadway y Bob Brodsky, *Foreign Correspondence. The International Super 8 Phenomenon* (Mars, The International Center for 8mm Film and Video, 1986) (cuya traducción literal sería «correspondencia extranjera» o «exterior»).

los discursos, afectos e imaginarios transnacionales que dieron cuerpo a la estructura de sentimiento de aquellas y aquellos que, desde el marxismo, quisieron «cambiar la sociedad, la vida, el cine...»⁸ tomando «la cámara como un arma»⁹. La segunda parte aborda la dimensión internacional del tercer cine en súper 8, y se centra en los Encuentros de Cine Súper 8 del Tercer Mundo: una serie de proyecciones y debates que tuvieron lugar en Bélgica a partir de 1978, al amparo de una organización transnacional llamada Federación Internacional de Cine Súper 8.

Una última aclaración preliminar. El súper 8 fue siempre algo más —y algo menos— que cine. Los discursos sobre este formato dejan ver una tensión entre el campo profesional y el campo *amateur* difícil de asimilar desde los postulados canónicos del tercer cine. Esta tensión —que, en cierta medida, acabaría por quebrar el video— definió también el horizonte de las luchas en el plano visual: desde las macropolíticas visuales revolucionarias a las micropolíticas del cuerpo y la comunicación comunitaria; desde la inclusión de los sujetos subalternos en la esfera de la representación, mediados siempre por figuras autorales, a su participación como agentes colectivos en la creación audiovisual; desde el énfasis en la circulación y difusión internacional a los esfuerzos por construir esferas públicas subalternas en un plano local.

En lo que sigue, muestro estas tensiones desde aquellos sujetos que, pese a la precariedad de sus condiciones de trabajo, se situaron aún en posesión y control de los medios de producción, circulación y exhibición: cineastas, facilitadores, gestores, agrupaciones, críticos, programadores, directivos y animadores culturales. Por esta razón, doy preeminencia a cuestiones discursivas y estéticas en la primera parte, y a cuestiones de organización del trabajo cinematográfico, capacitación, circulación y recepción en la segunda. Pretendo subrayar así las dificultades que estos sujetos debieron de afrontar, no siempre con éxito, a la hora de materializar el gesto heterónomo que el súper 8 les permitió pensar. Por último, esta aproximación permite mostrar cómo ciertos modos de pensar, distribuir y exhibir el súper 8 colaboraron a establecer los imaginarios visuales y culturales globales propios del momento postpolítico de la hegemonía neoliberal¹⁰.

2. Por un cine de las posibilidades

2.1 Tercer cine, espacio público y tecnologías menores

«Tercer cine» es una categoría compleja y cuestionada, vinculada de forma genérica a los cines de liberación y descolonización cultural de los años setenta¹¹. Su formulación más sistemática y difundida, el manifiesto «Hacia un tercer cine», de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, apareció por primera vez en julio de 1969 en la revista cubana *Tricontinental*, órgano de difusión de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL), durante los días más calientes del internacionalismo revolucionario¹². Pero ya antes, desde marzo de 1968, el venezolano Oswaldo Capriles había comenzado a publicar una sección titulada «El tercer cine» en las páginas de la revista venezolana *Cine al día*. Desde allí, se propuso cartografiar «las actividades cinematográficas de aquellos países que forman parte del llamado “tercer mundo” [...] donde ya no es posible aplazar la conciencia de una lucha común»¹³.

La coincidencia, en cualquier caso, estaba dictada por la necesidad de «dar un nombre nuevo a un fenómeno nuevo»: la irrupción de un cine testimonial y con-trainformativo de «revelación de la realidad», que interviniera activamente «en el

[8] Guy Hennebelle, «Changer la société, la vie, le cinéma...» (*Écran*, n.º 80, mayo 1979), p. 18.

[9] Julianne Burton, «The Camera as a Gun: Two Decades of Film Culture and Resistance in Latin America», en *Latin American Perspectives* (Austin, Texas, 1978). Una revisión de esta metáfora en Miguel Errazu, «De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México» (*Artilugio*, n.º 5, 2019), pp. 167-183.

[10] Irmgard Emmelhainz, «Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal» (*Secuencias*, n.º 43-44, 2016), pp. 95-111.

[11] Jonathan Buchsbaum, «A Closer Look at Third Cinema» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, n.º 2, 2001).

[12] Fernando Solanas y Octavio Getino, «Hacia un tercer cine» (*Tricontinental*, n.º 13, julio 1969), pp. 107-132. Para una historia de la *Tricontinental*, ver Anne Garland Mahler, *From the Tricontinental to the Global South. Race, Radicalism, and Transnational* (Durham y Londres, Duke University Press, 2018).

[13] Oswaldo Capriles, «El tercer cine» (*Cine al día*, n.º 3, abril 1968), p. 4.

combate por la liberación de una dependencia»¹⁴. Nacido en América Latina, *tercer cine* fue, pues, una metonimia para un *Cine del tercer mundo*¹⁵ que, junto a la imagen emblemática del cineasta empuñando su cámara con el brazo en alto, pronto serviría de modelo para los cines revolucionarios y militantes que comenzarían a proliferar también en los países centrales.

Las tecnologías menores ocuparon un lugar clave en la construcción de estos discursos. Ya en el primer número de *Cine al día*, publicado en diciembre de 1967, encontramos una sección —anómala en el contexto de las revistas de cine de la época— titulada «Ocho a dieciséis», en clara alusión a los formatos subestándar. En ella se pretendía reivindicar la «grandísima importancia» de estos formatos en el desarrollo del cine independiente y documental, para el que «el menor peso de la cámara, con la consecuente facilidad de movimiento y penetración, significa una notable ventaja en la mayoría de los casos»¹⁶. Esta ventaja, por descontado, se refería a la oportunidad que se presentaba «a los rebeldes, a los revolucionarios» para realizar un «cine de combate ideológico»¹⁷ construido alrededor de la potencia del *documento*, al que entendían como una «verdad arrebatada a los hechos»¹⁸.

Estos discursos habían surgido, fundamentalmente, a partir de los usos documentales y ensayísticos del 16 mm. El súper 8 se insertó en estos debates, si bien de maneras ambivalentes. Por un lado, aparecía en el horizonte como el último y más sofisticado eslabón en una suerte de teleología tecnológica que entonaban, de la mano, los discursos de las tecnologías menores y de la revolución. Así, ya en 1967, en la presentación de la sección «Ocho a dieciséis», los editores de *Cine al día* dejaban un breve apunte sobre el porvenir del, por aquel entonces, nuevo formato súper 8. Su futuro apuntaba a la construcción de un espacio social de circulación de imágenes:

La aparición del Super 8 ha tenido como objetivo primordial el llegar a constituirse, sin olvidar los intereses puramente aficionados, en el medio universal para el desarrollo de actividades audiovisuales relacionadas con la educación, la comunicación y la propaganda¹⁹.

Lejos de los «intereses puramente aficionados», el súper 8 fue leído como un paso más, estrecho pero inevitable, en la intensificación de las virtudes políticas (educación, comunicación, propaganda) de los formatos subestándar. Pese a la persistencia de algunas posiciones que minimizaban todo determinismo tecnológico²⁰, discursos como los sostenidos desde *Cine al día* se extendieron con rapidez a comienzos de la década de los setenta. Marino Lemos, también desde *Cine al día*, creía que el súper 8 «termin[ará] por imponerse definitivamente, desplazando al 8 mm normal y constituyendo un sustituto económico en gran número de actividades hasta ahora reservadas a los 16 mm»²¹. También Carlos Álvarez, el cineasta colombiano responsable de algunas de las piezas contrainformativas más emblemáticas de la época —y de su propio manifiesto por un tercer cine en Colombia— pensaba que la utilización del cine para las luchas significaba reducir el paso: «ellos habían saltado del 35 al 16, y yo espero saltar muy pronto del 16 al 8»²². Mario Handler, el cineasta uruguayo vinculado a la Cinemateca del Tercer Mundo, afirmaba que propagar ideas e informaciones implicaba reducir sus tiempos —un «cine de cuatro minutos»— y aligerar su frecuencia de fotogramas —«bajar al standard propuesto de 12 cuadros por segundo»²³. Del 16 mm al 8 mm y al súper 8, estos ejemplos muestran que la *reducción* se convirtió en sinónimo de eficacia revolucionaria, y la escasez en una prueba de la fortaleza del vínculo entre el documento y la realidad.

[14] Oswaldo Capriles, «El tercer cine» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), p. 4.

[15] La revista de la Cinemateca del Tercer Mundo, *Cine del tercer mundo*, iba a llamarse originalmente *Tercer Cine*. Ver *Cine al día*, n.º 8 (junio 1969), p. 46.

[16] Marino Lemos, «Ocho a dieciséis: 'El cine en formatos 8 a 16 mm'» (*Cine al día*, n.º 1, diciembre 1967), p. 23.

[17] Alfredo Roffe, «Ocho a dieciséis: 'Cine de la resistencia y cine de la represión'» (*Cine al día*, n.º 4, julio 1968), pp. 26-27.

[18] Oswaldo Capriles, «Testimonio de la realidad y compromiso ideológico» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), p. 5. Ver también María Luisa Ortega, «Las disyuntivas del documental: Mérida 68», en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires, Akal, 2016).

[19] Marino Lemos, «Ocho a dieciséis...», p. 23.

[20] Por ejemplo, estas declaraciones de Fernando Solanas desde Pésaro, en 1968: «Los valores de un nuevo cine surgirán de la validez de sus ideas, de la originalidad de su lenguaje y sobre todo, de la utilización cultural y política que del mismo se haga, sea realizado en 8, 16 ó 35 mm, dure cinco minutos o dos horas». «La situación del cine en la Argentina», en Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1973), p. 13.

[21] Marino Lemos, «Ocho a dieciséis...», p. 23.

[22] Marino Molina, «Carlos Álvarez: el salto al 8 mm» (*Hablemos de cine*, n.º 59-60, mayo-agosto 1971), p. 27. Ver también Carlos Álvarez, «El tercer cine colombiano» (*Cuadro*, n.º 4, 1978).

[23] Isaac Leon Frías y Antonio González Norris. «El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler» (*Hablemos de cine*, n.º 52, marzo-abril de 1970), p. 45.

El súper 8 parecía, por tanto, profundizar las competencias estéticas de otros formatos subestándar. Sin embargo, planteaba un problema diferente en cuanto a la vertebración de nuevas esferas públicas. El 16 mm, la mayor de las tecnologías menores, había intervenido de maneras decisivas en el «problema de la distribución y exhibición de los films»; la mayor de las urgencias de aquellos cines²⁴. Los circuitos paralelos —proyecciones clandestinas en espacios sindicales, fábricas transformadas en cines, salones universitarios, locales culturales— que siguieron a los encuentros, muestras y festivales vertebrados a nivel transnacional, proponían una nueva relación entre el cine y sus públicos. Pero para algunos, como el mexicano Alberto Híjar —compilador y prologoísta de la primera antología de textos sobre el tercer cine en América Latina—, esta dinámica presentaba un problema fundamental: la extracción burguesa, profesional o universitaria, de estos circuitos, que imposibilitaba llegar a las capas sociales más desfavorecidas²⁵. En la misma línea, el boliviano Alfonso Gumucio Dagron —como veremos, una figura esencial en la reflexión del papel del súper 8 en el tercer cine a finales de los setenta— comentaba algo más tarde: «se le han atribuido a las imágenes poderes especiales: un espectador se transforma luego de una proyección, y se incorpora a la guerrilla o se convierte en líder obrero. En los hechos, no se verifica tal cosa»²⁶.

El súper 8 intervino justamente en esta disyuntiva. En la mayoría de los casos, más que profundizar los usos clandestinos y militantes de la proyección como acto político, el súper 8 radicalizó el carácter testimonial del registro documental por la vía de «poner el cine en las manos del pueblo»: un lugar común del maoísmo sesentayochista que, armado con la retórica de la cultura visual *amateur* dominante —accesibilidad, facilidad de uso, democratización— y de la mano de un claro impulso antiartístico, encontró en el paso estrecho a su mejor aliado. De este modo, el súper 8 permitió pensar seriamente, más allá de algunas experiencias aisladas, la activación de otros sujetos —no profesionales, no cineastas, no autores— como participantes directos en la construcción de nuevas culturas filmicas revolucionarias.

Por descontado, estas vías no se transitaban de maneras rígidas. Mas bien, definieron ciertas tendencias en los usos de las tecnologías menores, derivadas de sus competencias o «especificidades» —aunque, como veremos, las especificidades de los medios no se plantearon más que como un juego de negociaciones entre discursos, prácticas, posibilidades y tecnologías, apuntando más bien a una suerte de *especificidad relacional* mucho más porosa y mutable—. De cualquier manera, como señalaron dos colectivos militantes franceses unos años más tarde, esta doble vía parecía desplegar una contradicción interna entre los usos del 16 mm y del súper 8, un choque entre dos paradigmas²⁷: «la diferencia entre el 16 y el Super 8 es la contradicción entre los profesionales y los *amateurs*»²⁸. De hecho, para algunos profetas del paso reducido, el súper 8 había llegado para acabar por fin con esa vieja forma del audiovisual: «el súper 8 no es *cine* [...], esa vieja profesión esclerotizada»²⁹.

En los siguientes epígrafes, planteo una serie de casos tempranos de inserción del súper 8 en experiencias de tercer cine, justamente marcado por esta tensión entre *amateurismo* y profesionalismo, y por el desbordamiento de una determinada idea de «cine» en favor de otras modalidades de comunicación audiovisual.

2.2 Documentos frágiles, circulación dependiente

Paradójicamente, el primer uso sistemático del súper 8 en un contexto próximo a las discusiones sobre tercer cine fue una experiencia de distribución. En diciembre de

[24] Rodolfo Izaguirre, «Mérida: Realidad, Forma y Comunicación. III. Aspectos de la circulación y la exhibición» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), pp. 16-17.

[25] Alberto Híjar (ed.), *Hacia un tercer cine* (México, Filmoteca UNAM, 1972). Hago una lectura de sus implicaciones en Miguel Errazu, «Contra el tiempo del acto: una lectura de 'Los problemas' del tercer cine, de Alberto Híjar», en Katerina Valdivia Bruch (ed.), *Rethinking Conceptualism. Avant-Garde, Activism and Politics in Latin American Art (1960s-1980s)* (Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, en prensa).

[26] Alfonso Gumucio Dagron, *Super 8. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Caracas, Whipla, 1981), p. 70.

[27] Sobre la noción de paradigma en el cine *amateur*, ver Valerie Vignaux y Benoît Turquety (eds.), *L'amateur en cinéma. Histoire, esthétique, marges et institutions* (Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2016).

[28] APIC y Torr e Benn, «La place du Super 8 dans le cinéma militant», en Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma militant. Histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique* (*Cinéma d'aujourd'hui*, n.º 5-6, marzo-abril 1976), pp. 125-127, p. 127.

[29] Jérôme Diamant-Berger y Dimitri Davidenko, *Les images plein de la tête* (Paris, Jean Claude Simoën, 1977), p. 15.

1967, la sección de Prensa y Propaganda de Partido Comunista Italiano, a través de su productora Unitefilm, decidió invertir en la compra de más de mil proyectores súper 8 para vertebrar una red de distribución de noticieros de contrainformación entre todas sus sedes regionales, destinada a labores de propaganda política para las elecciones generales de aquel mayo de 1968³⁰. El proyecto se llamó *Terzo canale*, en alusión a su propuesta de alternativa a los dos canales públicos de televisión de la RAI. Veintiún noticieros y películas especiales de corta duración fueron realizados entre 1968 y 1974 en 16 mm para su distribución en súper 8.

Los usos descentralizados, la inmediatez y sencillez y los bajos costes de producción y distribución en súper 8 coincidían con aquellos usos propagandísticos entrevis- tos desde *Cine al día*. De hecho, cuando algunas de las películas de *Terzo Canale* se exhibieron en el Festival de Leipzig de 1968, fueron precisamente las delegaciones latinoamericanas, encabezadas por el cubano Santiago Álvarez y el uruguayo Walter Achugar, las que mostraron más interés en las posibilidades políticas del súper 8, al que llegaron a definir como «un moderno fusil para la lucha del pueblo»³¹. El proyecto de *Terzo Canale* permite así entender al menos dos rasgos característicos de los usos posteriores del súper 8: su capacidad para desatar proyectos de una fuerte carga utópica y emancipatoria más allá de las fronteras nacionales, y su cercanía medial con la televisión, considerada como una esfera pública emergente y decisiva para la comunicación política.

[30] Flavio Iori, *Un cinegiornale per il Pci. L'esperienza di "Terzo Canale" 1968-1974* (Università degli studi di Parma, tesis laurea, 2004). Ver también Gianluca Fantoni, *Italy through the Red Lens. Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946-79)* (Cham, Palgrave Macmillan, 2021), pp. 139-157.

[31] A Leipzig acudieron Santiago Álvarez por Cuba, Walter Achugar por Uruguay, Cosme Alves Neto por Brasil, y delegados paraguayos y venezolanos. Ver Antonio Medici, Mauro Morbidelli, Ermanno Taviani (eds.), *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979* (Roma, AAMOD, 2001), p. 238.



«Vietnam guerra di popolo». *Terzo canale* n° 2 (Unitefilm, 15 de febrero 1968).

[32] Il cinema nella propaganda elettorale del 1968. Nota della Sezione propaganda», en Medici et al. *Il PCI e il cinema...*, p. 216. Aunque el texto habla de 8 mm, el contexto permite entender que se refieren a súper 8. La confusión terminológica entre ambos formatos era común en la época.

[33] «Manualetto d'istruzioni per la fabbricazione e l'uso dei Cine Volantini» (ARCUTF, B51, F550, AAMOD). En el catálogo de Unitefilm no figura ninguna película realizada en súper 8, pero algunas secciones regionales del PCI sí produjeron películas más adelante. En Italia, de hecho, varias agrupaciones militantes realizaron cine en súper 8. Ver *Dimensione Super 8* (*Quaderni del filmstudio*, n.º 2, Roma, 1975) y *Bianco e Nero* n.º 7/8 (1972).

[34] «Manualetto...», p. 13.

La discusión sobre el súper 8 en el PCI no se limitó, sin embargo, a la distribución. Documentos de trabajo recogen las reflexiones internas en Unitefilm sobre su idoneidad para complementar la producción centralizada de noticieros con «producción provincial o regional», esto es, producción descentralizada y realizada por los propios militantes del PCI, aquellos «que tienen en su casa una cámara de 8 mm» y «a los que se les puede instruir sobre cómo rodar y editar un documental»³². De hecho, Unitefilm organizó un taller de capacitación para militantes a finales de 1967, y produjo algo más tarde un pequeño manual, «Manualetto d'istruzioni per la fabbricazione e l'uso dei Cine Volantini», en el que se explicaban los orígenes, historia, características formales y técnicas de realización de los *ciné-tracts* del 68 francés —o «cine-volantes»— para su uso político en Italia³³.

La equiparación del cine con un volante o cartel que «no se puede pegar a los muros»³⁴ permitía también pensar la cercanía entre los materiales gráficos de la protesta, la expresión visual y textual de consignas políticas y el súper 8 —todavía de manera más acusada en esta primera época, en la que aún no existía película sonora³⁵—. Las obras tempranas de Monica Maurer, cineasta y militante alemana desplazada a Italia y cercana a Cesare Zavattini, son un buen ejemplo de estas sinergias entre gráfica popular y súper 8. Influenciada por el cine de Santiago Álvarez, Julio García Espinosa y los Cinegiornali Liberi del propio Zavattini, sus películas en súper 8 en Italia y Chile, *Fabbrica occupata* (Monica Maurer, 1970) —rodada en las fábricas romanas ocupadas de Crespì, Aerostatica y Pantanella durante 1970— y *Cile 1972* (Monica Maurer, 1972) —rodada en Chile durante el gobierno de Unidad Popular—³⁶ ponen de relieve



Cile 1972 (Monica Maurer, 1972).

el modo en el que una aproximación *amateur* contribuía a generar registros directos y sencillos de la cotidianidad de las luchas y la iconografía de los movimientos sociales, a la vez que subrayaban el papel determinante de las mujeres en estos procesos políticos. Así, con el súper 8, el «documento» de *Cine al día* se alejaba de discursividad autoritaria de la voz *over*; común en muchas películas militantes de la época, en favor de un acercamiento afectivo y horizontal a las imágenes de la revolución.

La relación entre el súper 8 y la esfera pública se conjugó, en cualquier caso, de muy diversas maneras. Otras experiencias insistieron en sus posibilidades clandestinas y en un trabajo político de denuncia. En mayo de 1970, en la Ciudad de México, el documentalista mexicano Óscar Menéndez introdujo clandestinamente película y una cámara súper 8 al interior del Palacio Negro de Lecumberri, la cárcel en la que se encontraban los presos políticos del movimiento estudiantil de 1968. En línea con las tesis de *Cine al día*, Menéndez se propuso construir una prueba visual contraforénsica que ayudara a impulsar la presión nacional e internacional sobre el trato que el estado mexicano estaba dando a los presos políticos, que en aquel momento se encontraban en espera de juicio. Para ello, colaboró con familiares de los presos —fundamentalmente, con sus mujeres— para enseñarles rudimentos básicos de cámara y diseñar un modo de meter y sacar los materiales de la cárcel. El propio Menéndez, en sus visitas, colaboraba en las filmaciones con la cámara que habían conseguido introducir en el penal³⁷. Los documentos arrancados a la cárcel, si bien llegaron a ser públicos después de que hubiera comenzado el proceso judicial, demostraban la potencia testimonial de «poner la cámara en las manos» de los presos, a partir de una reconsideración insospechada del potencial político del cine familiar y de interior. Pero también constituían un ejemplo temprano de cómo el súper 8 sacudió la división del trabajo en el tercer cine: cuando entregaba la cámara a los presos, Menéndez se apartaba de las funciones clásicas del director para convertirse en una suerte de gestor o facilitador (militante), aún en control de la producción y edición de la película.

Estos materiales, además, son un ejemplo temprano de los modos en los que el súper 8 intervino en la naciente cultura filmica del tercer cine. Las imágenes parecían responder a su propia singularidad como documento de un modo excesivo: junto a posados de los presos y algunas acciones escenificadas, vemos contrapicados imposibles, barridos inconexos, detalles ininteligibles o sencillamente irrelevantes que hacían la mayor parte del registro inútil en términos informativos: «imágenes que cuesta trabajo identificar», en palabras del crítico mexicano Jorge Ayala Blanco, que asistió a su primera proyección clandestina³⁸. Los documentos, por tanto, dificultaban el propósito de hacer estos hechos políticos «verdaderamente visibles» o de «exponer[los] a la luz pública», tal y como se defendía desde *Cine al día*³⁹. Sin embargo, lejos de comprometer su valor testimonial, estas imágenes permitían desplegar nuevos vectores de legibilidad política en comunión con la banda agregada de sonido; vectores hasta ahora alejados de las epistemologías documentales. El ejemplo más claro de esta inflexión es la irrupción de un hilo pegado a la lente de la cámara que divide en dos una toma panorámica de los muros de Lecumberri. En *Histoire d'un document* (Óscar Menéndez, 1971), la segunda elaboración filmica de estos documentos, una voz en *over* explica: «Este hilo que aparece en pantalla es un testimonio de los obstáculos que hubo que superar». El hilo se convertía así en un poderoso índice de compromiso político; una prueba del peligro. De este modo, el error técnico dejaba de entenderse como un mal menor o un precio a pagar para ocupar el lugar discursivo desde el que se construía la legitimidad de la imagen. En otras palabras, al entrar en una lógica

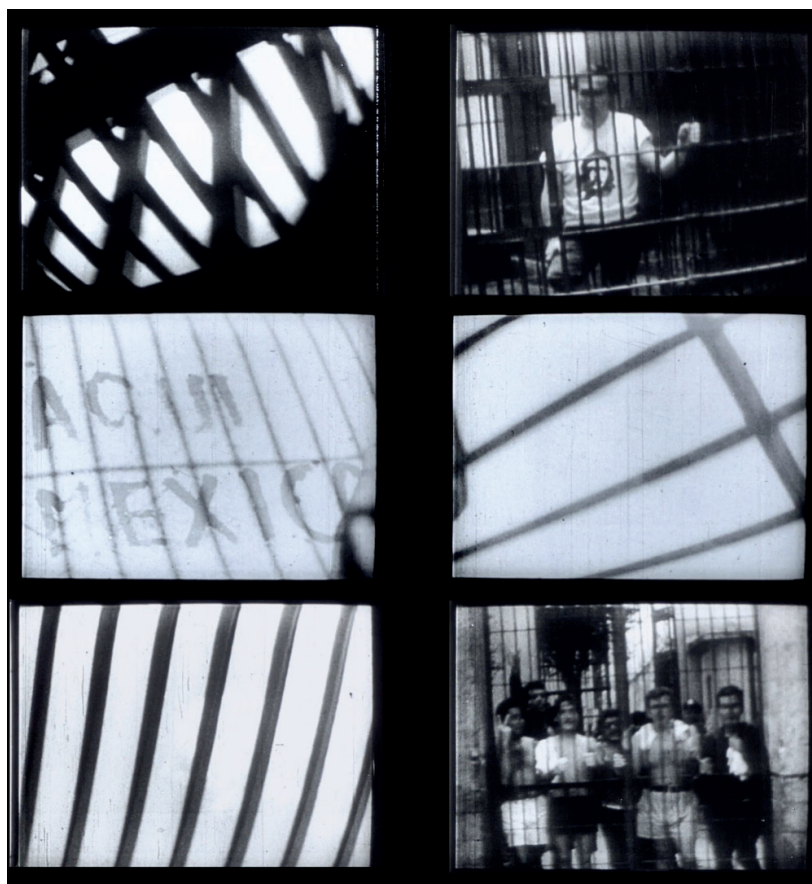
[35] Kodak no comercializó su película Ektasound hasta 1973. En cualquier caso, la vinculación del súper 8 con la gráfica de la protesta es común también a otros ámbitos de acción militante, más allá de la llegada de la película con sonido sincronizado. El superochero mexicano Sergio García sostenía que el cine en súper 8 debería ser «breve, conciso e impactante. Algo así como un póster». Sergio García, «Hacia un cuarto cine» [1973] (*Wide Angle*, vol. 21, n.º 3, julio 1999), p. 170. Alejada de la acción política directa, una película como *Pixando* [*Grafiteando*] (Pola Ribeiro, 1980), del movimiento superochero de Bahía, establece una correspondencia directa entre el acto de filmar en súper 8 y las pintadas callejeras (agradezco a Manuel Asín la referencia).

[36] Fondo Monica Maurer, AA-MOD.

[37] Óscar Menéndez, «Entrevista personal del autor a Óscar Menéndez» (Ciudad de México, 12 de noviembre de 2021).

[38] Jorge Ayala Blanco, «Una película de presos que habla de libertad» (*Cine cubano*, n.º 66-67, 1971), p. 41. La proyección se produjo en la Facultad de Ciencias de la UNAM, un 27 de noviembre de 1970, bajo el título *Aquí México*.

[39] Oswaldo Capriles, «Testimonio», p. 5.



Historia de un documento (Óscar Menéndez, 1971).

de trabajo *amateur*, el valor de verdad de la prueba visual empezaba a recalibrarse: no en relación con la luz, la visibilidad y la representación, sino con otros factores determinantes que anunciaban un nuevo programa ético y estético en el horizonte: legitimidad del lugar de enunciación, singularidad del sujeto que la produce, debilidad (técnica, material, figurativa) de la imagen.

Otros factores, esta vez vinculados a su reproducción y circulación, profundizaban la relación entre fragilidad y verdad en el súper 8. En tanto material positivo reversible, cada proyección implicaba una fuerte degradación del original. Además, su transferencia medial suponía también no solo nuevas degradaciones, sino el reconocimiento de una fuerte dependencia de otras tecnologías en lo que tocaba a sus posibilidades de circulación: tanto hacia el cine (inflados a 16 mm o 35 mm) como, especialmente, al video y la televisión. Los materiales de Menéndez ejemplifican esta doble relación con el 16 mm y la televisión marcada por la dependencia y la degradación. Los materiales fueron filmados en película positiva en color. Sin embargo, durante su exilio en París en 1971, Menéndez llegó a un acuerdo con el Servicio de Investigaciones de la cadena de radiotelevisión francesa ORTF para montar y emitir por televisión estos materiales⁴⁰. Para igualar el metraje con otros registros documentales del movimiento estudiantil, que Menéndez había traído consigo, la película fue transferida a 16 mm blanco y negro y 24 fotogramas por segundo a través de un telecinado intermedio en

[40] Carta de la ORTF a Óscar Menéndez a propósito de *Histoire d'un document*, 19 de febrero de 1971 (Archivo personal de Óscar Menéndez). La película no llegó a emitirse tras la intervención del gobierno mexicano.

vídeo: un proceso tan complejo como costoso en términos de legibilidad figurativa. Como muestra *Histoire d'un document*, la imagen perdió (aún más) definición y rango dinámico, pero ganó grano y textura. Una clara *inestabilidad material* señalaba un vector entrópico, que tendía a anular la diferencia entre imagen (del soporte) e imagen (registrada). La propia materialidad del medio comenzaba a ganar consistencia testimonial frente a la realidad registrada.

La debilidad —o fragilidad— técnica de la imagen apuntaba así a una poética de la testificación material que, para Menéndez y otros cineastas de la época, debía prevalecer sobre la elaboración formal. Sin embargo, estas posiciones estaban lejos de ser aceptadas unánimemente entre los sectores de izquierda. A su paso por Roma, durante su exilio, Menéndez mostró su película y participó en una mesa redonda organizada por los editores de la revista *Filmcritica* como integrante de la San Diego Cinematográfica, una organización creada por Renzo Rossellini que trataba de colaborar, desde el cine, con las luchas de liberación del tercer mundo⁴¹. En la discusión con los críticos italianos Ciriaco Tiso y Andrea Ferendese, organizada alrededor de las tensiones entre el cine de expresión directa y contrainformación y el cine «poético/político»⁴², la posición de Tiso sobre el tipo de materiales que había mostrado Menéndez en Roma era clara: su cine corría el riesgo de caer en el «fetichismo de la cámara», ya que «al dar la cámara a un colectivo anónimo se corre el riesgo de convertir el cine en una instantánea...»⁴³ y, por tanto, en «un producto de consumo como las películas más banales que hay hoy en el mercado», alejado de lo que consideraba una verdadera «investigación poética»⁴⁴. Para Menéndez y el resto de integrantes de la San Diego, esta acusación olvidaba que la urgencia revolucionaria del cine en el tercer mundo colocaba a los cineastas en una situación de acción y compromiso que, en palabras de Menéndez, se alejaba de la posición «especulativa» de los críticos italianos. Para el mexicano, la eterna discusión entre la forma y el contenido se proyectaba sobre dos nuevos polos: la especulación estéril y la acción directa. Y, en el límite, parecía llegar a decir que la sola existencia de la imagen, y la certificación de su origen, eran por sí solas una toma de posición política que la película transmitía sin apenas necesidad de mediación formal.

Así pues, el súper 8 se insertó desde temprano en las culturas del tercer cine de modos ambivalentes, sobre todo para aquellos que venían de ámbitos de producción y reflexión más profesionalizados. En cualquier caso, el pequeño formato permitía soñar con un cine de contestación y contrainformación a jóvenes sin competencias específicas en el medio. En cierto sentido, anunciaba una posibilidad impensable hasta hacía bien poco. De hecho, cuando, en agosto de 1971, se proyectaron las películas en súper 8 del Segundo Concurso de Cine Independiente en 8 mm, celebrado en la Ciudad de México gracias al impulso del propio Óscar Menéndez, un joven periodista, Arturo Garmendia, tituló su reseña: «¿El camino hacia un 'tercer cine'?»⁴⁵.

2.3 Del patio a la asamblea, o cómo politizar la cercanía

En la estela de Menéndez, desde comienzos de la década de los setenta se localizan ya iniciativas cinematográficas de carácter militante que estaban probando las posibilidades del súper 8 como herramienta para un trabajo político. La circulación global de los materiales y los discursos culturales del súper 8 y del tercer cine provocaban acercamientos similares en zonas geográficas por lo demás disímiles: acercamientos que, como veremos, se ensayaron como herramientas de vertebración colectiva a nivel

[41] Mariano Mestman, «Postales del cine militante argentino en el mundo» (*Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n.º 2, septiembre 2001), pp. 7-30.

[42] «Esperienze e ribellione a livello filmico. Tavola rotonda su film d'informazione e film poetico / politico» (*Filmcritica*, año XXIII, n.º 222, febrero 1972), pp. 84-104.

[43] «Esperienze e ribellione...», p. 92.

[44] «Esperienze e ribellione...», p. 86.

[45] Arturo Garmendia, «¿El camino hacia un 'tercer cine'?» (*Esto*, 18 de agosto de 1971), p. 11.

sindical, regional o comunitario. Además, en estas experiencias tempranas, realizadas por jóvenes independientes y *marginales*, la relación entre la práctica política y el súper 8 fue el terreno de constantes reflexiones, incluso si apenas tuvieron, en realidad, ninguna capacidad de elección sobre el formato con el que trabajar. Más allá de un «cine de las posibilidades», con el súper 8 se puso en marcha una reflexión sobre la *especificidad relacional* del medio respecto a otras tecnologías y formatos: un juego de ventajas e inconvenientes, de pérdidas y ganancias, que hicieron del súper 8 el centro de una negociación permanente por los medios y los fines⁴⁶. Desde el deseo de «poner el cine en las manos del pueblo», las experiencias que menciono a continuación están lejos de conformar una cartografía completa, pero permiten mostrar cómo estas negociaciones se desplegaron pronto como una dialéctica entre lo *amateur* y lo profesional, el cine doméstico y el cine social, la distancia y la proximidad o la improvisación y la organización.

Para la Cooperativa de Cine Marginal, un colectivo fundado por estudiantes universitarios de la Ciudad de México en septiembre de 1971, el súper 8 permitió construir una organización de producción, distribución y exhibición de cine de contrainformación, vinculado a los movimientos de insurgencia sindical que sacudieron México a lo largo de 1972⁴⁷. Tanto su práctica filmica como las discusiones conservadas permiten entender la triangulación entre los discursos del súper 8, el tercer cine y las corrientes maoístas de la nueva izquierda. Carlos de Hoyos y Carlos Méndez, dos de sus integrantes, habían lanzado a finales de 1970 una revista de corta vida llamada *Cine-club*, con la que contribuyeron a diseminar las ideas sobre cines políticos globales y el Nuevo Cine Latinoamericano, posicionándose editorialmente «por un Tercer Cine»⁴⁸. Además, la influencia del maoísmo entre los integrantes de la cooperativa impulsó un discurso de humildad y puesta al servicio de la clase trabajadora perfectamente afinado con la vulgaridad *amateur* del súper 8. Así, la cooperativa defendió, en varios textos, relatorias internas y entrevistas de la época, el uso del súper 8 como «un conducto transmisor de experiencias [...] al servicio de la lucha obrera»⁴⁹. Sus posiciones se alejaban de otros compañeros superochistas en lo que tocaba, precisamente, al discurso de la libertad creadora, oscilando entre la cautela —«No nos hacíamos ilusiones sobre la calidad de nuestro cine»⁵⁰— y una orgullosa posición antiartística —«Era un cine horrible, sí. ¿Y qué tiene?»⁵¹—.

En un documento interno de la Cooperativa, el súper 8 aparece como el resultado de una decisión estratégica sobre el 16 mm, en línea con las discusiones de *Cine al día*: el paso estrecho sería superior por la velocidad de edición y sonorización, el abaratamiento de costes, su ligereza y facilidad de manejo y transporte; o la adecuación del tamaño de sus cámaras a usos clandestinos. Pero, más allá de la repetición de ciertas ideas dominantes, emergía una razón de fondo mucho más prosaica: la cercanía con el mundo de artefactos y películas domésticas, que tenían literalmente a la mano, y su imposibilidad para financiar producciones más elaboradas. Así lo reconocía, de pasada, un cooperativista: «las enormes ventajas que en tanto a nuestra red existen en el super ocho, no compensarían las ventajas que nos podría dar una producción en 16 mm que, por cierto, *seríamos incapaces de costear*»⁵².

Este «estar a la mano» del súper 8 desplegó también sus antinomias en el plano de las formas y las prácticas estéticas; antinomias que Guadalupe Ferrer, una cooperativista, formuló como el *síndrome del 8*⁵³. Por un lado, la filiación doméstica abría un campo de posibilidades inéditas para otros formatos. Los procesos de revelado masivos, industriales y comerciales les permitían soñar con eludir la censura, al sumergir

[46] Un buen resumen de esta posición puede leerse en la presentación del catálogo *Dimensione Super 8*, referido anteriormente: «El súper 8 es un medio entre otros medios, sin pretensiones puristas, sino más bien diseñado para complementar otros medios; es una herramienta útil y económica, y es por sus ventajas, más que por sus especificidades, por lo que debe utilizarse». *Dimensione Super 8*, p. 3 (traducción propia).

[47] Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México. 1970-1989* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012). Para otra lectura del cine de la Cooperativa, vinculada a la reflexión teórica sobre el 68 mexicano, ver Susana Draper, *México 68. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia* (Ciudad de México, Siglo XXI, 2018).

[48] Presentación de *Cine-club*, n.º 1, diciembre de 1970, p. 3. *Cine club* publicó, además, una versión temprana de la redacción final en castellano de «Hacia un tercer cine», que siguió a la publicada en *Hablemos de cine*, n.º 53 (mayo-junio 1970) y n.º 54 (julio-agosto 1970).

[49] Guadalupe Ferrer, «La experiencia de la Cooperativa de Cine Marginal en el auge de la lucha obrera de 1971-1973». Documento mecanografiado, p. 7. Archivo personal de Guadalupe Ferrer (AGF).

[50] Paco Ignacio Taibo II, «Los extraños caminos de un cine del pueblo. Notas sobre el origen, problemas y vida del Cine marginal en México». Documento mecanografiado (AGF).

[51] Jorge Belarmino, citado en Ferrer, «La experiencia».

[52] Paco Ignacio Taibo, «Los extraños caminos», p. 10 (cursivas añadidas).

[53] Nota autógrafa (AGF).



Basta! (Cooperativa de Cine Marginal, 1972).

su material «entre los millares de rollos sobre bodas, cumpleaños, nacimientos, etc. que semanalmente revelan las compañías comerciales». Además, la propia adquisición de dispositivos se planteaba como una suerte de expropiación a escala familiar para el trabajo político: «todo el equipo inicial de cámaras se obtuvo a través de préstamos o apropiaciones a parientes y conocidos»⁵⁴. De este modo, su propia práctica se mimetizó con la pragmática del cine doméstico: dedicaron largos tiempos a acompañar la cotidianidad de las luchas sindicales, filmaron películas de animación infantil con grupos de hijas de trabajadoras, e incluso desarrollaron proyectos de escritura y producción colaborativa —hoy perdidos—, en los que fungían como meros facilitadores.

Por otro lado, la Cooperativa calcó también otros rasgos pragmáticos, materiales y estéticos que dificultaron, precisamente, su eficacia como «instrumento de comu-

[54] Paco Ignacio Taibo, «Los extraños caminos», p. 9.

nicación» y «correa de transmisión» de las luchas sindicales. La escasez de película les obligaba a usar «todo, también las mugres» y a transigir con una materialidad precaria —«si el material se pone verde, entonces tomamos el material verde»⁵⁵— que dificultaba su legibilidad tanto en círculos estudiantiles como en los espacios sindicales. La urgencia del registro de imágenes producía multitud de documentos abiertos, erráticos e inconclusos⁵⁶. Las copias únicas, de enorme fragilidad, acababan por destruirse por su elevado ritmo de proyección⁵⁷. Las proyecciones por todo el estado mexicano dependían de la perseverancia en el desplazamiento físico de los cooperativistas, que trabajaban como «alucinados»⁵⁸. Por último, la ausencia de copias y la incompatibilidad tecnológica con el equipamiento estándar de 16 mm ponía sobre la mesa un problema de un calado diferente: la imposibilidad de conectar sus películas «a las redes de distribución de cine político del resto del mundo, que trabajan en 16 mm»⁵⁹.

Sin embargo, esta imposibilidad no convertía a la Cooperativa en una excepción. Al otro lado del Atlántico, en territorio francés, se desarrollaron simultáneamente varias experiencias militantes en súper 8 similares a la mexicana, acompañadas por una fértil producción teórica que se desplegó en varias revistas de la época, boletines y publicaciones no comerciales. En términos generales, el súper 8 se articuló como una herramienta de construcción de culturas populares regionales, en ruptura con el centralismo del estado francés. Grupos bretones como Torr e Benn, u occitanos, como CINOC-Films, a su vez apoyados por colectivos de distribución parisinos, como la Agence Populaire d'Information Cinématographique (APIC), desarrollaron un cine de actualidades o «Kinoks» que, en palabras de Jean-Louis Le Tacon (militante de Torr e Benn, y vinculado a los círculos maoístas de la *Gauche prolétarienne*), pretendía constituer una «memoria popular de las luchas» de los trabajadores⁶⁰. Se trataba, según un integrante de CINOC, de producir «cinemaquis» partisanos de contrainformación, que operarían fuera del sistema reproduciendo un «esquema tercermundista» al interior del hexágono⁶¹.

[55] Carlos Méndez entrevistado por Peter Schumann. Documento mecanografiado (AGF), p. 12.

[56] A principios de 1973, fecha en la que se desintegraría, la cooperativa contaba con más de 80 proyectos en proceso o ya terminados. La mayor parte eran registros de manifestaciones.

[57] Guadalupe Ferrer, «Entrevista personal del autor a Guadalupe Ferrer» (Ciudad de México, 28 de enero de 2019).

[58] Carlos de Hoyos, carta a Raimundo Gleyzer, México, 22 de abril de 1972, en *El cine quema: Raimundo Gleyzer* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000), p. 62.

[59] Paco Ignacio Taibo, «Los extraños caminos», p. 9.

[60] Sébastien Layerle, «'Une mémoire populaire'...», p. 149.

[61] Michel Gayraud, citado por Sébastien Layerle, «CINOC-Films (1974-1982), ou la possibilité d'un collectif de production autonome en région. Témoignage de Michel Gayraud», en Mélisande Leventopoulos, Katalin Pór y Caroline Renouard (dir.), *Regroupements, nébuleuses et associations de cinéastes. Concevoir les films en collectifs* (Création Collective au Cinéma, n.º 5, 2021), pp. 43-71, p. 46.



Voici la colère bretonne, la grève du Joint Français (Torr e Benn, 1972).

Además, la vinculación entre tercer cine y cine doméstico se formuló de maneras aún más explícitas que en el caso mexicano. Léon Maillé, un campesino de la región bretona de Larzac implicado en organizaciones de defensa del territorio, ensayó una serie de ejercicios en súper 8 a finales de 1972, los *ciné-journaux*, que registraban la cotidianidad de sus luchas desde el diario filmado. Siguiendo su ejemplo, para Torr e Benn, las posibilidades de «desviar el súper 8 de su función de producto de consumo» pasaban por convertirlo en un medio de expresión popular más, como la música, la danza o la poesía. La elección del súper 8 sobre el 16 mm se insertaba así en un debate sobre las políticas de las prácticas profesional y *amateur*. El 16 mm correspondía a un «discurso de la maestría», que a su vez imponía la película como un tipo específico de objeto filmico: «un producto acabado, cerrado, un discurso completo, casi universal». En comparación, el súper 8 permitía «el borrador, el ensayo y error del aprendizaje, el discurso modesto y relativo»⁶². Bajo este paradigma, la relación entre fragilidad y verdad entrevista en el documento de Óscar Menéndez, y aceptada con resignación por la Cooperativa de Cine Marginal, se enunciaba ya políticamente como el *derecho al error* o la reivindicación de las *faltas de imagen*: «reivindicamos el derecho a cometer faltas de imagen así como de cometer faltas de ortografía»⁶³. El cine en súper 8 permitía así pensar de un modo «totalmente otro» las relaciones de producción, «desplazar la contradicción militante/no militante» y soñar con una futura cultura popular.

Junto a la asociación sindical y la comunidad cultural, el potencial político del súper 8 también sirvió para pensar la colectividad desde el marxismo feminista⁶⁴. En la primavera de ese mismo año de 1972, Julia Lesage —a la postre fundadora de la revista *Jump Cut* y, como veremos más adelante, una figura clave en la transición el súper 8 al vídeo en proyectos de transferencia medial y cine hecho por mujeres en Centroamérica— publicó una pequeña nota en la revista de cine radical estadounidense *Cinéaste*. En ella presentaba el Bloomington Film Collective, un colectivo basado en Indiana (EE. UU.) que se proponía ensayar las posibilidades del súper 8 para la concienciación de las mujeres. Para ellas, el súper 8 era «un medio más radical» que otros formatos para producir y distribuir cine no solo al margen de los circuitos industriales, sino también de los circuitos independientes. Se trataba, en sus palabras, de «enseñar al mayor número posible de mujeres a utilizar el equipo de 8 mm disponible para hacer películas que expresen sus inquietudes», y de «mostrar estas películas en un entorno íntimo en el que provoquen el debate»⁶⁵. El proyecto de Lesage y el Bloomington Film Collective tomaba como referencia las experiencias de un cine realizado por trabajadores, que había sido ensayado por Chris Marker y el Groupe Medvedkine en las fábricas de Besançon unos años antes⁶⁶. Para el colectivo, la emergencia de nuevas subjetividades políticas no se planteaba únicamente del lado de la representación o del lado de una activación espectacular. Lesage menciona, de hecho, cómo la proyección de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966-1968) en entornos universitarios, sin apenas diálogo político, suponía una «perversión de la intención original»⁶⁷. Por el contrario, y replicando algunas estrategias ya revisadas, pretendían establecer redes de capacitación y discusión colectiva que pusieran el cine a disposición de colectivos de mujeres.

Estas experiencias tempranas permiten pensar las antinomias de un «*amateurismo* como zona liberada»⁶⁸ para usos políticos y sociales. En sus prácticas, las relaciones de proximidad se trasladaban desde la célula familiar a otro tipo de células de reproducción y cuidados: las de la asociación de mujeres, la asamblea o el sindicato.

[62] APIC y Torr e Benn, «La place du Super 8 dans le cinéma militant», p. 127.

[63] Torr e Benn, «Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule de structure ?» (*Libération*, 2 de mayo de 1974).

[64] Abordo únicamente experiencias cercanas al tercer cine. El súper 8 estaba muy generalizado en contextos feministas a primeros de los años setenta. Ver Joyce Newman, «Super 8 News» (*Women and Film*, n.º 5-6, 1974), p. 95.

[65] Julia Lesage, «Letter to the Editors» (*Cinéaste*, vol. 5, n.º 2, primavera 1972), p. 43.

[66] Julia Lesage, «Entrevista personal del autor a Julia Lesage» (videollamada, 23 de marzo de 2022).

[67] Julia Lesage, «Letter», p. 43.

[68] Patricia Zimmerman, *Reel Families. A Social History of Amateur Films* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995), p. 132.

Muchos de estos intentos de traducir las ideas del tercer cine a un trabajo en súper 8 dejan ver un tejido de alianzas entre tecnología y proyectos de organización *desde abajo* —sindicalismo, feminismo y comunitarismo— que tendían a establecerse como una pedagogía radical de inspiración maoísta. Pero esta pedagogía dejaba también muchas dudas y cuestiones sin responder, fundamentalmente respecto a la capacidad de organizar socialmente una práctica política a partir del impulso *amateur*. En su estudio sobre CINOC films, Sébastien Layerle cita las reservas de Michel Gayraud acerca de «los discursos izquierdistas y demagógicos de la ‘cámara en manos del pueblo’»⁶⁹. También Claudine Roméo, militante de APIC, mostraba cierto desacuerdo en un artículo de 1974 publicado en *Le Monde*:

Hablar, tomar la palabra, expresarse, desde 1968, ha sido el *leitmotiv* de todas las luchas [...]. Pero si el obrero, después de unos meses de horas extras, consigue un Ektasound, [...] ¿será para hablar? No. [...] la publicidad que le ha empujado a hacer estos sacrificios no le empujará, al mismo tiempo, a filmar la huelga de su fábrica: le animará, en el mismo proyecto individualista, a filmar el viaje que ha conseguido hacer a España⁷⁰.

Por otro lado, las experiencias revisadas revelan hasta qué punto existían dificultades para articularse al interior de las redes de circulación del internacionalismo tercermundista. Al fin y al cabo, la dimensión global del súper 8 se declinaba localmente como lo que era: el eslabón final del circuito de una mercancía que, desviada hacia sus usos políticos, dejaba ver su correspondencia con los eslabones finales en las cadenas de dependencia. Por estas razones, muchos colectivos militantes de la época descartaban el súper 8 en favor del más consolidado 16 mm. Así lo expresaba en 1976 Jean Denis Bonan, integrante del colectivo francés *Cinélutte*, al ser preguntado por las posibilidades del súper 8 —reivindicando, de pasada, el carácter profesional del cine militante—:

Para nosotros, el 16 es el formato profesional más barato. [...] Además, me parece que el cine militante revolucionario está ya tan marginado que sería peligroso separarlo completamente, en cuanto a sus posibilidades de distribución al menos, del cine comercial⁷¹.

3. Geopolíticas del súper 8

3.1 Una embajada para tiempos oscuros

La exploración de las dimensiones transnacionales del súper 8 para un cine tercermundista comenzaron en el momento justo en el que el proyecto del tercer cine comenzó a perder su capacidad de vertebración internacional. Entre diciembre de 1973 y junio de 1974, el impulso internacionalista del tercer cine había desembocado en la creación del Comité de Cineastas del Tercer Mundo, que organizó una serie de grandes encuentros internacionales celebrados en Argel, Buenos Aires y Montréal⁷². Sin embargo, la situación en América Latina había empezado a cambiar dramáticamente ya desde inicios de los años setenta. En Uruguay, la Cinemateca del Tercer Mundo se vio obligada a cerrar sus puertas tras la escalada de tensión política —que llevaría al golpe de Estado militar consumado en junio de 1973— y el encarcelamiento de su director, Walter Achugar, en mayo de 1972. Un año antes, en agosto de 1971, Hugo Banzer daba un

[69] Sébastien Layerle, «CINOC-Films...», p. 59.

[70] Claudine Roméo «Ce qui se porte à Paris» (*Le Monde*, 30 de diciembre de 1974).

[71] «*Cinélutte*: au service de la gauche ouvrière, contre le révisionnisme», en Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma militant. Histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique* (*Cinéma d'aujourd'hui*, n.º 5-6, marzo-abril 1976), pp. 47-58, p. 54. Esta misma distinción es la que hace, con énfasis opuesto, Sergio García en su libro «Hacia un cuarto cine». Haciendo gala de un esquematismo tosco y burlón, incluye al «Tercer cine» como parte de un cine «normal», «panfletario» y «carente de un lenguaje cinematográfico», al que opone ese «OTRO CINE» encarnado en el súper 8 —y que, a lo largo de todo el texto, no abandona nunca su condición de mera posibilidad de futuro—. Ver García, «Hacia un cuarto cine», p. 170.

[72] Mariano Mestman, «Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974)» (*Secuencias*, n.º 43-44, 2016), pp. 73-93.

golpe de Estado en Bolivia, que forzó a los integrantes del grupo Ukamau a salir a un exilio en Perú que se prolongaría hasta 1978. Mientras, en Cuba, la reconfiguración geopolítica provocó un acercamiento estratégico a la URSS, inaugurando un periodo de repliegue nacional en términos culturales, conocido como el «quinquenio gris», que afectó de lleno a sus políticas cinematográficas. En este contexto, el golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile, el 11 de septiembre de 1973, pareció signar el fin de toda posibilidad de continuar. Para Achugar, el símbolo del guerrillero empuñando una cámara de 16 mm, esto es, el símbolo gráfico del tercer cine mismo, había perdido ya, para mediados de 1976, toda su eficacia política. Durante su intervención en los Encuentros Europeos por un Nuevo Cine de Estocolmo, celebrados en junio de 1976, pronunció unas palabras que sonaban ya como la aceptación de una derrota:

Hay que decir en todas partes que el cine político en América Latina está actualmente casi en punto muerto por la represión. [...] El símbolo de la cámara utilizada como metralleta ha podido suscitar en Europa, pero también en América Latina, una imagen falsa. Todos hemos participado en la creación de esa imagen, pero hoy la situación ha evolucionado y ya no resulta adecuada. Ese símbolo nos ha conducido a varios errores. La evolución de la situación política y nuestra experiencia nos demuestran que no podíamos, por medio del cine, provocar un cambio revolucionario en la realidad. Ahora debemos abordar el problema desde otro ángulo. Nuestro cine ya no es un arma. Un arma es un arma y una cámara es una cámara. Todo el mundo lo sabe. Y una película es una película⁷³.

Achugar proponía, para aquellas que filmaran desde países sometidos a regímenes reaccionarios, hacer películas políticas tomando una ruta indirecta, menos agresiva, de *resistencia*: «si no podemos ya hacer películas directamente políticas», sostenía,



L'Ambassade (Chris Marker, 1973).

[73] Walter Achugar, «Le nouvel appel de Stockholm» (*Écran*, n.º 55, febrero 1977), p. 3.

«al menos podemos hacer documentales que muestren la verdad a la gente, [...] hacer documentales sobre la cultura popular, [...] hacer películas educativas y antropológicas»⁷⁴. En esta coyuntura histórica, el súper 8 empezaría a pensarse, desde algunos espacios, como una alternativa real al 16 mm. Un tercer cine que ya no sería de denuncia ni de ofensiva, sino más bien de resistencia, y que permitiría reconstruir, desde otros espacios y redes, un nuevo entramado de solidaridades internacionales con las luchas sociales. Una trama, por cierto, en la que las ambivalencias políticas dibujarían un terreno cada vez más complejo para el súper 8.

Realizada, premonitoriamente, durante las mismas semanas en las que se ultimaban los preparativos del Primer Encuentro del Comité de Cineastas del Tercer Mundo en Argel, la película de Chris Marker *L'Ambassade* (1973) ofrece algunas claves para pensar la relación entre tercer cine, súper 8 e internacionalismo en este nuevo contexto geopolítico. *L'Ambassade* es un falso documental, realizado a instancias del colectivo francés Action Super 8 para el Festival de Súper 8 Ranelagh, celebrado en París en diciembre de 1973. Marker la concibió y realizó junto a un grupo de amigos en el departamento parisino de una colega, apenas unas semanas después del golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende. La película mostraba, en un estilo directo acompañado de una voz en *over*, el día a día de un grupo de intelectuales de izquierda, asilados en una embajada de Santiago tras el golpe. Pese al tema, Marker se posicionaba de manera ambivalente sobre la relación entre el súper 8 y el trabajo político: «Si tuviera que demostrar las posibilidades del súper 8, me hubiera gustado hacerlo en otro lugar que no fuera esta embajada y con otros personajes que no fueran refugiados políticos». La ambigüedad del discurso del narrador correspondía a la ambigüedad de aquella embajada, repleta de (verdaderos) intelectuales de izquierda. Por un lado, se postulaba como un refugio estético: un espacio poroso, que tensaba los límites entre el documental y la ficción, pero que permitía también conectar afectos y solidaridades políticas en la distancia. Por otro, abría la puerta a una lectura de su film como alegoría del papel del propio súper 8 en esta coyuntura política: literalmente, el de una embajada que ofrecía un espacio de reunión y un lugar de retirada para una multiplicidad heterogénea de sujetos vinculados social, política y afectivamente por una militancia de izquierdas. Una extraña colectividad que veía el porvenir como una amenaza, y para los cuales un cine del exterior, de las grandes revoluciones y las transformaciones sociales, no parecía ya posible. En este sentido, el súper 8 podía ser esa embajada, ese refugio, en tiempos oscuros.

En octubre de 1976, apenas unos meses después de que Achugar lamentara desde Estocolmo el fin del tercer cine en América Latina, se firmaban en Teherán los estatutos de la Federación Internacional de Cine en Súper 8 (FICS-8), una organización transnacional que fijó su sede en Bruselas, y cuya vida se extendió hasta la fecha clave de 1989. La FICS-8 materializó, para muchos, esta embajada⁷⁵. Como organización descentralizada, vertebró iniciativas y asociaciones culturales de súper 8 a través de diversos festivales internacionales, tejiendo una red que unió Bruselas, Quebec y Caracas, y en la que también participaron, entre otras, Teherán, Barcelona, Toronto, México o Montecatini.

En sus planteamientos generales, la FICS-8 replicaba ciertas ideas del Comité de Cineastas del Tercer Mundo. Su objetivo era «materializar la idea del internacionalismo que está en el corazón de toda la acción en súper 8», a través de «una estructura de coordinación e intercambio entre todos los grupos y creadores que utilizan el súper 8 como medio de expresión o animación». Sin embargo, la radicalidad política del in-

[74] Walter Achugar, «Le nouvel appel...», p. 3.

[75] La película de Marker fue proyectada en el primer Festival Internacional de Cine Súper 8 realizado bajo el paraguas de la FICS-8, en Namur (Bélgica), en 1978.

ternacionalismo tercermundista se transfiguraba aquí en un laxo «interés mutuo de las culturas» «que tiene que llevar al diálogo universal (igualdad vía complementariedad)» y a «promover el entendimiento entre todas las naciones»⁷⁶. De la misma manera, la apuesta por un cine de la descolonización cultural reaparecía en el reglamento de la FICS-8 bajo aspiraciones más modestas: «el súper 8 puede contribuir a la ‘descolonización’ de las mentes». Entre unas comillas más bien prudentes, la descolonización se despojaba de su dimensión política y, por tanto, de su relación con el tercermundismo como proyecto antiimperialista.

Esta suerte de dilución de la radicalidad política del tercer cine se explicaba no solo como una cuestión de época, sino también a partir de las trayectorias y contextos nacionales de los grupos reunidos en Teherán: una geometría política bien diferente a la que dibujaba el triángulo Argel-Buenos Aires-Montreal. Su comité ejecutivo estaba dirigido por dos animadores culturales del ámbito francófono, el belga Robert Malengreau y el francés Yves Rollin, y por el iraní Bassir Nassibi, una figura importante del movimiento del cine iraní en súper 8 Cinema-ye Azad (Cine libre)⁷⁷. En años posteriores, ocuparon puestos de responsabilidad diferentes agentes culturales cuyas posiciones estético políticas no tenían mucho que ver entre sí. La FICS-8 planteaba un panorama complejo, políticamente desarticulado, cuya vertebración parecía pasar necesariamente por acuerdos de mínimos.

Un buen ejemplo de este ambiguo escenario fueron los Encuentros de Cine Súper 8 del Tercer Mundo, cuya primera edición tuvo lugar en el marco del 1er Festival International du Film Super 8 de Bélgica, celebrado en la localidad de Namur entre el 15 y el 19 de noviembre de 1978. Se trataba de una mesa de discusión, organizada a instancias de Malengreau y coordinada por su colega venezolano Julio Neri, que entonces dirigía el otro gran festival de la FICS-8, el Festival Internacional de Nuevo Cine Súper 8 de Caracas. Entre los objetivos del Encuentro estaba establecer una discusión sobre las virtudes del súper 8 como medio «particularmente adaptado a las condiciones de trabajo propias de los países del tercer mundo». Así, se consideraba que «en Asia, África y América Latina, los cineastas han escogido el súper 8 para expresar y testimoniar su realidad social»⁷⁸. La discusión contó con la presencia de Neri, el cineasta indio Amarjit Ramesh Singh y la francesa Françoise Foucault, que expuso la experiencia piloto de unos talleres de súper 8 que se habían llevado a cabo recientemente en Mozambique⁷⁹. Además, se anunció la presencia de representantes del grupo iraní Cinema-ye Azad.

La configuración de la mesa era, como poco, heterogénea. Junto a la presencia de Singh, un cineasta desconocido, las experiencias de Venezuela e Irán daban cuenta de sólidas escenas subculturales juveniles financiadas en gran parte por dinero público proveniente del petróleo, y amparadas por gobiernos liberales (caso de Venezuela), o monarquías represivas de partido único (Irán) que se insertaban en los circuitos de la economía

[76] Federation Internationale du cinema Super 8, «Reglement international. Résolutions de la réunion de bureau exécutif de la Federation Internationale du cinema Super 8», 9 de octubre de 1976, p. 2. Archivo Isabel Arredondo. Una versión en castellano fue publicada en Venezuela, en el catálogo del 5º Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8 de Caracas (agosto 1980), y más tarde en Argentina en *Superochista*, n.º 1 (noviembre 1980).

[77] Yves Rollin era uno de los integrantes del grupo Action Super 8 que había organizado el festival de Ranelagh, y posteriormente participó en el colectivo Ciné-Suite junto a Vincent Tolédano. Robert Malengreau era también un cineasta y periodista, director del Festival de Cine en Super 8 de Bruselas desde 1974, y fundador del Centre de Création et Diffusion Super 8 en la misma ciudad.

[78] «1ère Rencontre du Cinema Super 8 du Tiers-Monde», en catálogo *1er Festival International du Film Super 8* (Namur, Bélgica, 1978), pp. 23-24.



Póster 1er Festival International du Film Super 8 de Bélgica (Namur, 15-19 noviembre 1978) (AIA).

fósil del Primer Mundo como socios y aliados de los Estados Unidos⁸⁰. La experiencia de Mozambique, por el contrario, tenía una dimensión social y política antagónica. Se trataba de un programa de formación y capacitación en súper 8 para la Universidad Eduardo Mondlane de Maputo⁸¹, desarrollado por el agregado cultural en la Embajada francesa, Jacques d'Arthuys, y el cineasta y antropólogo Jean Rouch, resultado de una larga investigación sobre tecnología, cine etnográfico y cine directo emprendida por Rouch desde mediados de los años setenta en la Universidad Paris-X de Nanterre⁸². Los talleres estaban lejos de ser «experiencias de animación tribal» en el «lejano Mozambique», como los describió un reseñista en la revista española *Paso estrecho*⁸³. Por el contrario, eran una de las muchas expresiones de apoyo internacionales a las políticas culturales decoloniales del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO), la organización marxista que gobernaba en Mozambique desde 1975 tras once años de enfrentamientos con el ejército colonial portugués.

Las enormes diferencias entre estas experiencias parecían, por lo demás, quedar abolidas en el marco del Encuentro. Una revisión de los catálogos y publicaciones que acompañaron profusamente la celebración del Festival de Namur dejan ver que las especificidades políticas de las experiencias filmicas del tercer mundo presentadas en el foro quedaban diluidas en discursos que hablaban de «inserción en la vida social», «ayudas al desarrollo», o testimonio de la «realidad social». Para Enrique López Manzano, editor de *Paso estrecho*, el Encuentro no suscitó ninguna pregunta sobre las relaciones entre prácticas y políticas, más allá de concordar con Julio Neri sobre el «uso abusivo» del término «tercer mundo», «en el que se mezclan, indiscriminadamente, realidades muy distintas»⁸⁴. Efectivamente, la configuración de la mesa de discusión daba cuenta de las dificultades del espacio del súper 8 para sostener un discurso coherente alrededor de la idea de «tercer mundo», en un año, por lo demás, en el que, en el campo cultural francófono, el proyecto del tercermundismo empezaba a ser duramente atacado⁸⁵.

En este escenario confuso, animado tan solo por una fe común en el súper 8 como instrumento de la libre expresión y del diálogo entre las culturas, su internacionalismo no podía significar ya tercermundismo. Sin embargo, la evidente distancia con los protagonistas y los espacios discursivos del tercer cine no debe ocultar que, como muestra la participación de Françoise Foucault, hubo varias zonas de contacto entre ambos espacios: precisamente, a través de agentes culturales, cineastas y teóricos que, por vía de una intensificación del vector heterónimo hacia la participación, estaban tratando de rearticular el proyecto del tercer cine a partir de categorías ya propias de la nueva época: un cine «urgente», un cine «de la resistencia» o de la transferencia de medios, a refugio de la embajada superochera.

3.2 Turismo, urgencia y memoria

En aquel Festival de Namur de 1978, en el marco de una sesión sobre «súper 8 y televisión» organizada por responsables de la cadena pública francesa Antenne 2, se presentó la película *Les espagnols ont-ils conquis les Andes?* (Alain Labrousse, 1977). Se trataba de un documental realizado en regiones andinas por el sociólogo y activista francés Alain Labrousse⁸⁶. En la película se denunciaba la continuidad del proyecto colonial a partir de la puesta en relación de «la conquista española y el genocidio» con «el problema de la aculturación y el genocidio cultural, que termina con el turismo», y se describían las prácticas culturales organizadas como resistencias indígenas⁸⁷. Esta

[79] «Festival International del Cine S/8 Namur» (*Paso estrecho*, n.º 8, 1979), p. 32.

[80] Sobre la relación entre Cinéma-ye-Azad y el régimen del Shah, ver Mohamad Haghighat y Vincent Tolédano «Les merveilles du Cinéma-ye-Azad. Une entretien de Vincent Tolédano avec Mohamad Haghighat» (*CinémaAction*, n.º 10-11, 1980), pp. 188-189. Para el caso venezolano, ver Carlos Castillo, «A Look at Super 8 in Venezuela», en *1988 International Forum of Super 8* (Nueva York, Exit Art, 1988), p. 40.

[81] Nadine Wanono, «Mémoires en Super 8 mm: historique d'un support ou support historique. Témoignage et lecture critique d'un atelier de formation au Mozambique» (*Le Temps des médias*, n.º 26, primavera 2016), pp. 126-143.

[82] Jean Rouch, «16/Super 8: de Boston au Mozambique. Entretien par Louis Marcouilles» (*CinémaAction*, n.º 17, 1982), pp. 35-37.

[83] «Festival internacional...», p. 32.

[84] «Festival internacional...», p. 32.

[85] Maxime Szczepanski-Huillery, «'L'idéologie tiers-mondiste'. Constructions et usages d'une catégorie intellectuelle en 'crise'» (*Raisons politiques*, vol. 18, n.º 2, 2005), pp. 27-48.

[86] Labrousse había sido profesor en el Liceo Francés de Montevideo entre 1965 y 1969, desde donde entró en contacto con Tupamaros gracias a su pareja, Elena Salgueiro. En París fundó el Comité de Défense des Prisonniers Politiques Uruguayens (C.D.P.P.U.) para apoyar a los familiares de presos políticos en Montevideo.

era una de las muchas películas que Labrousse venía haciendo desde mediados de los años setenta en América Latina al amparo de su colectivo Audiopradif. La pregunta que ponía sobre la mesa la presencia de *Les espagnols* en aquella sesión —¿cómo pensar la relación entre anticolonialismo, resistencias culturales, cine, festivales de súper 8, turismo y televisión?— resume bien los nodos sobre los que la militancia tercermundista de origen revolucionario estaba tratando construir nuevos espacios de comunicación.

Audiopradif era una red de producción y distribución fundada a finales de 1976 al interior de una suerte de *hub* antiimperialista radicado en París, el Centro Internacional de Cultura Popular (CICP). Se trataba, pues, de una más de entre las muchas organizaciones activistas marxistas en las que el movimiento de la Nueva Izquierda francesa estaba fragmentándose desde principios de la década⁸⁸. En línea con los postulados tercermundistas, sus películas —presentadas de manera continua en los Festivales de la Federación desde 1979— vincularon temas internos de inmigración, luchas feministas y problemas de desarrollo, con una intensa actividad internacionalista, colaborando en tramas de solidaridad y contrainformación con países latinoamericanos como Uruguay (*L'Uruguay, vous connaissez*, Audiopradif, 1977)⁸⁹, Argentina (*Argentine, une peuple en lutte*, 1977), Bolivia (*Waraka*, Alain Labrousse, 1980) o Perú (*Pérou la fin d'un mythe*, Alain Labrousse, 1977).

Por otro lado, Audiopradif ofrecía talleres intensivos de formación en súper 8 para promover la producción y circulación de imágenes de las luchas, tanto en Francia como en el extranjero, y «mostrar los vínculos entre lo que ocurre aquí y lo que ocurre en otros lugares»⁹⁰. De hecho, el colectivo había nacido de una serie de talleres audiovisuales realizados en institutos públicos de la periferia parisina con adolescentes, dirigidos por Labrousse y con la ayuda pública del proyecto Ateliers Super 8 del Institut National Audiovisuel (INA). Audiopradif participaba así de las transformaciones que estaban ocurriendo en el marco de la educación popular en muchos países, por las que iniciativas privadas y autogestionadas de activistas se reinscribían como proyectos de acción cultural y pedagógica profesionales, apoyados por estados u organizaciones internacionales de ayuda al desarrollo⁹¹.

En este contexto, la elección del formato súper 8 se alineaba, como era de esperar, con la trinidad de ideas comunes sobre el medio —accesibilidad, ligereza, facilidad de uso—. Sin embargo, Audiopradif no insistía tanto en el desvío de sus usos domésticos, sino en su facilidad de circulación transnacional como producto de consumo de masas. Así, dirigían sus esfuerzos hacia jóvenes turistas franceses; «cineastas potenciales» que «viajan cada año, armados con cámaras» a zonas del mundo «donde reina una feroz represión»⁹². Al vincular el súper 8 al «boom» del turismo juvenil internacional comprometido y al auge de la *jet age*, Audiopradif veía una oportunidad política única en la creciente turistificación del tercer mundo por capas sociales liberales e izquierdistas armadas de cámaras para usos recreativos —justamente, aquel proceso que, en *Les espagnols*, Labrousse situaba como un factor más en la continuidad de la dominación colonial—. Desde luego, Audiopradif se encontraba «en el umbral de una experiencia audiovisual»⁹³. La inaudita vinculación entre transnacionalismo corporativo y un transnacionalismo *desde abajo* se repetía, también, a la hora de pensar la distribución y la discusión militante de las películas. Por un lado, defendían modelos de «venta de anfitrión»: aquellos que trasladaban el impulso horizontal y colectivista típicamente sesentista al reino del intercambio mercantil. Así, Labrousse y Bloch alababan el «sistema 'tupperware'» aplicado al súper 8; un «interesante experimento» de cine en

[87] Audiopradif. *Location de films Super 8 / 16mm* (s/f).

[88] Christoph Kalter, *The Discovery of the Third World. Decolonization and the Rise of the New Left in France, c.1950–1976* (Cambridge, Cambridge University Press, 2016), especialmente p. 414 y sigs.

[89] Cecilia Lacruz, «La imagen material en *L'Uruguay, vous connaissez?* (Audiopradif, 1977)», en Eduardo A. Russo y Gerardo Yoel (comp.), *Archivos, lecturas, perspectivas. Cine y artes audiovisuales en América Latina* (Buenos Aires, Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021), pp. 125–137.

[90] «Audiopradif qu'est-ce que c'est?», en *Audiopradif*.

[91] Sébastien Layerle, «CI-NOC-Films...», p. 60.

[92] Alain Labrousse y Bernard Bloch, «Née au Lycée, l'expérience super 8 d'Audiopradif» (*Autrement*, n.º 17, 1979), p. 124.

[93] Alain Labrousse y Bernard Bloch, «Née au Lycée...», p. 125.



La Course autour du monde. Antenne 2 (Francia), Télévision de Radio-Canada (Canadá), RTL Télé-Luxembourg (Luxemburgo) y TSR (Suiza): 1976-1984.

casa, gracias al cual «el sector audiovisual se sitúa en una perspectiva de intercambio y crítica directa». Por otro lado, sus películas se emitían en programas de las cadenas públicas francesas Antenne 2 y TF1, que aportaban una parte importante de la financiación al colectivo⁹⁴. De hecho, y como muestra la mesa «Súper 8 y televisión» del Festival de Namur, en la que se proyectó *Les espagnols*, las posibilidades del súper 8 en relación con las culturas juveniles y la movilidad transnacional ya estaban siendo exploradas por la televisión. Antenne 2 contaba con una oficina de Servicios de Súper 8 y, en 1976, meses antes de la creación de Audiopradiif, había lanzado al aire *La Course autour du monde*, un concurso que iniciaba la «era de los ‘tele-globe trotters’»⁹⁵ del súper 8 y al cual se sumarían varias cadenas de televisión del área francófona en años posteriores⁹⁶. En *La Course*, ocho concursantes de nacionalidades (francófonas) diferentes, de entre 18 y 25 años de edad, recorrían el mundo por cortesía de Air France, provistos de una cámara y película súper 8. Semanalmente, cada concursante enviaba una pieza —ensayos, reportajes o cinevolantes— desde diferentes geografías para ser difundida y evaluada en directo en el programa.

La mesa «Súper 8 y televisión» presentaba, junto al film de Labrousse, una selección de reportajes emitidos en *La Course autour du monde*. La dimensión francófona y occidental del concurso lo insertaba de lleno en una política visual de retorno a los valores coloniales europeos, en los que el tercer mundo aparecía ya como un espacio indiferenciado en el que «paracaidistas» occidentales aterrizaban para registrar documentos que, desprovistos de articulación política, se alineaban alrededor de nuevas categorías subjetivas: alteridades exóticas, víctimas o bárbaros⁹⁷.

Sin embargo, la línea que separaba el paternalismo colonial de la función militante

[94] Alain Labrousse y Bernard Bloch, «Née au Lycée...», p. 125.

[95] «La course autour du monde en 119 jours», *Haute Tension Super 8* (número spécial *Pour un cinéma belge*, n.º 58, noviembre-diciembre 1982), p. 3.

[96] Télévision de Radio-Canada (Canada), RTL Télé-Luxembourg / RTL Télévision (Luxemburgo) y TSR (Suiza).

[97] Kristin Ross, *May 68 and its Afterlives* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2002), pp. 158-169.

no estaba tan clara. Para Audiopradif, *La Course autour du monde* fue una oportunidad única, y posiblemente le dio la idea de tratar de intervenir en el sector turístico. Jean-Luc Chéron, uno de los participantes de la edición de 1978, había formado parte de un proyecto de filmación desarrollado en enero de ese año, en La Paz (Bolivia), sobre una huelga de hambre convocada por asociaciones de amas de casa mineras que movilizó más de 1500 mujeres y acabaría por ser uno de los factores más importantes en la caída de la dictadura del General Hugo Banzer meses después⁹⁸. Alain Labrousse y su amigo Alfonso Gumucio Dagron estaban implicados en el proyecto, y habían filmado la huelga. *La grève de la faim des femmes de mineurs boliviens* (1978, 15'), incorporada al catálogo de Audiopradif bajo autoría de Chéron, fue el único documento audiovisual existente sobre esas luchas⁹⁹.

La grève no solo demuestra los extraños vínculos entre el tercermundismo militante y la exotización apolítica del tercer mundo de programas como *La Course autour du monde*. Además, su filmación permite entender la relación del proyecto de Audiopradif con el de Alfonso Gumucio, el intelectual y cineasta boliviano que pensó, de las maneras más intensas y prolíficas, las posibilidades de una superación del «tercer cine» en América Latina desde el súper 8.

Alfonso Gumucio se había exiliado en París en 1971, tras el golpe de estado de Hugo Banzer en Bolivia. Allí estudió cine en la Universidad de París-X Nanterre, donde formó parte del taller de cine etnográfico de Jean Rouch y tomó clases con otras figuras de la teoría filmica francesa del momento. Posteriormente, cursó estudios en la IDHEC, donde se formó junto al historiador Marc Ferro, cuyas investigaciones sobre cine y memoria serían fundamentales en su trabajo posterior. Para la segunda mitad de los años setenta, Gumucio colaboraba regularmente en *Écran y CinémaAction*, la revista de su amigo Guy Hennebelle, y mantenía una sólida amistad con Labrousse. Además, actuaba como enlace en territorio francés del grupo Ukamau, con el que participó activamente en la escritura y realización de *Fuera de aquí*, filmada en el exilio ecuatoriano en 1975.



Imagen de rodaje de *La grève de la faim des femmes de mineurs boliviens* (Alain Labrousse, 1978).

[98] Isabel Seguí, «El cine según las amas de casa mineras: agenda subalterna, performance y comunicación política (Bolivia, 1971-1994)» (*Estudios del ISHIR*, vol.º 10, n.º28), 2020.

[99] Gumucio atribuye la película *La grève* a Alain Labrousse, a quien asistió en la dirección. Existen, de hecho, imágenes de Labrousse filmando durante las huelgas (Alfonso Gumucio, «Alain Labrousse, amigo de Bolivia», (*Página siete*, 17 de julio de 2016), p. 28), como la que reproducimos en esta página. Correspondencia del autor con Gumucio Dagron (21 de abril de 2022).

En «Vers un cinéma urgent», un texto publicado en 1980 en un número doble de *CinémAction*, Gumucio defendía el «enorme campo de acción» abierto por el súper 8 en contextos políticos de «urgencia». La filmación de aquella huelga señalaba el camino «hacia un nuevo cine activista» para un continente «en lucha» que, recogiendo la experiencia del tercer cine, debía dejar atrás el paradigma militante. No se trataba de replicar la lógica del paracaidista o el colectivo, sino de entregar las cámaras al pueblo *organizado* para un cine anónimo, no profesional y antiautoral que pudiera desplegarse en «los países más meridionales, asfixiados por las dictaduras militares». Gumucio confiaba plenamente en la ligereza y los escasos costes del súper 8 para imaginar un cine que, impulsado por talleres y distribuidos por redes de circulación paralelas, llegarían a realizar «centenares, quizá [...] millones de cineastas» sobre «cientos, quizá miles de temas»¹⁰⁰.

Las ideas de Alfonso Gumucio sobre el súper 8 estaban en relación de paralaje con las de Audiopradif: si estos últimos trabajaban las posibilidades de intervención y solidaridad desde los países del primer mundo, Gumucio quería aplicar el esquema en contextos tercermundistas para un «cine de la memoria popular»¹⁰¹. Las ideas de urgencia y memoria popular, sin embargo, pertenecían a campos discursivos cada vez más distanciados. En la segunda mitad de los años setenta, *urgencia* fue un término ampliamente utilizado desde el revisionismo de izquierdas francés como parte del ataque al proyecto político del tercermundismo. La retórica de la urgencia transformaba el sujeto tercermundista militante en una víctima sin agencia política e instauraba un régimen de pura actualidad, una suerte de «presente eterno que desposeía a la víctima no solo de su propia historia, sino del mismo cauce histórico»¹⁰², y que la dejaba a expensas de una *intervención* humanitaria realizada en nombre de los derechos humanos. Por otro lado, para Gumucio, el cine en súper 8 de la memoria popular —que bebía tanto de sus experiencias con Ukamau como de su exmaestro, el historiador Marc Ferro— reivindicaba la reescritura de una historia contrahegemónica, *desde abajo*, que sirviera para «contribuir a que ciertos eventos importantes de la lucha de clases se inscriban en la historia en lugar de ser escondidos o desnaturalizados por los tradicionales historiadores de las clases dominantes»¹⁰³. Ambos proyectos parecían, pues, remitir a espacios difíciles de conciliar políticamente. Sin embargo, esta conjunción fue ensayada bajo la forma de talleres de capacitación popular.

En 1980, en su primera aparición en un festival de la FICS-8 —el 5º Festival de Nuevo Cine Súper 8 de Caracas, celebrado en agosto de aquel año—, Gumucio relató su primera experiencia de organización de talleres de súper 8 en un extenso artículo para el catálogo del festival¹⁰⁴. Allí daba cuenta de su trabajo en La Paz para el Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), una organización progresista en la que implantó un taller de súper 8 tras la caída de Banzer, así como de su colaboración en el desarrollo de otras experiencias de súper 8 para grupos organizados en la Central Obrera Campesina, que a finales de 1978 congregaba federaciones obreras, mineras y estudiantiles. Sin embargo, aquella experiencia apenas dejó testimonios cinematográficos populares, más allá de un puñado de filmes realizados por el propio Gumucio¹⁰⁵. La razón principal de esta escasez de producción fue la irrupción de una nueva situación de urgencia política en el país: el golpe de Estado, perpetrado en julio de 1980 por Luis García Meza, que abortó «la eclosión del nuevo cine en formato súper 8» y envió a Gumucio al exilio mexicano, paralizando también toda la producción incipiente¹⁰⁶. Pero, como demuestra su siguiente experiencia de transferencia de medios, realizada en Nicaragua en 1981 en un terreno político totalmente favorable, los problemas no dejaron de aparecer.

[100] Alfonso Gumucio, «Vers un cinéma urgent» (*CinémAction*, n.º 10-11, 1980), pp. 192-193.

[101] Alfonso Gumucio, *Super 8*, p. 70.

[102] Kristin Ross, *May 68 and its Afterlives*, p. 167.

[103] Alfonso Gumucio, *Super 8*, pp. 70-71.

[104] Alfonso Gumucio Dagron, «Nuevas experiencias de cine en Bolivia». *Catálogo del 5º Festival Internacional del Nuevo Cine Súper 8 de Caracas* (Caracas, Amón, 1980).

[105] Cuatro dirigidas por él mismo: *Tupaj Katari, 15 de noviembre; El ejército en Villa Anta* (ambas en el Altiplano); *Comunidades de trabajo* (en la zona guaraní del Izoceño) y *Domitila Chungara: la mujer y la organización*, sobre la reconocida líder y activista de las amas de casa mineras, y una quinta, *Para qué la sangre*, realizada por Pedro Susz. Hasta la fecha no he podido acceder a estas películas.

[106] Alfonso Gumucio Dagron, «Letter to Julianne Burton», publicada en «The Last Word: Bolivia» (*Jump Cut*, n.º 23, 1980), pp. 39-40. Para estas y otras experiencias tempranas del súper 8 en Bolivia, ver María Aimaretti, *Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2020).

3.3 Un cine imposible

En el Segundo Encuentro de Cine Súper 8 del Tercer Mundo, celebrado en noviembre de 1981 en el marco del Tercer Festival Internacional de Cine Súper 8 de Bruselas, Gumucio presentó la experiencia de un segundo taller de súper 8 realizado en la recientemente liberada Nicaragua del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que se desarrolló durante la primera mitad de 1981¹⁰⁷.

Siguiendo la dirección marcada por Cuba desde 1959, el gobierno sandinista había creado en 1979 el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), desde el que se puso en marcha una política cultural cinematográfica sobre una ruta marcada por las ideas del tercer cine. Con la vista puesta en la construcción de un cine popular, el INCINE produjo noticieros a imagen del ICAIC, y trajo a decenas de cineastas tercermundistas al país para realizar películas en el marco de proyectos de colaboración y solidaridad con el Frente Sandinista. Sin embargo, el INCINE apenas tenía vínculos con organizaciones obreras y campesinas. La integración de las clases populares, más allá del marco de la representación y la construcción de públicos, fue escasa. Los cuadros culturales que dirigían la institución reproducían las estratificaciones de clase y tendían a consolidar élites culturales revolucionarias de extracción burguesa. Sus esfuerzos tenían una orientación «de masas» —entendida desde la construcción de públicos— y no contemplaban la generación de espacios populares de producción. Por ello, el INCINE no estaba interesado en las posibilidades del súper 8¹⁰⁸.

En la Nicaragua sandinista, las posibilidades del súper 8 se alineaban mejor junto a los proyectos de alfabetización y educación popular para adultos, que habían comenzado en octubre de 1979. El Taller de Súper 8 se realizó en la Central Sandinista de Trabajadores (CST), totalmente al margen del INCINE, impulsado por el Ministerio de Planificación y gracias a un programa de ayuda al desarrollo de la UNESCO. Al fin y al cabo, sus objetivos se situaban en un terreno común entre los intereses desarrollistas de la UNESCO —que estaba apoyando el plan de alfabetización del FSLN y había defendido también la *revolución* del súper 8 para la comunicación en países subdesarrollados— y la construcción de una cultura socialista de inspiración marxista¹⁰⁹.

En Nicaragua, ambas revoluciones iban de la mano. El taller de Gumucio se pensó como un espacio de participación más en la construcción de la nueva cultura revolucionaria, y formaba parte de una ambiciosa propuesta de desarrollo de la comunicación popular que debía emanar de la participación del pueblo organizado. Se trataba, por tanto, de consumir el impulso popular y antiburgués de «la transferencia de la tecnología del cine de manos de una élite internacional a manos de las grandes mayorías»; de tal modo que «los trabajadores hablen por sí mismos» y «las masas organizadas expresen sus problemas»¹¹⁰. La orientación del Taller de Súper 8 mostraba a las claras la ruptura entre un tercer cine profesional y sus declinaciones *amateur* participativas, que se materializaron en espacios, instituciones y discursos cada vez más alejados entre sí.

Ubicado en una antigua casa colonial de Managua, ahora Casa del Obrero y sede de la CST, el taller convocó a cuadros intermedios de diferentes organizaciones sindicales y gubernamentales. Óscar Danilo Ortiz, miembro del sindicato de ópticos afiliado a la CST, y posteriormente documentalista, comunicador y productor nicaragüense, recuerda que iniciaron el taller funcionarios del Ministerio de Interior, mujeres representantes de organizaciones de trabajadoras del campo, integrantes del Comité de

[107] «Súper 8: una herramienta revolucionaria para el tercer mundo. Reflexiones para una nueva acción», *3ème Festival International du Film Super 8* (Bruselas, 1981), p. 35. Durante el encuentro se presentaron películas realizadas en el taller y actualmente desaparecidas, bajo el título de *Cine obrero en Nicaragua*.

[108] Jonathan Buschsbaum, *Cinema and the Sandinistas. Film-making in Revolutionary Nicaragua* (Austin, University of Texas Press, 2003), p. 79.

[109] Jonathan Gunter, *Super 8*. Para el rol de la UNESCO en la campaña de alfabetización de Nicaragua (y otros países del tercer mundo), ver Fernando Cardenal, «Nicaragua: Literacy and Revolution» (*Prospects. Quarterly Review of Education*, vol. XII, n.º 2, 1982), pp. 201-212.

[110] Alfonso Gumucio, *Super 8*, pp. 53-54.



Imagen de rodaje de *Cooperativa Sandino* (Alfonso Gumucio, 1981).

Defensa Sandinista y otros representantes sindicales de diferentes gremios integrados en la CST^[11]. El carácter *organizado* del proyecto se mostraba a las claras: ninguno de los participantes tenía experiencia previa en cine, ni habían manifestado un interés particular en formarse como cineastas. Al contrario, fueron las presiones internas de las diferentes organizaciones las que permitieron conformar un grupo que, tras las primeras semanas, se redujo a ocho participantes.

Tanto la planificación del taller como su desarrollo efectivo permiten entender la complejidad de las dinámicas culturales, económicas y de clase en las que se insertaba. Por un lado, el taller fue un experimento extraño, realizado por un extranjero formado en las mejores universidades francesas de cine, que por cuatro meses se volcó en la formación de un reducidísimo grupo de trabajadores enseñándoles clásicos cinematográficos de Eisenstein, Hitchcock o Bertolucci, de los que por descontado jamás habían oído hablar. El taller, que se prolongó por varios meses en jornadas completas, se desarrolló de maneras bastante convencionales: sesiones teóricas de iniciación y sencillos ejercicios prácticos ligados temáticamente a los proyectos de planificación económica. Sin embargo, su carácter intensivo desmotivó a muchos de los participantes. Para cuando llegó el momento de realizar las películas finales solo quedaban tres alumnos^[12], y contaban únicamente con dos latas de súper 8 de menos de tres minutos de duración. Pese a la sólida planificación de los talleres, las dificultades logísticas del proyecto hicieron de la experiencia un acontecimiento marginal. Óscar Ortiz recuerda que «nos sentíamos como un laboratorio de animales raros», pero que, al menos él, se «sentía un privilegiado»^[13].

Además, el discurso sobre la autonomía e independencia del súper 8 empezó a mostrar sus contradicciones desde bien pronto. Por un lado, el súper 8 se insertaba ya en los planes de Gumucio como un dispositivo de producción, no de distribución o exhibición, que se planeaba realizar en vídeo. Cuando las primeras películas fueron terminadas, tuvieron que afrontar un problema añadido: para revelar las películas,

[11] Óscar Danilo Ortiz, «Entrevista personal del autor a Óscar Danilo Ortiz» (videollamada, 31 de marzo de 2022).

[12] Amina Luna, Francisco Sánchez, ambos militantes activistas de la CST, y el propio Óscar Danilo Ortiz.

[13] Óscar Danilo Ortiz, «Entrevista».

debían enviarlas a México o Panamá. En *El cine de los trabajadores*, un manual de súper 8 escrito mientras impartía el taller, Gumucio había puesto sobre la mesa este problema, pero la cuestión de la dependencia del entramado transnacional de laboratorios de Kodak jamás se planteó seriamente¹¹⁴. Ortiz recuerda que, junto a un compañero, decidieron marchar a Panamá en autostop, cargando con las latas de los proyectos terminados¹¹⁵. La heroicidad revolucionaria de este episodio no se entendería sin un rasgo característico de las culturas del súper 8 de la época: la extrema juventud de sus participantes. Pero también permite entender cómo un proyecto de «producción cultural de la memoria popular» a través de «grupos organizados» se convertía justamente en lo contrario: una tarea de apenas unos pocos «privilegiados», tan insensata como irrepetible, construida a partir de decisiones improvisadas que mostraban a las claras que la supuesta independencia del súper 8 solo operaba en los países centrales.

El taller dio como resultado al menos dos cortometrajes de algo menos de cinco minutos: el realizado por Óscar Danilo sobre la recuperación de unos telares por trabajadores organizados, y el de Francisco Sánchez (*La vivienda hoy*). Además, el propio Gumucio realizó un filme de 30 minutos, *Cooperativa Sandino*, en el que colaboraron los alumnos del taller. La película, por el momento desaparecida, era una muestra de los problemas del país «a través de una cooperativa imaginaria», y evocaba «temas tan diversos como la deuda externa, el boicot económico, la defensa militar, [...] la creatividad popular o la alfabetización»¹¹⁶. De hecho, estos ejercicios debían servir para la campaña de alfabetización económica. Sin embargo, su circulación y proyección pública fue escasa. Lo más cercano a una proyección, en Nicaragua, fue la *première* de los resultados del taller, que se realizó en la sala de Conferencias del Ministerio de Planificación en Managua. Las películas, no localizadas, no volverían a ser mostradas más que de la mano de Gumucio, en algunas ediciones de los festivales de la FICS-8.

En los siguientes meses, las dificultades de circulación y abastecimiento de material súper 8 se convertirían en un problema infranqueable. En noviembre de 1981, Julia Lesage partía a Managua para continuar con una nueva edición de los talleres. Sobre su llegada, recuerda que lo hizo cargada de material súper 8 desde Chicago, porque «como toda la película debía importarse, la CST no podía mantener el taller económicamente»¹¹⁷. Como en otros lugares del tercer mundo, en Nicaragua apenas podía encontrarse algunos rollos de película Ektachrome. Además, tanto Kodak como otras empresas multinacionales estaban deshaciéndose de todo su stock para descapitalizarse y, según Lesage, poder «ir a la bancarrota y tener una excusa para salir de Nicaragua». En esas condiciones, propuso colaborar en la transición al vídeo. En una entrevista de diciembre, relata que «una de las razones por las que abandoné el proyecto de súper 8 es que la CST tan solo podía continuar en la medida en que los extranjeros vinieran a traer película súper 8 con el revelado prepagado». Para ella, la situación era clarísima: «la producción en vídeo es la única manera de proceder en Nicaragua, porque las cintas pueden reutilizarse una y otra vez»¹¹⁸.

4. Conclusiones: los medios eficaces

La experiencia de Nicaragua muestra que las posibilidades del súper 8 para superar las limitaciones del tercer cine se fundaban en ciertas ideas asociadas a los discursos dominantes sobre las tecnologías menores: fundamentalmente, la que trazaba una problemática conexión entre accesibilidad, ligereza y bajos costes, por un lado, y soberanía tecnológica, por otro. Esta idea chocaba de lleno con el monopolio de las

[114] Alfonso Gumucio, *Super 8*, p. 60. El manual fue reeditado en Caracas ese mismo año con otro título. Esta última es la fuente de la que cito.

[115] Gumucio lo relata de un modo algo más aséptico: «los rollos filmados se revelaron en Panamá, a través del Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), con quien el taller mantiene vínculos fraternales». En Alfonso Gumucio, «El cine Super 8 en Nicaragua» (*Comunicarte*, s/f), p. 12.

[116] Alfonso Gumucio, «El Cine Super 8 en Nicaragua», p. 13.

[117] Julia Lesage y Carole Isaacs, «Learning from our Compañeras» (*Voces from Nicaragua. A US Based Journal of Culture in Reconstruction*, vol. 1, n.º 2-3, 1983), p. 3.

[118] Julia Lesage, «Film in Nicaragua, Julia Lesage interviewed by Lisa DiCaprio in Dec. 1981 after teaching super 8 filmmaking to a CST group in Managua». Documento mecanografiado.

grandes empresas de producción de película que, a principios de los ochenta, estaban ya retirando sus productos del mercado a escala global, y con las contradicciones inherentes a cualquier proyecto utópico de práctica popular planificada. Para principios de los ochenta, nuevas cadenas de dependencia, vinculadas a la profesionalización de los entramados de solidaridad internacional, sostenían los proyectos de transferencia medial en súper 8. Fuera de los grandes centros de toma de decisiones cinematográficas de gobiernos revolucionarios —por no hablar de aquellos cines realizados sin apoyo público—, estos «cines de urgencia» dependían de la voluntad y dedicación de individuos foráneos —normalmente intelectuales de izquierdas que, además, realizaban las películas—, redes inestables de solidaridad, el interés de cadenas de televisión occidentales y programas de ayuda al desarrollo promovidos por gobiernos extranjeros u organismos internacionales como la UNESCO.

Sin embargo, esta situación de desigualdad en el acceso, control y posesión de los medios de producción habla también de una disputa constante entre las esferas de trabajo de sujetos subalternos y la circulación transnacional de las producciones, dominadas por agentes culturales capaces de desplazarse geográficamente y tejer redes de relaciones transnacionales como la FICS-8. Por un lado, las dificultades de implantación de un «cine de los trabajadores» no impidieron que el súper 8 fuera, pese a todo, *más accesible* que otros formatos. Fue sobre el camino trazado por el súper 8 que se construyeron nuevas experiencias de comunicación popular, sin las cuales no podría entenderse el desarrollo de las culturas audiovisuales de resistencia en diferentes países del Sur Global¹¹⁹. Por otro lado, los circuitos de producción, circulación, exhibición y recepción internacionales del súper 8 provocaban una desconexión radical con las demandas políticas específicas, y tendían a igualar, como he mostrado, todo tipo de discursos, contextos y marcos bajo términos paraguas como «urgencia», «solidaridad», «desarrollo» o «resistencia»¹²⁰. En cierto sentido, los espacios de exhibición de súper 8 que incentivaban su desarrollo en el tercer mundo actuaban también como mesas de montaje para la despolitización de las agendas subalternas. Con este gesto, replicaban además cierta distribución internacional del trabajo fílmico; aquella que entregaba la esfera del registro documental a los sujetos subalternos —el documento frágil e imperfecto— y la mesa de edición a los facilitadores, cineastas, activistas o productores de televisión.

En estas páginas, he hablado de la especificidad *relacional* del súper 8 como una manera de referirme a la singularidad del formato para, como diría un viejo marxista, *mostrar las contradicciones* e incentivar una discusión más amplia sobre las competencias estéticas, sociales y políticas de los medios. Trataba así de evitar tanto el determinismo tecnológico como cierta retórica modernista aún ocupada en investigaciones sobre su especificidad medial. Por el contrario, las antinomias y ambigüedades del súper 8 dibujan un espacio de relaciones que se hicieron especialmente visibles en sus usos políticos, como continuación y extensión del proyecto del tercer cine, y que aún está pendiente de ser cartografiado en profundidad.

FUENTES

Archivo Isabel Arredondo (super8festivals.org).
 Archivo personal de Guadalupe Ferrer.
 Archivo personal de Óscar Menéndez.

[119] Además de los precedentes citados, destacan los talleres organizados por el proyecto Ateliers Varan desde 1981 (<<https://www.ateliersvaran.com>>) y su influencia en los desarrollos de la antropología visual y el cine participativo en el tercer mundo.

[120] A partir de 1979, en los festivales de la FICS-8 la retórica de la urgencia se utilizó para enmarcar los filmes realizados por y con la resistencia afgana a la invasión soviética de 1979, dejando a las claras la distancia abierta con el proyecto del tercermundismo. Ver «Afghanistan: Super 8, cinéma de l'urgence» (*Pour le cinéma belge*, n.º 58, 1982), p. 4. Sobre el papel de la guerra de Afganistán en la descomposición del proyecto político del tercer mundo, ver Vijay Prashad, *The Poorer Nations. A Possible History of the Global South* (Londres, Verso, 2012).

ENTREVISTAS

- MENÉNDEZ, Óscar, «Entrevista personal del autor a Óscar Menéndez» (Ciudad de México, 12 de noviembre de 2021).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, «Correspondencia personal del autor con Alfonso Gumucio Dagron» (e-mail, 21 de abril de 2022).
- , «Entrevista personal del autor a Alfonso Gumucio Dagron» (e-mail, 28 de febrero de 2022).
- ORTIZ, Óscar Danilo, «Entrevista personal del autor a Óscar Danilo Ortiz» (videollamada, 31 de marzo de 2022).
- LESAGE, Julia, «Entrevista personal del autor a Julia Lesage» (videollamada, 23 de marzo de 2022).
- FERRER, Guadalupe, «Entrevista personal del autor a Guadalupe Ferrer» (Ciudad de México, 28 de enero de 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- «Afghanistan: Super 8, cinéma de l'urgence» (*Pour le cinéma belge*, n.º 58, 1982).
- Bianco e Nero*, n.º 7/8 (1972).
- Dimensione Super 8 (Quaderni del filmstudio*, n.º 2, Roma, 1975). «Festival Internacional del Cine S/8 Namur» (*Paso estrecho* n.º 8, 1979), p. 32.
- «La course autour du monde en 119 jours» (*Haute Tension Super 8*, numéro spécial *Pour un cinéma belge*, n.º 58, noviembre-diciembre 1982), p. 3.
- «Presentación» (*Cine-club*, n.º 1, diciembre de 1970), p. 3.
- AIMARETTI, Maria, *Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2020).
- ÁLVAREZ, Carlos, «El tercer cine colombiano» (*Cuadro*, n.º 4, 1978).
- APIC y TORR E BENN, «La place du Super 8 dans le cinéma militant», en Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma militant. Histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique* (*Cinéma d'aujourd'hui*, n.º 5-6, marzo-abril 1976), pp. 125-127.
- AUDIOPRADIF. *Audiopradiif. Location de films Super 8 / 16mm* (s/f).
- AYALA BLANCO, Jorge, «Una película de presos que habla de libertad» (*Cine cubano*, n.º. 66-67, 1971), pp. 41-42.
- BUCHSBAUM, Jonathan, «A Closer Look at Third Cinema» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, n.º 2, 2001), pp. 153-166.
- , *Cinema and the Sandinistas. Filmmaking in Revolutionary Nicaragua* (Austin, University of Texas Press, 2003).
- BURTON, Julianne, «The Camera as a Gun: Two Decades of Film Culture and Resistance in Latin America» (*Latin American Perspectives*, vol. 5, n.º 1, 1978), pp. 49-76.
- CAPRILES, Oswaldo, «El tercer cine» (*Cine al día*, n.º 3, abril 1968), p. 4.
- , «El tercer cine» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), p. 4.
- , «Testimonio de la realidad y compromiso ideológico» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), pp. 4-9.
- CARDENAL, Fernando, «Nicaragua: Literacy and Revolution» (*Prospects*, vol. XII, n.º 2), pp. 201-212.
- CASTILLO, Carlos, «A Look at Super 8 in Venezuela», en *1988 International Forum of Super 8* (Nueva York, Exit Art, 1988), p. 40.

- CINÉLUTTE, «*Cinélutte: au service de la gauche ouvrière, contre le révisionnisme. Entretien avec Jean-Denis Bonan*», en Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma militant. Histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique (Cinéma d'aujourd'hui, n.º 5-6, marzo-abril 1976)*, pp. 47-59.
- DIAMANT-BERGER, Jérôme, DAVIDENKO, Dimitri, *Des images plein la tête* (Paris, Jean-Claude Simoën, 1977).
- DRAPER, Susana, *México 68. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia* (Ciudad de México, Siglo XXI, 2018).
- EMMELHAINZ, Irmgard, «Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal» (*Secuencias*, n.º 43-44, 2016), pp. 95-111.
- ERRAZU, Miguel, «De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México» (*Artilugio*, n.º 5, 2019), pp. 167-183.
- , «Contra el tiempo del acto: una lectura de ‘Los problemas’ del tercer cine, de Alberto Híjar», en Katerina Valdivia Bruch (ed.), *Rethinking Conceptualism. Avant-Garde, Activism and Politics in Latin American Art (1960s-1980s)* (Berlín, Ibero-Amerikanische Institut, 2022) (en prensa).
- FANTONI, Gianluca, *Italy through the Red Lens. Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946–79)* (Cham, Palgrave Macmillan, 2021).
- FRÍAS, Isaac Leon y GONZÁLEZ NORRIS, Antonio, «El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler». (*Hablemos de cine*, n.º 52, marzo-abril de 1970), pp. 44-48.
- GARCÍA, Sergio, «Hacia un cuarto cine» (*Wide Angle*, vol. 21, n.º 3, julio 1999), pp. 70-175.
- GARMENDIA, Arturo, «El concurso de películas de 8 mm. ¿El camino hacia un ‘tercer cine’?» (*Esto*, 18 de agosto de 1971), p. 11.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, «Alain Labrousse, amigo de Bolivia» (*Página siete*, 17 de julio de 2016), pp. 28-29.
- , «El Cine Súper 8 en Nicaragua» (*Comunicarte*, s/f [c. 1981]).
- , «Letter to Julianne Burton», en «The Last Word: Bolivia» (*Jump Cut*, n.º 23, 1980), pp. 39-40.
- , «Nuevas experiencias de cine en Bolivia», *Catálogo del 5º Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8 de Caracas* (Caracas, Amón, 1980).
- , «Vers un cinéma urgent» (*CinémAction*, n.º 10-11, 1978), pp. 192-193.
- , *Super 8. Teoría y práctica de un nuevo cine* (Caracas, Whipala, 1981).
- GUNTER, Jonathan, *Super 8. The Modest Medium* (Lausana, UNESCO, 1976).
- HAGHIGHAT, Mohamad y TOLÉDANO, Vincent, «Les merveilles du Cinéma-Ye-Azad. Une entretien de Vincent TOLÉDANO avec Mohamad Haghighat» (*CinémAction* n.º 10-11, 1980), pp. 188-189.
- HENNEBELLE, Guy, «Présentation: *La vie est à nous. Cinéma parallèle*» (*Écran*, n.º 22, febrero 1974), pp. 74-75.
- , «Le nouvel appel de Stockholm. Interview a Walter Achugar» (*Écran*, n.º 55, febrero 1977), pp. 3-4.
- , «Changer la société, la vie, le cinéma...» (*Écran*, n.º 80, mayo 1979), p. 18.
- HÍJAR, Alberto (ed.), *Hacia un tercer cine* (México, Filmoteca UNAM, 1972).
- IORI, Flavio, *Un cinegiornale per il Pci. L'esperienza di “Terzo Canale” 1968-1974* (Università degli studi di Parma, tesis laurea, 2004).
- IZAGUIRRE, Rodolfo, «Mérida: Realidad, Forma y Comunicación. III. Aspectos de la circulación y la exhibición» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), pp. 16-17.

- KALTER, Christoph, *The Discovery of the Third World. Decolonization and the Rise of the New Left in France, c.1950–1976* (Cambridge, Cambridge University Press, 2016).
- LABROUSSE, Alain y BLOCH, Bernard, «Née au Lycée, l'expérience super 8 d'Audiopradif» (*Autrement*, n.º 17, 1979), pp. 123-126.
- LACRUZ, Cecilia, «La imagen material en *L'Uruguay, vous connaissez?* (Audiopradif, 1977)», en Eduardo A. Russo y Gerardo Yoel (comp.), *Archivos, lecturas, perspectivas. Cine y artes audiovisuales en América Latina* (Buenos Aires, Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021), pp. 125-137.
- LAYERLE, Sébastien, «'Une mémoire populaire des luttes'. Modalités d'appropriation militante du Super 8 selon le groupe de réalisation breton Torr e Benn (1972-1975)», en Valérie Vignaux y Benoît Turqueti (eds.), *L'amateur en cinéma. Histoire, esthétique, marges et institutions* (Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2016), pp. 149-165.
- , «CINOC-Films (1974-1982), ou la possibilité d'un collectif de production autonome en région. Témoignage de Michel Gayraud», en Mélisande Leventopoulos, Katalin Pór y Caroline Renouard (dir.), *Regroupements, nébuleuses et associations de cinéastes. Concevoir les films en collectifs* (Création Collective au Cinéma, n.º 5, 2021), pp. 43-71.
- LEMONS, Marino, «Ocho a dieciséis: 'El cine en formatos 8 a 16 mm'» (*Cine al día*, n.º 1, diciembre 1967), p. 23.
- LESAGE, Julia y ISAACS, Carole, «Learning from our Compañeras» (*Voices from Nicaragua. A US Based Journal of Culture in Reconstruction*, vol. 1, n.º 2-3, 1983), p. 3.
- LESAGE, Julia, «Letter to the Editors» (*Cinéaste*, vol. 5, n.º 2, primavera 1972), p. 43.
- , «Film in Nicaragua, Julia Lesage interviewed by Lisa DiCaprio in Dec. 1981 after teaching super 8 filmmaking to a CST group in Managua». Documento mecanografiado.
- GARLAND MAHLER, Anne, *From the Tricontinental to the Global South. Race, Radicalism, and Transnational* (Durham y Londres, Duke University Press, 2018).
- MARCORELLES, Louis, «Les ambiguïtés du super-8» (*Le Monde*, 10 de octubre de 1974).
- MEDICI, Antonio, MORBIDELLI, Mauro y TAVIANI, Ermanno (eds.), *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979* (Roma, AAMOD, 2001).
- MESTMAN, Mariano, «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Rehime. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, año 3, n.º 3, 2013/2014), pp. 18-79.
- , «Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974)» (*Secuencias*, n.º 43-44, 2016), pp. 73-93.
- MOLINA, Marino, «Carlos Álvarez: el salto al 8 mm» (*Hablemos de cine*, n.º 59-60, mayo-agosto 1971), p. 27.
- NEWMAN, Joyce, «Super 8 News» (*Women and Film*, n.º 5-6, 1974), p. 95.
- ORTEGA, María Luisa, «Las disyuntivas del documental: Mérida 68», en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires, Akal, 2016).
- PRASHAD, Vijay, *The Poorer Nations. A Possible History of the Global South* (Londres, Verso, 2012).
- ROFFÉ, Alfredo, «Mérida: Realidad, Forma y Comunicación. II. Problemas de la elaboración» (*Cine al día*, n.º 6, diciembre 1968), pp. 10-15.

- , «Cine de la resistencia y cine de la represión» (*Cine al día*, n.º 4, julio 1968), pp. 26-27.
- ROMÉO, Claudine, «Ce qui se porte à Paris» (*Le Monde*, 30 de diciembre de 1974).
- ROSS, Kristin, *May '68 and its Afterlives* (Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2002).
- ROSSELLINI, Renzo, FERENDELES, Andrea, GIANNONI, Giorgio, MENÉNDEZ, Óscar, DENTI, Jorge, TISO, Ciriaco, MICHEL, Serge y TRELLES, Danilo, «Esperienze e ribellione a livello filmico. Tavola rotonda su film d'informazione e film poetico/politici» (*Filmcritica*, año XXIII, n.º 222, febrero 1972), pp. 84-104.
- ROUCH, Jean, «16/Super 8: de Boston au Mozambique. Entretien par Louis Marcorelles» (*CinémAction*, n.º 17, 1982), pp. 35-37.
- SANBORN, Keith, «Super-8 and the Postmodern», en *International Forum of Super 8* (Nueva York, Exit art, 1988), pp. 6-10.
- SEGUÍ, Isabel, «El cine según las amas de casa mineras: agenda subalterna, performance y comunicación política (Bolivia, 1971-1994)» (*Estudios del ISHIR*, vol. 10, n.º 28, 2020).
- SOLANAS, Fernando y Getino, Octavio, «Hacia un tercer cine» (*Tricontinental*, n.º 13, julio 1969), pp. 107-132.
- , *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1973).
- SZCZEPANSKI-HUILLERY, Maxime, «'L'idéologie tiers-mondiste'. Constructions et usages d'une catégorie intellectuelle en 'crise'» (*Raisons politiques*, vol. 18, n.º 2, 2005), pp. 27-48.
- TORR E BENN, «Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule de structure ?» (*Libération*, 2 de mayo de 1974).
- TREADWAY, Toni y BRODSKY, Bob, *Foreign Correspondence. The International Super 8 Phenomenon* (Mars, The International Center for 8mm Film and Video, 1986).
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *El cine super 8 en México 1970-1989* (México, Filmoteca UNAM, 2012).
- VIGNAUX, Valérie y TURQUETY, Benoît (eds.), *L'amateur en cinéma. Histoire, esthétique, marges et institutions* (París, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2016).
- WANONO, Nadine, «Mémoires en Super 8 mm: historique d'un support ou support historique. Témoignage et lecture critique d'un atelier de formation au Mozambique» (*Le Temps des médias*, n.º 26, primavera 2016), pp. 126-143.
- ZIMMERMAN, Patricia, *Reel Families. A Social History of Amateur Films* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995).

Recibido: 31 de mayo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 2 de junio de 2022

Aceptado para publicación: 15 de julio de 2022

ENTREVISTAS
