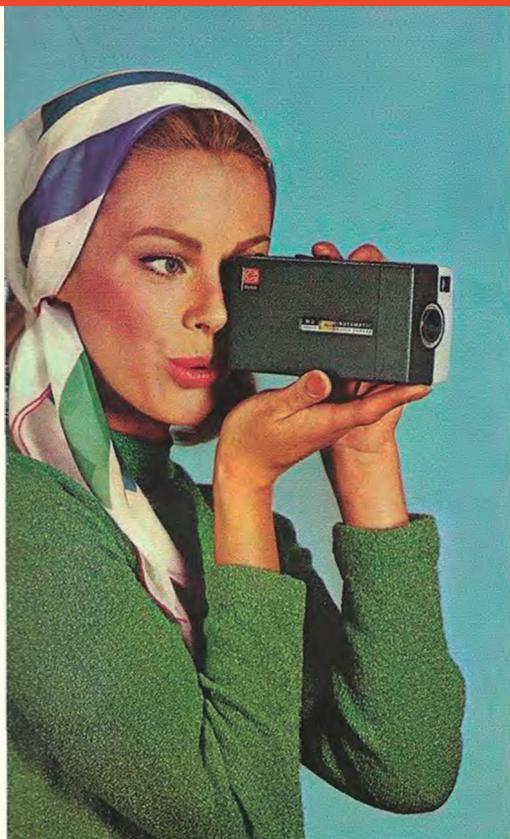


SECUENCIAS

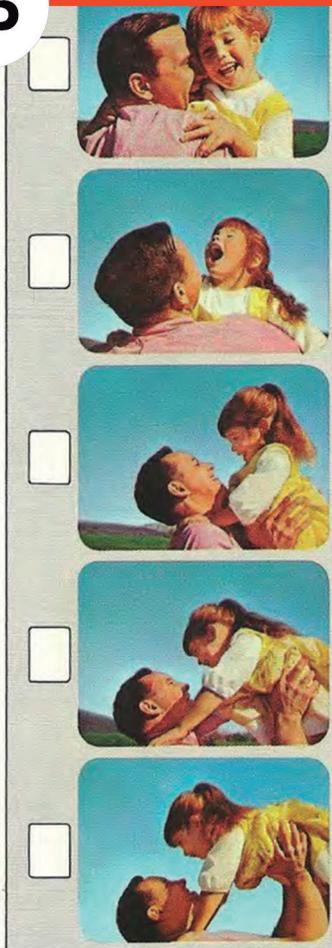
Revista de Historia del Cine

1^{er} semestre de 2022

55

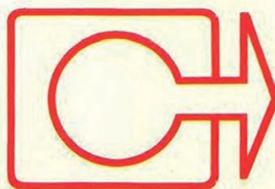


shoot!



idea to movies!

color movies. No threading. No winding. No need to flip the film. In fact, you never touch the film! And on your screen—see movies that are more than ever *the nearest thing to life itself!*



Súper 8 contra el grano

Alberto Berzosa/ Miguel Errazu [Eds.]

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

55

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefes de redacción:

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELENA CORDERO HOYO (*CEComp / Universidade de Lisboa*)

Equipo de redacción:**Coordinadoras de revisión por pares:**

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

NIEVES MORENO (*TAL-Universidad Rey Juan Carlos*)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editora de reseñas de libros:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

LAURA POUSA (*Investigadora Independiente*)

Editor de reseñas de DVDs y plataformas:

ELENA CORDERO HOYO (*CEComp / Universidade de Lisboa*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

Editores:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

MÍNERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad de Castilla la Mancha*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Cosejo editorial:

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de Paris VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2022

© Universidad Autónoma de Madrid, 2022

ISSN: 1134-6795 - ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño:

SABÁTICA

Maquetación:

LEANDRO ALARCÓN

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: Publicidad Nuevo Súper 8. *Kodak Movie Review*, 1965.

Presentación / Presentation

- Súper 8 contra el grano**
Super 8 Against the Grain 9
Alberto Berzosa y Miguel Errazu

Artículos / Articles

- Nosotros hacemos el resto.**
El súper 8 en la trama de la economía fósil 19
We Do the Rest. Super 8 in the Web of the Fossil Economy
Alberto Berzosa
- El tiempo del súper 8 ante el horizonte democrático: notas para una prospección arqueológica sobre sus usos, debates y prácticas políticas en el Estado español** 43
The Era of Super 8 with Democracy in the Horizon: Notes on an Archaeological Exploration of Its Uses, Debates and Political Practices in Spain
Xose Prieto Souto y Anto J. Benítez
- El arte de la subversión: culturas cinematográficas del súper 8 en la Hungría de principios de los ochenta** 67
The Art of Subversion: Super 8 Film Cultures in Early 1980s Hungary
Sonja Simonyi
- «Otra relación con el cine»: las construcciones discursivas de un sector del súper 8 argentino de los setenta** 91
«Another Relation to the Cinema»: The Discursive Constructions of a Sector of Argentine Super 8 of the Seventies
Federico Windhausen
- Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia** 111
Super 8 and Third Cinema: Scenes of a Foreign Correspondence
Miguel Errazu

Entrevistas / Interviews

- Cuestionario sobre súper 8** 145
Questionnaire on Super 8
Alberto Berzosa y Miguel Errazu

Libros / Books

- Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo*
Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis-Adell y Marta Álvarez (eds.) 210
Arnau Vilaró

- 213** *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*
Núria Bou y Xavier Pérez (eds.)
Carmen Molina Pilares
- 216** *La batalla de Sitges. Cine y disidencia en vísperas del 68*
Jean-Paul Aubert y Xose Prieto Souto
Lidia Mateo Leivas
- 219** *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*
Alba Gómez García
Irene Mendoza Martín
- 222** *Iciar Bollaín*
José Luis Sánchez Noriega
Sarah Wright
- 224** *Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1960. F5*
Ramón Rubio Lucia y Alicia Potes
Alicia Salvador
- 227** *Contemporary Radical Film Culture. Networks, Organisations and Activists*
Steve Presence, Mike Wayne y Jack Newsinger (eds.)
Alejandro Pedregal

DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms

- 232** *DAFilms.com*
Laura Gómez Vaquero
- 235** *Mädchen in Uniform (1931)*
Atilio Raúl Rubino

PRESENTACIÓN

SÚPER 8 CONTRA EL GRANO¹

Super 8 Against the Grain

ALBERTO BERZOSA^a

Instituto de Historia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas

MIGUEL ERRAZU^b

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: 10.15366/secuencias2022.055

En plena Guerra Fría, los años sesenta constituyen uno de los momentos de mayor expansión colonial, también en términos culturales, de los EE. UU. En 1965 la casa estadounidense Eastman Kodak lanzó al mercado su «revolucionario sistema de cine en súper 8»². Se trató de un arsenal tecnológico compuesto, entre otros aparatos, por tres modelos de cámara, seis de proyectores y los innovadores cartuchos Kodapak. Desde un principio, aunque los desarrolladores del súper 8 tuvieran en mente los beneficios del nuevo formato en el sector educativo, se impuso su explotación en el marco del cine casero (*home-made cinema*) y la producción de imágenes *amateur*,

[a] **ALBERTO BERZOSA** es Doctor Europeo en Historia y Teoría del Arte. Trabaja en el espacio donde se intersectan el arte contemporáneo, la historia del cine español, los archivos de carácter político y la curaduría. Es autor de los libros *Cine y sexopolítica* (Brumaria, 2020), *Homoherejías Fílmicas* (Brumaria, 2014) y *Cámara en mano contra el franquismo* (Al Margen, 2009). También ha comisariado algunas exposiciones como «Madrid Activismos 1968-1982» en La Casa Encendida o «Sexopolíticas del cine marginal. Años 70 y 80» en el Institut Valencià d'Art Modern. Es coautor del ensayo fílmico *Memorias de Ultramar* (2021). Actualmente es investigador del proyecto Estética Fósil del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y miembro del Management Committee de la Cost Action TRACTS.

[b] **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] Este número monográfico ha sido realizado en el marco de los proyectos «Humanidades energéticas: Energía e imaginarios socioculturales entre la revolución industrial y la crisis ecosocial» (PID2020-113272RA-I00) y «Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta» (PID2019-105800GB-I00).

[2] «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system» (*Kodak Movie Review*, n.º 2, verano 1965), pp. 3-11. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n2.pdf>> (23/03/2022).

que hasta entonces estuvo dominada por la fotografía en 35 mm. El plan de Kodak funcionó sin apenas interferencias durante los primeros años, gracias, en parte, a que desde el primer momento, otras compañías fuera de EE. UU. como Fuji, Bell & Howell, Beaulieu, Afga, Pathé o Eumig, contribuyeron a la expansión del formato por los hogares de las clases medias globales. No obstante, el modelo del súper 8 como aparato para la producción de películas familiares, turísticas y de ocio por parte de las clases medias urbanas globales quedó muy pronto desbordado, propiciando nuevas tendencias de uso.

Por cerca de veinte años, hasta mediados de la década de los ochenta, alrededor del formato se organizaron una multitud de subculturas que estuvieron operativas a la vez en distintos niveles y la mayor parte de las veces sin tener noticias las unas de las otras, transitadas por cineastas de distinto pelaje, padres de familia que fantaseaban con ser cineastas, los amantes de las nuevas tecnologías y la comunicación, los artistas y realizadores independientes en busca de equipamiento accesible y las personas con escasos recursos económicos, pero con necesidad de hacerse oír, entre otros. Como muestra del vigor de estas subculturas basta evocar los innumerables festivales, encuentros y semanas del súper 8 que se celebraron anualmente en todo el mundo consagrados a dar a conocer las posibilidades expresivas, comunicativas y políticas del medio; o la interminable lista de publicaciones que, a partir de unas condiciones de producción y distribución diferentes en cada parte del planeta, informaban sobre las novedades del nuevo formato a varios niveles —evolución técnica, festivales, consejos técnicos y reportajes sobre las películas y autores más interesantes—. En este contexto, el súper 8 se convirtió en un formato de uso habitual para la experimentación por parte de algunos artistas y otros autores activos en los espacios contraculturales de distintas partes del mundo, si bien su uso en relación con otros formatos dedicados a la experimentación siguió siendo marginal.

Por ello, junto a las prácticas *amateur* de corte familiar, quizás sean las opciones artísticas, experimentales y contraculturales las facetas más conocidas del súper 8. Desde luego, son las que más protagonismo han tenido en los acercamientos historiográficos al medio, como veremos más abajo. En cambio, el súper 8 fue más que (únicamente) eso. A lo largo de los setenta, el súper 8 se convirtió en un dispositivo audiovisual preñado de las tensiones económicas, políticas y culturales de la modernidad. Se trató de una tecnología que evolucionó a gran velocidad; tanto que, en diez años, sus primeras versiones quedaron obsoletas³, y eso mismo permitió hacer efectivo el sueño de la democratización en la producción y difusión de imágenes. De hecho, la preocupación por la obsolescencia atraviesa los discursos del súper 8 prácticamente desde su aparición, apenas dos años antes de la comercialización del primer modelo de cámara de vídeo portátil, la Sony Portapak, en 1967.

El súper 8 fue también una herramienta capaz de vehicular la constitución de redes culturales a nivel internacional; un elemento clave en el ecosistema medial de los setenta y ochenta, que sirvió a la vez de catalizador para experimentos televisivos. Surgió (y fue agente a la vez) de la aceleración de la economía fósil en las décadas intermedias del siglo XX y, como tal, desarrolló una relación propia con su contexto ambiental, material y energético. Como parte de una discusión más amplia sobre el papel de los por entonces llamados «medios ligeros» o «blandos», el súper 8 participó en varias experiencias de comunicación participativa y alternativa; se utilizó como herramienta de expresión de comunidades subalternas y en la canalización de luchas antimperialistas; sirvió como soporte medial en ejercicios de solidaridad internaciona-

[3] La rápida evolución técnica del sistema súper 8 está resumida en esta web: <www.filmkorn.org/super8data/database/articles_list/super8chronology.htm>.

listas; articuló prácticas de resistencia obrera y feministas; y acompañó movilizaciones sociales como la ecologista o la de liberación sexual. En definitiva, la historia del súper 8 está llena de experiencias que complejizan los modos de acercarse al formato más allá del cine casero y experimental.

Por su carácter juvenil y vertebrador de escenas subculturales específicas, los acercamientos al súper 8 han tendido a plantearse en términos locales o nacionales. El ejemplo más rotundo y abarcador de esta tendencia es el trabajo de Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine Súper 8 en México 1970-1989*, en el que analiza la aparición y decadencia de toda una subcultura filmica en México —y, más específicamente, de la Ciudad de México— construida alrededor del formato súper 8⁴. El trabajo de Vázquez Mantecón permite entender dos cuestiones que, mientras preparábamos este volumen, fueron decisivas en nuestras conversaciones. La primera, que el súper 8 no fue (o es) solo un formato, sino que fue capaz de vertebrar una esfera de prácticas y un campo discursivo específico a su alrededor, distinguible de otros espacios de producción *amateur* e industrial. La segunda, que el acento en lo local, pese a visibilizar las redes de intercambio y discusión a pequeña escala, no permitía ver con claridad la circulación internacional de la cultura material y las ideas, películas, sujetos e imaginarios impulsados tanto por el transnacionalismo corporativo de empresas como Kodak, como por parte de estructuras y redes más precarias y vinculadas a proyectos culturales alternativos: lo que podríamos llamar un transnacionalismo *desde abajo*.

El volumen editado por Enrique Fibla-Gutiérrez y Masha Salakzina, *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, se plantea precisamente como un acercamiento a estas dinámicas transnacionales que construyeron las culturas filmicas *amateur* a lo largo del todo el siglo XX⁵. Su acercamiento, además, evita explícitamente poner el foco en las especificidades de los formatos y tecnologías filmicas. Por el contrario, apuestan más bien por entender el cine *amateur* como una esfera de trabajo sostenida por la prevalencia del valor de uso sobre el de cambio y, por tanto, por la oposición al cine industrial. Desde este punto de vista, lo específicamente *amateur* no estaría determinado por las tecnologías existentes, sino más bien por «los contextos culturales y discursivos de las películas en tanto se enfrentan a los sistemas dominantes de producción»⁶.

La propuesta de Fibla-Gutiérrez y Salakzina de atender a los modos de uso *amateur* y su vertebración en culturas filmicas no industriales permite evitar la amenaza del determinismo tecnológico y complejizar los ecosistemas mediales en los que se desarrollaron estas prácticas. Además, el recurso marxiano a la contraposición entre valor de uso y valor de cambio, pese a su esquematismo, permite también entender cómo los cines *amateurs* en los que participó el súper 8 conforman también otras esferas de producción menos visibles, algunas de las cuales se han venido trabajando, en literatura en lengua anglosajona, alrededor de la categoría de «*useful cinemas*». Sin embargo, como comentábamos antes, consideramos que, al quitar el foco de las tecnologías específicas, también se corre el riesgo de oscurecer ciertas especificidades materiales y discursivas que crecieron y se consolidaron alrededor de formatos concretos, como el súper 8.

En este sentido, sabemos que la discusión sobre la *especificidad* —del súper 8 y, más generalmente, de los medios— ha sido esencial para entender los desarrollos de buena parte del cine experimental realizado sobre soportes fotoquímicos. La práctica superochera conformada alrededor del Instituto Goethe de Buenos Aires desde mediados de los años setenta es buena prueba de ello⁷. De hecho, es desde estos

[4] Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 2012).

[5] Enrique Fibla-Gutiérrez y Masha Salakzina (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2020).

[6] Fibla y Salakzina, «Introduction», en *Global Perspectives*, p. 7.

[7] Andrés Denegri, «El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino», en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales* (Buenos Aires, Librería, 2012), pp. 86-103.

enfoques —vinculados a lo artesanal, el azar, la corporalidad, la intimidad, el trabajo de intervención manual sobre el soporte filmico, y la exploración de las competencias específicas de la materialidad y construcción técnica de las cámaras, soportes, equipamientos de laboratorio y proyección— que, hoy en día, se tiende a entender el trabajo realizado en formatos analógicos⁸. Al menos desde los debates sobre la obsolescencia del celuloide y la dominación de la imagen digital a escala global —debates que tienen ya más de un cuarto de siglo—, el súper 8 ingresó en una ecología medial que lo acercó como nunca a otros formatos basados en película de celuloide, como parte de un movimiento de resistencia analógica⁹.

Desde luego, existen trabajos que cuestionan estas narrativas y abordan las complejas relaciones entre diferentes formatos —súper 8, vídeo y 16 mm, fundamentalmente— en el campo de los estudios del cine experimental¹⁰. Sin embargo, los discursos de la especificidad medial siguen siendo dominantes en contextos contemporáneos de creación y reflexión alrededor de la práctica experimental —alrededor de los cuales se produce, por otra parte, la mayor parte de la discusión en torno al cine súper 8 y al cine analógico en la actualidad¹¹—. Pensamos, en cualquier caso, que este tipo de atención a la materialidad del súper 8, atravesada por categorías centrales del modernismo y enraizadas en los países centrales, como la «autonomía» del trabajo estético, corre el riesgo de deshistorizar, descontextualizar y, en definitiva, esencializar la relación entre los dispositivos técnicos y sus usos específicos.

Pondremos dos ejemplos rápidos que alertan de estos peligros. Mientras discutíamos los ejes de este volumen y recorriamos los debates que acompañaron las prácticas superocheras en sus primeras décadas, vimos que, de manera consistente y a través de espacios y geografías divergentes, lo que ocurría, de hecho, era algo muy diferente a una preocupación sobre la especificidad medial de lo filmico: un intensísimo debate que oponía estética, ideológica y políticamente el súper 8 al 16 mm, y que lo acercaba al vídeo y la televisión. Además, tanto desde los discursos de Kodak como desde los que surgían de la práctica más independiente, el rasgo material más importante y destacado del súper 8 era precisamente su potente vector de desmaterialización: automatización, ligereza, facilidad de uso...; «ni siquiera tienes que *tocar* la película» rezaba la publicidad de Kodak de 1965. A partir de pistas como estas, llegamos a la conclusión de que lo que se necesitaba era no *menos*, sino *más* materialismo: una aproximación al súper 8 desde la cual la atención a la materialidad del medio pudiera tomar *distancia* de todo aquello que, en el súper 8, quedaba *a la mano*. Se trataba de aceptar que, pese a la fertilidad metodológica de esta cercanía, la fascinación por la escala reducida y los procesos de trabajo conllevaban también una cierta ceguera empirista. Porque, al fin y al cabo, la cercanía no fue sino uno de los ejes discursivos fundamentales de la estrategia de Kodak, que por otra parte se desplegaba desigualmente a nivel global en laboratorios, centros de revelado y puntos de venta, comprometiendo los discursos democratizadores de sus campañas publicitarias tanto como de las contraculturas. De este modo, quisimos atender también a los problemas de escala, de interrelación entre medios, de circulación y de inserción en tramas más amplias relativas a sus dimensiones económicas, ecológicas, sociales y políticas. Leer, en definitiva, el súper 8 *contra el grano* de los discursos que dominan hoy su interpretación y usos.

Por otro lado, este acercamiento materialista nos permitía también sostener una posición compleja en relación con la historicidad. En estas páginas, y también en los artículos que componen este volumen, hablamos del súper 8 en pasado, como el conjunto de prácticas que se articularon alrededor de estas tecnologías entre su

[8] Una lectura del potencial del súper 8 desde esta posición discursiva puede encontrarse en Pablo Marín, «Una constelación de bolsillo: Elogio del cine experimental argentino en Super 8», en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (Los Angeles, University of California Press, 2017), pp. 171-189.

[9] La obra que mejor ejemplifica esta redistribución de las competencias de lo filmico en *acción diferida*, bajo la presión de una lectura parcial del paradigma digital, sigue siendo *The Virtual Life of Film*, de David N. Rodowick (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2007).

[10] Enrico Camporesi, *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (Paris, Éditions Mimésis, 2018), y Federico Windhausen, «Assimilating Video» (*October*, n.º 111, verano 2011), pp. 69-83.

[11] Kim Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices* (Cham, Palgrave Macmillan, 2020).

aparición, en 1965, y aproximadamente el fin de la década de los ochenta. Desde luego, no dudamos de que el cine en súper 8 vive, no ha muerto, sobrevive, resiste, etcétera. De hecho, continuó realizándose a lo largo de los años ochenta y noventa en varias regiones (fundamentalmente en los países centrales), y vería una suerte de recuperación de su prestigio a escala global a partir del cambio de siglo, como parte de un gesto conscientemente resistente al uso de tecnologías digitales y de la emergencia de las preocupaciones en torno al archivo y al patrimonio audiovisual. Sin embargo, no es menos cierto que, para gran parte de las comunidades cinematográficas en América Latina, Asia y África, el súper 8, de hecho, desapareció en los años ochenta; entre otras cosas, porque Kodak dejó de vender película súper 8 desde principios de la década en muchas partes del mundo¹². El súper 8 encarnó una promesa, un mundo de posibilidades comunicativas, asociado a un proyecto de cambio social y político que vería su final hacia el fin de aquella década, y a lomos de extrañas alianzas entre discursos emancipadores, contraculturales y corporativos. Muy poco de lo que ocurría en ese entonces alrededor del súper 8 tenía demasiado que ver con los discursos contemporáneos sobre el formato. Plantear la historicidad de las culturas del súper 8 nos permite entender, de este modo, la *especificidad* histórica y política de la supuesta especificidad medial del súper 8.

En definitiva, este planteamiento nos permite descentralizar nuestra aproximación al súper 8 y atender a contextos geopolíticos de producción superochera menos estudiados por la literatura académica. En la misma línea, proponemos una lectura a contrapelo de algunos relatos alrededor del súper 8 en contextos que sí han recibido más atención. Pretendemos con ello destacar el impulso antihegemónico y anticolonial asociado a una buena parte de sus usos durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, fundamentalmente desde América Latina y la Europa del Este. Queremos también señalar las tensiones entre discursos y prácticas, entre horizontes de posibilidades y experiencias específicas, en terrenos que van desde la animación cultural y la pedagogía no formal a la militancia cinematográfica, pasando por las asociaciones superocheras y la articulación de las escenas contraculturales en países socialistas. Mediante el empleo de esta traducción literal de la expresión inglesa «against the grain», queremos señalar nuestro interés por las prácticas y usos del súper 8 a contracorriente, y por las lecturas a contrapelo de su historia, aludiendo además a uno de los elementos fetiche de este soporte filmico, el grano de la imagen en súper 8. Sobre estas ideas pivotan los diferentes textos que conforman *Súper 8 contra el grano*.

En el texto que abre el monográfico, Alberto Berzosa plantea una lectura del súper 8 desde una perspectiva materialista que permita definir el papel que ha jugado el medio en el marco de la modernidad fósil. Tras una primera parte de tono más especulativo, en la que se reflexiona sobre las implicaciones culturales y políticas del súper 8 en el marco de una economía global, primero en auge y después envuelta en agudas crisis energéticas y de recursos, la segunda parte del texto explora el modo en que la canadiense Association pour le jeune cinéma québécois (APJCQ) interpretó esa situación y supo ver en el súper 8 una solución de producción audiovisual popular, viable y sostenible. A continuación, Xose Prieto Souto y Anto J. Benítez centran su mirada sobre la escena superochera de la España de los setenta atravesada por el concepto de las prácticas filmicas de transgresión que Prieto Souto había trabajado anteriormente. Este cruce provoca un desacople en el enfoque para pensar y valorar las producciones en súper 8 del momento, lejos de los relatos más habituales centrados en la producción más experimental y vanguardista alrededor de la Transición. En su

[12] Por ejemplo, Sergio García, el gran superochero mexicano, dedicó una ceremonia fúnebre al súper 8 en un evento que tituló *Réquiem por el súper 8*, precisamente en el año 1989. Ver Vázquez Mantecón, pp. 300-302.

lugar, los autores ofrecen una cartografía de los usos políticos del súper 8 que deja ver cómo, en España, los formatos de paso estrecho tuvieron un protagonismo político de primer nivel. Todavía en Europa, el artículo de Sonja Simony pone el foco en la experiencia superochera al otro lado del telón de acero —concretamente, en el último periodo de la Hungría socialista— para contarnos el papel del súper 8 en el tránsito de la experimentación cinematográfica desde el Estudio Béla Balázs hasta un surtido de nuevas y arriesgadas propuestas encarnadas en dos opciones visuales muy distintas: la del colectivo Indigo, por un lado, y las de Miklós Ács y sus compañeros del Estudio de Cine Amateur Kóbánya, por el otro.

Por su parte, Federico Windhausen propone una lectura de la escena superochera argentina de los años setenta alejada del polo de atracción vanguardista que supuso, primero, el Instituto Di Tella y, sobre todo, el Instituto Goethe más tarde. Al centrarse en las fricciones entre los discursos y los diversos procesos de institucionalización de la UNCIPAR (Unión de Cineastas de Paso Reducido), Windhausen señala las tensiones entre las prácticas materiales y las ideas, relatos y nociones más o menos fetichizadas de la producción superochera, como la de la supuesta «libertad» asegurada por el medio. Para cerrar el número, Miguel Errazu propone una revisión de la incidencia del súper 8 en el tercer cine desde los años sesenta a los años ochenta, atendiendo tanto a las esferas discursivas como a las relativas a la organización de la práctica. Los discursos del tercermundismo, el antiimperialismo y la construcción de la memoria popular, que fueron ejes fundamentales para la vertebración de un tercer cine a nivel global, fueron llevados al límite al contraponer una esfera de trabajo profesional, construida alrededor del formato 16 mm, con las posibilidades de construcción de un cine popular encarnadas en el súper 8 como formato *amateur*.

Además, queríamos también incluir otras miradas y perspectivas en el número y, sobre todo, ver de qué manera se respondía a nuestro planteamiento desde los campos de la conservación, la programación, o la producción experimental. Por ello, decidimos hacer público un cuestionario de respuesta abierta, dirigido a cualquier persona que se sintiera interpelada por la pregunta por el súper 8: cineastas, investigadoras, archivistas, curadoras, artistas, restauradores, activistas, etc. Tras los artículos que integran el dossier monográfico, se publican todas las respuestas recibidas a este cuestionario.

Por descontado, estas líneas y los textos que siguen solo pueden, en el mejor de los casos, apuntar hacia un programa de trabajo de más largo aliento. Nos hemos topado con una multiplicidad inabordable de casos, áreas de trabajo invisibilizadas, problemas y contextos de producción de los que apenas sabíamos nada. Por cada experiencia incluida surgen mil otras que podrían haber sido tenidas en cuenta: los usos del súper 8 en el movimiento antinuclear de la República Federal Alemana a la escena No Wave de Nueva York; la estrecha relación entre ciertos circuitos de difusión superochera —como el Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 de Caracas¹³, el movimiento *Cinéma-ye Azad* iraní o el programa de televisión francófono «La Course autour du monde»— y los regímenes de extracción del petróleo; sus usos en contextos de educación formal superior, o su función en los programas estatales de defensa de muchos países, por mencionar solo algunas áreas. Además, muchas de las experiencias de educación no formal en contextos de subdesarrollo comenzaron en súper 8 antes de pasarse al vídeo, o se realizaron en paralelo al uso de esta y otras tecnologías, como las diapositivas o los audiocasetes. Iniciativas fundamentales en la comunicación alternativa, como la experiencia pionera de *Société Nouvelle/Challenge for Change* en Canadá, el papel de la UNESCO en la movilización de proyectos de

[13] Denominado en sus dos primeras ediciones de 1976 y 1977 Festival Internacional de Cine de Vanguardia, adoptará después el nombre de Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8.

comunicación y desarrollo, o iniciativas a caballo entre lo público y lo privado, como los Ateliers Varan, apenas han sido mencionados de pasada. Queremos poder seguir rastreando estas pistas en investigaciones futuras.

Por último, las historias de la Federación Internacional de Cine Súper 8 ocupan un lugar importante en nuestros trabajos. Reconstruir la historia de esta Federación fue el trabajo de toda una vida de Isabel Arredondo. Isabel nos dejó el pasado mes de agosto (2022). Contactamos con ella al comienzo de este proyecto para invitarla a participar en el cuestionario y, desde el principio, fue increíblemente generosa con nosotros. Pero no solo con nosotros: su sitio web, super8festivals.org, es uno de los archivos digitales más completos y fascinantes de cine en súper 8 que existen y, sin duda, el que mejor permite entender las dinámicas transnacionales de los proyectos federativos organizados en el seno de las culturas superocheras. Sin su ayuda, y sin ese archivo, este número hubiera sido imposible. Arredondo había recorrido decenas de países siguiendo el rastro de esta Federación, conocía a muchos de sus actores más relevantes y seguía en contacto con decenas de cineastas que colaboraban también digitalizando y subiendo materiales al archivo. Además, preparaba desde hacía años un monográfico dedicado a la Federación, que estaba aún en proceso de escritura. Desde luego, esperamos que pueda ser salvado, editado y publicado, pero para nosotros el trabajo que realizó y, sobre todo, compartió, es ya mucho más importante, con o sin libro, que muchos cientos de páginas escritas en revistas de alto impacto.

Dedicamos este número a su memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPORESI, Enrico, *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (París, Éditions Mimésis, 2018).
- DENEGRI, Andrés, «El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino», en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales* (Buenos Aires, Librería, 2012), pp. 86-103.
- EASTMAN KODAK COMPANY «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system» (*Kodak Movie Review*, n.º 2, verano 1965), pp. 3-11.
- FIBLA-GUTIÉRREZ, Enrique, y SALAKZINA, Masha (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2020).
- KNOWLES, Kim, *Experimental Film and Photochemical Practices* (Cham, Palgrave Macmillan, 2020).
- MARÍN, Pablo, «Una constelación de bolsillo: Elogio del cine experimental argentino en Super 8», en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (Los Angeles, University of California Press, 2017), pp. 171-189.
- RODOWICK, David. N., *The Virtual Life of Film* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2007).
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 2012).
- WINDHAUSEN, Federico, «Assimilating Video» (*October*, n.º. 111, verano 2011), pp. 69-83.

ARTÍCULOS

NOSOTROS HACEMOS EL RESTO. EL SÚPER 8 EN LA TRAMA DE LA ECONOMÍA FÓSIL¹

We Do the Rest. Super 8 in the Web of the Fossil Economy

ALBERTO BERZOSA^a

Instituto de Historia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.001

RESUMEN

El presente texto plantea un acercamiento materialista a la tecnología del súper 8 en el contexto de la modernidad fósil, que se desarrolla en dos partes. En primer lugar, se enmarca al súper 8 como una herramienta que opera a tres niveles distintos de significación cultural y económica: la relación de (des)equilibrio que se produce entre su proceso de producción y distribución y el medioambiente, su crecimiento a lomos de la expansión de la economía del plástico por todo el mundo, y su conexión genealógica con el dispositivo de autoconstrucción identitaria y memorialista ideado por Kodak a finales del siglo XIX. En la segunda parte del artículo todos estos marcos de análisis y las reflexiones que encierran aterrizan sobre la experiencia concreta de la Association pour le jeune cinéma québécois, su práctica y sus ideas acerca de las posibilidades del súper 8 a la hora de desarrollar una práctica cultural verdaderamente democrática y popular, al tiempo que habilita el desarrollo identitario del Quebec en el contexto de la post-crisis energética de los años setenta.

Palabras clave: súper 8, economía fósil, energía, democracia, Kodak, Association pour le jeune cinéma québécois.

ABSTRACT

This text provides a materialistic approach to the technology of Super 8 in the context of fossil modernity, developed in two parts. First, it focuses on the Super 8 as a tool that operates at three different levels of cultural and economic significance: the uneven relationship that arises between its production and distribution processes and the environment, its growth in the wake of the expansion of the plastic economy around the world, and its genealogical connection with the device of identity and memorialist self-construction imagined by Kodak at the end of the nineteenth century. In the second part of the article, all these analytical frameworks and the reflections they contain inform the concrete experience of the Association pour le jeune cinéma québécois, its practice and its ideas about the possibilities of Super 8 in developing a truly democratic and popular cultural practice while enabling Quebec's identity development in the context of the post-energy crisis of the Seventies.

Keywords: Super 8, fossil fuel economy, energy, democracy, Kodak, Association pour le jeune cinéma québécois.

[a] **ALBERTO BERZOSA** es Doctor Europeo en Historia y Teoría del Arte. Trabaja en el espacio donde se intersectan el arte contemporáneo, la historia del cine español, los archivos de carácter político y la curaduría. Es autor de los libros *Cine y sexopolítica* (Brumaria, 2020), *Homoherejías Fílmicas* (Brumaria, 2014) y *Cámara en mano contra el franquismo* (Al Margen, 2009). También ha comisariado algunas exposiciones como «Madrid Activismos 1968-1982» en La Casa Encendida o «Sexopolíticas del cine marginal. Años 70 y 80» en el Institut Valencià d'Art Modern. Es coautor del ensayo fílmico *Memorias de Ultramar* (2021). Actualmente es investigador del proyecto Estética Fósil del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y miembro del Management Committee de la Cost Action TRACTS.

[1] Este texto ha sido escrito en el marco de los proyectos de investigación PIE 202010E005 y PID2020-113272RA-I00, radicados en el CSIC y PID2019-105800GB-I00, con base en la UAM. Además, se inscribe en el marco de trabajo de la COST Action CA20134.

Introducción

Desde hace poco más de una década, en paralelo al agravamiento de la crisis ecosocial, cada vez son más habituales los trabajos que, desde los estudios filmicos, han mostrado interés en pensar el hecho cinematográfico bajo el paradigma de la modernidad fósil², situando el foco de atención en cuestiones ambientales y energéticas. Aun a riesgo de presentar un escenario demasiado simplificado de este campo, entre sus principales líneas de trabajo podríamos identificar cuatro como mayoritarias. La primera prioriza el análisis de texto y de los modos de representación de la naturaleza, con especial protagonismo de los trabajos sobre el paisaje y la vida salvaje en la que también se incluirían los animales³. La segunda línea conecta las cuestiones ecologistas con problemáticas de tipo colonial y de defensa de los territorios como parte de una acción más amplia de movilizaciones por la justicia social, en la tradición de trabajos como los de Ingram⁴ o Raheja⁵. En tercer lugar está la opción mayoritaria en las esferas académicas, institucionales y artísticas, representada por las propuestas que se centran en las condiciones materiales del cine a través de análisis situados en el terreno, que van desde postulados materialistas, donde destaca la presencia de los nuevos materialismos, con trabajos muy variados (de la geología de los medios de Parikka⁶, a la ontología de los formatos fotoquímicos de Knowles⁷), hasta las posiciones posthumanistas⁸. Para finalizar, en cuarto lugar situaríamos aquellos estudios que se centran en analizar la relación, en términos de huella e impacto, del cine y de la industria cinematográfica, como parte del sector cultural y creativo de la economía, en el entorno natural. En este último bloque es donde más claramente los estudios filmicos y de medios se cruzan con los marcos de análisis de las humanidades energéticas, para dar como resultado trabajos de sensibilidades muy variadas, desde los estudios culturales hasta la historia ambiental, incluso la economía ecológica⁹. En la práctica, estas líneas de trabajo y análisis del cine bajo la modernidad fósil son porosas, no excluyentes, y los límites entre ellas que aquí se subrayan tratando de aportar claridad en poco espacio son en realidad delimitaciones permeables. En las siguientes páginas se plantea un análisis del súper 8 bajo el paradigma de la modernidad fósil que se desarrolla fundamentalmente entre las vías tres y cuatro aquí descritas. En otras palabras, se abordará el análisis cultural del contexto económico e histórico del súper 8 desde un enfoque materialista.

Esto implica pensar la tecnología presentada por Eastman Kodak¹⁰ en 1965 como una realidad atravesada por condiciones económicas, históricas y culturales, definidas en un doble marco. Por un lado, el de los llamados Gloriosos Treinta, el periodo entre la Segunda Guerra Mundial y las crisis energéticas de los setenta, en que la economía capitalista experimentó un crecimiento constante sin precedentes a lo largo de su historia sobre la base de la explotación de los combustibles fósiles, en particular del petróleo; y por el otro, el de la Guerra Fría como contexto de conflicto geopolítico entre dos bloques que definieron modelos económicos y formas de vida opuestas, al tiempo que reordenaron sus posiciones a escala planetaria dentro de los equilibrios resultantes de los procesos de descolonización en marcha. Bajo este paradigma resulta inevitable que el súper 8 encarne algunas tensiones derivadas. En el marco de este número monográfico se identifican varias de ellas, pero aquí me interesa destacar dos. La primera tiene que ver con cuestiones de escala. El súper 8 es un formato pequeño y no profesional. Se trata de una tecnología sencilla y manejable, con la que sus creadores buscaban conquistar un mercado global y llevar a los hogares del mundo una porción del capitalismo fósil inscrito en la tecnología, desde su materialidad hasta los

[2] Por modernidad fósil nos referimos al periodo histórico que arranca en el siglo XIX y que está marcado por un modelo económico basado en el consumo de combustibles fósiles y que desde entonces define los modelos productivos, los regímenes políticos, los comportamientos sociales y las identidades e imaginarios individuales y colectivos.

[3] Derek Bousé, *Wildlife Films* (Pensilvania, University of Pennsylvania Press, 2000), Cynthia Chris, *Watching Wildlife* (Minnesota, University of Minnesota Press, 2006), David Melbye, *Landscape Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland* (Nueva York, Palgrave Macmillan US, 2010) y Graeme Harper y Jonathan Rayner (eds.) *Film Landscapes. Cinema, Environment and Visual Culture* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013).

[4] David Ingram, *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema* (Exeter, University of Exeter Press, 2000).

[5] Michelle H. Raheja, *Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2010).

[6] Jussi Parikka, *A Geology of Media* (Minnesota, University of Minnesota Press, 2015).

[7] Kim Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices* (Londres, Palgrave Macmillan UK, 2020).

[8] Anat Pick y Guinevere Narraway, *Screening Nature. Cinema Beyond the Human* (Oxford, Berghahn Books, 2013).

[9] Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint Lights, Camera, Natural Resources* (Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 2011), Richard Maxwell y Toby Miller, *Greening the Media* (Oxford, Oxford University Press, 2012) y Kate Oakley y Mark Banks, *Cultural Industries and the Environmental Crisis. New Approaches for Policy* (Cham, Springer International Publishing, 2020).

modos de vida que lleva asociados o los imaginarios que ayuda a poner en marcha. A partir de esto último se desprende una segunda tensión. A pesar de tratarse de una tecnología diseñada para el consumo en el marco de una esfera privada y pública burguesa —dado que el primer objetivo en la estrategia de marketing de Kodak fue llegar a los hogares, pero también potenciar su uso en el campo educativo, científico e industrial—, las cámaras de súper 8 pronto se convirtieron en instrumentos privilegiados para el desarrollo de posibles contra-esferas de orden político y estético, ya sea como herramienta de la contracultura y del cine experimental, o como catalizador de la agencia política de individuos y grupos sociales marginados, oprimidos o con particularidades identitarias destacadas.

Para comprender las peculiaridades materiales y culturales del súper 8 dentro de los flujos económicos del capitalismo fósil, este texto se divide en dos partes. En la primera se señalarán las condiciones básicas en que se produce la relación entre el súper 8 y su contexto medioambiental y energético, y se explicará el papel de la tecnología a nivel social, como dispositivo capaz de intervenir en la definición de las identidades y las memorias de las personas, según el modelo de negocio fotográfico diseñado por la casa Kodak desde finales del siglo XIX. La segunda parte trata de aterrizar las reflexiones de la primera alrededor de la experiencia concreta con el súper 8 de la Association pour le jeune cinéma québécois (APJCQ) a comienzos de los años ochenta. La relevancia de esta agrupación quebequesa en el contexto de la economía global del súper 8 estriba en el importante trabajo que realizaron en la doble escala regional-internacional, como organizadores del Festival Internacional du Film Super 8 du Québec entre 1980 y 1987, y al mismo tiempo desplegando políticas de implantación y desarrollo local de la cultura superochera en el territorio. Además, la capacidad teórica de la Association los llevó a expresar varias ideas sobre el súper 8 en relación con las crisis energéticas vividas en los setenta en un texto llamado *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* en el que nos basaremos para extender nuestras interpretaciones de la compleja y, como se verá, contradictoria, situación del súper 8 en la trama de la economía fósil.

El súper 8 de lo material a los imaginarios

A pesar de la actual tendencia a la virtualización y a la (supuesta) desmaterialización de las industrias culturales y creativas, estos sectores tienen, como toda actividad humana, una base material y, por tanto, un impacto físico en el entorno natural que a veces cuesta ver. La geología de los medios que ha desarrollado Jussi Parikka, entre otras cosas, se esfuerza por llamar la atención sobre la dependencia de la tecnología digital que mediatiza nuestra experiencia cultural —ordenadores, *smartphones*, equipos de grabación o cámaras— de la extracción de minerales y del empleo de distintos recursos naturales. Otros estudios, como los de Oakley y Banks, alertan acerca del modo en que las industrias tecnológicas generan actualmente más gases de efecto invernadero que el sector aeroespacial, o cómo los servicios de *streaming* emiten la misma cantidad de CO₂ que el conjunto de la industria española¹¹. En tiempos del cine analógico, como los de la primera etapa del súper 8, las condiciones materiales de la cultura eran más evidentes. Hablamos de los años sesenta, momento en que las industrias culturales de la música y el cine, por señalar dos de sus sectores más emblemáticos, se expandían a nivel planetario a golpe de listas de éxitos, invasiones musicales, festivales internacionales y coproducciones internacionales, pero siempre

[10] A pesar de que la cultura del súper 8 no dependió de una sola compañía, sino de todo un entramado de fabricantes de cámaras, película, sistemas de sonido y todo tipo de tecnología asociada al súper 8, en el presente artículo nos referiremos mayormente a Eastman Kodak por su papel de pionera desarrollando la tecnología, diseñando un plan ambicioso para su comercialización a escala global (como el resto de sus productos) y por constituir un caso paradigmático de compañía del sector cultural (y químico) altamente contaminante.

[11] Kate Oakley y Mark Banks, *Cultural Industries and the Environmental Crisis*, p. 3.

sobre una base material plástica muy clara: los discos eran de vinilo —el nombre corto del cloruro de polivinilo o PVC— y los soportes filmicos, desde los tiempos de Edison hasta la fecha, estaban hechos de plásticos sintéticos, primero con base de celulosa (el celuloide) y luego con poliéster, que es un derivado del petróleo.

Desde mediados de los años cincuenta, la industria cinematográfica fue incorporando de manera paulatina el poliéster como material de base de los soportes filmicos. El estudio de David G. Horvath para la University of Louisville y el National Museum Act da cuenta de cómo en 1955 la compañía Dupont Defender lanzó una película de seguridad (para reducir el riesgo de combustión) con base de polietilentereftalato (PET), en 1957 Agfa hizo lo propio con una cinta a base de otro poliéster, el policarbonato de bisfenol-A, y en 1960 Kodak creó la base ESTAR, de PET, para mejorar la flexibilidad y la estabilidad dimensional de las películas¹². El trabajo de Horvath apunta también que, en el caso del cine *amateur*, las bases de poliéster eran menos habituales¹³. Lo normal a este nivel en la década de los sesenta era emplear bases de triacetato de celulosa¹⁴, como hizo Eastman Kodak en 1965 cuando el súper 8 fue lanzado al mercado¹⁵. La compañía continuó así con el celuloide como base para su nuevo producto, como se había hecho mayoritariamente desde el siglo XIX, en lugar de hacer uso del poliéster. El triacetato de celulosa era un plástico sintético en cuya preparación se utilizaban fibras de algodón o pulpa de madera mezcladas con ácido acético, y su uso en el desarrollo de la película de súper 8 da pie a abrir nuestra reflexión acerca de la relación del formato con la modernidad fósil alrededor de tres derivadas: I) la profunda dependencia del cine respecto de las lógicas extractivas de recursos naturales, II) la situación del súper 8 en la ola de consumo masivo de plásticos vivida a partir de la Segunda Guerra Mundial y, III) la relación original de esta tecnología con toda la serie de dispositivos foto y cinematográficos diseñados a fin de estimular el consumo a nivel *amateur*, no profesional, de tecnología orientada al registro de la vida de las personas, especialmente de sus momentos de ocio, con fines auto-narrativos y memorísticos. En los tres casos resulta pertinente un acercamiento a las prácticas industriales y comerciales de Kodak, cuyo papel en el sector de las industrias culturales y creativas de los años sesenta se define en relación con estas variables de orden material que tienen un claro impacto en el medio natural.

I) Huellas

Las implicaciones medioambientales de la industria del cine han sido el foco de investigaciones de distinto calado desde hace décadas¹⁶. Entre los académicos que se han preocupado por estos asuntos quizás sea Nadia Bozak en *The Cinematic Footprint* la que ha puesto sobre la mesa de manera más contundente el estudio de la trama que vincula la imagen cinematográfica y el mundo natural que le sirve de base. Otros investigadores como Brett Caraway, Toby Miller o Richard Maxwell han hecho también valiosas aportaciones en el estudio de la evolución de la industria filmica, al tiempo que desarrollaban ideas de políticas audiovisuales alternativas y de gestión mediática más verdes. En un reciente ensayo titulado «Greening Accounting for a Creative Economy», Maxwell se dedicó a examinar el caso paradigmático de malas prácticas en términos ecológicos de la compañía Eastman Kodak¹⁷.

El sector de la fotografía y el cine analógicos en los que Kodak ha desempeñado un papel esencial desde que inició sus actividades en 1888, se desarrolla al mismo tiempo en un plano cultural y estético y, en otro, de orden tecnológico y químico. Este

[12] David G. Horvath, *The Acetate Negative Survey* (Louisville, University of Louisville, 1987), p. 8.

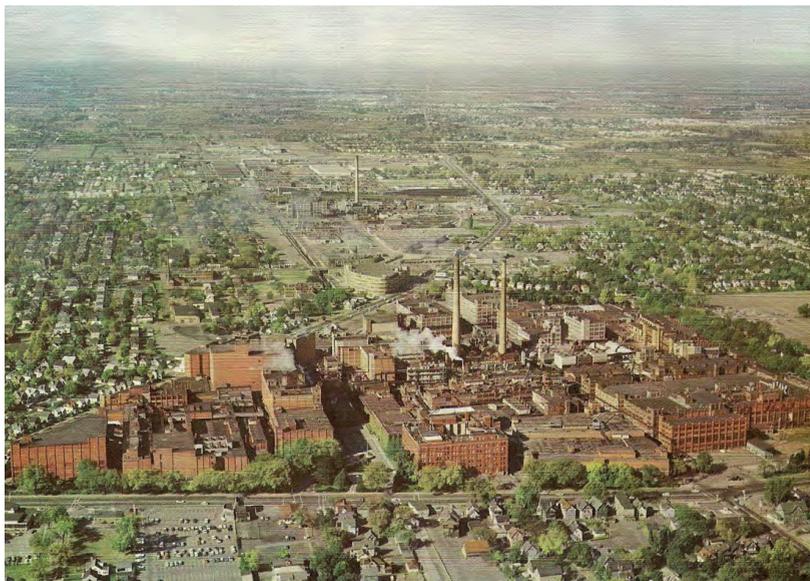
[13] David G. Horvath, *The Acetate Negative Survey*, p. 9.

[14] La excepción más clara estuvo en la casa japonesa Fuji Photo Film que en 1965 desarrolló el sistema de single 8 casi a la vez que Kodak presentó el súper 8. Ambas películas eran idénticas en tamaño, pero la nipona tenía base de poliéster. Tan parecidos eran los formatos que la compañía japonesa Elmo sacó al mercado una cámara que aceptaba los dos tipos de soporte. Información obtenida en la web <https://www.filmkorn.org/super8data/database/articles_list/super8chronology.htm> (23/03/2021).

[15] En 1971 Kodak lanzó al mercado el soporte MFX para la cámara de vigilancia Kodak Analyst, que tenía una base de poliéster.

[16] Larry Fessenden y Michael Ellenbog, *Low Impact Film-making: A Practical Guide to Environmentally Sound Film & Video Production, a Book of Ideas and Resources* (Nueva York, Glass Eye Pix, 1993); y Charles Corbett y Richard Turco, *Sustainability in the Motion Picture Industry* (Los Ángeles, University of California at Los Angeles, 2006).

[17] Richard Maxwell, «Green Accounting for a Creative Economy», en *Cultural Industries and the Environmental Crisis. New Approaches for Policy* (Cham, Springer International Publishing, 2020), pp. 25-36.



Kodak Park en los años sesenta.

[18] Richard Maxwell, «Green Accounting for a Creative Economy», pp. 25-30.

[19] En parte por estos motivos puede entenderse la connivencia de las administraciones estadounidenses como el Justice Department o la Environmental Protection Agency con Kodak. Cf. Richard Maxwell, «Green Accounting for a Creative Economy», p. 29.

[20] Eastman Kodak Company, *The Home of Kodak* (Rochester, Eastman Kodak Company, 1929).

[21] Eastman Kodak Company, *Kodak Park Work* (Rochester, Eastman Kodak Company, 1964).

[22] Ambas publicaciones tienen un carácter independiente, carecen de una estructura común y no ofrecen los mismos datos de manera sistemática, lo que dificulta el estudio comparado de las cantidades materiales empleados o del gasto energético invertido en la producción de material filmico. No obstante, lo que sí puede afirmarse tras la lectura de ambas es la lógica creciente en el consumo de materiales y gasto de recursos naturales en consonancia, claro, con las necesidades de crecimiento continuo del modelo económico capitalista.

carácter bífido del negocio, como explica Maxwell¹⁸, ha resultado ser especialmente dañino, pues ha hecho que a menudo la cara visible de la empresa, es decir, su lado más artístico y lúdico, haya servido para matizar, ocultar o incluso justificar¹⁹ sus nocivos efectos sobre el medioambiente, a pesar de que, en la práctica, sean las dos caras de una misma moneda. Dicho de otra manera, la importancia cultural y económica de las cajas amarillas de carretes y cartuchos Kodak como símbolo de un modelo de vida, sólo puede entenderse como contraparte del consumo de ingentes cantidades de recursos naturales y la provocación de un alto grado de contaminación medioambiental.

A este respecto, los libros promocionales *The Home of Kodak*²⁰ y *Kodak Park Works*²¹, editados por la compañía, ofrecen algunos datos de interés referentes a los modos de producción y la cantidad de recursos empleados, fundamentalmente en su sede central de Rochester (Nueva York): el Kodak Park²². El parque era un recinto industrial construido como si de una pequeña ciudad se tratara. En 1929 ya contaba con calles pavimentadas, zonas ajardinadas y su propia red de ferrocarril para el transporte de materiales, y en 1964 —un año antes de la aparición del súper 8— contaba con un depósito de agua propio, una depuradora, lavandería, 7.500 teléfonos, dos parques de bomberos y 18 cafeterías. El complejo estaba coronado por tres altas chimeneas que, en las imágenes promocionales, aparecen siempre escupiendo humo como señal de la buena salud económica de la empresa. La mayor parte de los edificios de la ciudad estaban destinados a los trabajos de producción de los soportes plásticos de foto y cine, papel de foto y productos químicos para preparar las emulsiones.

A finales de los años veinte, el agua era el recurso natural más empleado, puesto que prácticamente era necesario en toda la cadena de producción. Llegaban a consumirse 117.347.765 litros diarios procedentes de varios sistemas de bombeo, entre los que destacaba una filtración artificial de aguas procedente del lago Ontario que suponía más de la mitad del total. En 1964, sólo desde el depósito interno del parque, sin contar con las filtraciones externas anteriormente mayoritarias, se suministraban al día 94.635.294 litros de agua, destinados también a las diferentes etapas producti-

vas del celuloide, papel fotográfico y químicos²³. En lo referente a los componentes que intervienen en la fabricación de la película de celuloide, ambos libros ofrecen datos sobre el consumo de algodón y de plata. Sin duda la información más prolija a propósito del algodón está en *Home of Kodak*. Además de numerosas fotografías del procesado del material en las instalaciones de Rochester, se indica que la media anual de consumo de algodón en 1929 era de 2.267.961 kilos para fabricar película fotográfica y filmica²⁴. Sobre el consumo de plata, en la misma fecha, la cantidad de lingotes usados para preparar las emulsiones fotoquímicas equivalía al 10% de las extracciones mineras de ese metal en EE. UU. En 1964, el consumo de plata de Kodak aumentó hasta convertir a la compañía en el segundo mayor comprador de metal a nivel mundial²⁵ llegando a utilizar 693 toneladas al año²⁶.

[23] Las cantidades de litros de agua han sido calculadas a partir de la información en galones aportada en Eastman Kodak Company, *The Home of Kodak* y en Eastman Kodak Company, *Kodak Park Work*.

[24] Estas cantidades de kilos de algodón han sido calculadas a partir de la información en libras aportada en Eastman Kodak Company, *The Home of Kodak*, p. 12.



Planta de tratado del algodón en Kodak Park en los años veinte, Rochester. Fuente: Eastman Kodak Company.



Reservas de lingotes de planta de Kodak en los sesenta. Fuente: Eastman Kodak Company.

En términos energéticos, la actividad del parque a finales de los años veinte era posible gracias al consumo de alrededor de 500 toneladas de carbón al día, que producían una energía de 17.000 caballos, a los que habría que sumar otros 5.500 caballos de energía más suministrados por una compañía local²⁷. Durante más de un siglo, el Kodak Park funcionó gracias a los combustibles fósiles y solo en 2018 la compañía dejó de emitir CO2 proveniente de la quema de carbón. Es más, la compañía continuó con esta práctica, con la complicidad de las autoridades pertinentes, incluso después de haber tenido que declararse en bancarrota en 2014 para poder hacer frente a las sanciones derivadas de toda una serie de desastres naturales de los que Maxwell da cuenta en su ensayo, como la contaminación de las aguas y suelos de su entorno durante décadas por medio del vertido de sustancias cancerígenas como el cloruro de metileno²⁸. El hecho de seguir quemando carbón para mantener la producción de material fotoquímico en su sede central de Nueva York puede entenderse, igual que la apuesta por el nitrato de celulosa en lugar del poliéster, como decisiones comerciales que conectaban el modelo cultural/químico de Kodak de mediados de los sesenta con los imaginarios industriales del siglo XIX.

Las conexiones apuntadas aquí entre el cine y el consumo de recursos naturales, su dependencia de los combustibles fósiles o la contaminación química provocada en

[25] Sólo por detrás del propio gobierno de EE. UU., fundamentalmente destinada a acuñar monedas, según Eastman Kodak Company, *Kodak Park Work*, p. 12.

[26] El cálculo de este dato ha sido hecho en relación con la información de consumo semanal aportada en Eastman Kodak Company, *Kodak Park Work*, p. 12.

[27] Eastman Kodak Company, *The Home of Kodak*, p. 12.

[28] Richard Maxwell, «Green Accounting for a Creative Economy», p. 29.

el proceso de fabricación de los materiales son propias de la práctica cinematográfica en general, desde sus orígenes hasta la actualidad, y ninguna está vinculada de forma particular con el formato súper 8. El valor que tiene el súper 8 en este marco económico se distingue en dos aspectos.

El primero indica que, cuando en 1965 Kodak presentó la tecnología como un perfeccionamiento de todos los aparatos que, desde 1923²⁹, había ideado para hacer negocio de la práctica del cine *amateur* —al igual que había hecho, más exitosamente, con la fotografía—, consiguió abrir un canal más atractivo y funcional, en definitiva más eficaz, para filtrar a nivel capilar de la sociedad, a los hogares de todo el mundo, una proporción de las tensiones surgidas de las evoluciones técnicas, las mejoras estéticas y la corrupción del medioambiente. Estas tensiones se diluían en campañas de márketing que apostaban por potenciar las dimensiones lúdicas y auto-narrativas con las que el súper 8 se incorporó a los flujos del capitalismo en su versión libidinal, estrechando el vínculo afectivo entre las personas y las mercancías —en este caso, las cámaras, cartuchos y demás productos del súper 8—. La nueva tecnología acercaba hasta la intimidad, a nivel personal y en el salón de los hogares, las heridas abiertas por la inestable relación entre la expansión económica y la destrucción del medioambiente propias de la modernidad fósil, que quedan tramadas en la vida de las personas y en los modos de expresar sus deseos, crear sus identidades y constituir sus memorias mediante la construcción de imágenes.

El segundo aspecto propio del súper 8 respecto al cine de formatos industriales deriva del hecho de que su proceso de revelado no permitiera sacar más de una copia directamente desde los negativos. A este respecto, aunque Jonathan Gunter afirme que «el súper 8 es un medio de producción, no de distribución»³⁰, una aproximación matizada a las opciones de difusión que encontró el súper 8 en sus dos primeras décadas de historia, deja ver un escenario de, al menos, tres niveles en lo que se refiere a su circulación. Si se piensa en la clave hogareña del modelo original comercializado por Kodak, las posibilidades para la socialización del súper 8 son bastante limitadas. Pero, si nos acercamos a la tecnología desde la perspectiva de sus usos alternativos, comunitarios, promovidos en los años setenta, pueden observarse estrategias de difusión ajenas a los modos del cine comercial que, además, dependen en muchos casos de los avances tecnológicos que conectan al súper 8 con otros medios con mayor presencia en la esfera pública, como el 16 mm, el vídeo o la televisión. Entre ambos niveles habría un estado intermedio en que producciones en súper 8 hechas fuera de contextos familiares, al calor de procesos culturales o políticos comunitarios y emancipadores, tuvieron una escasa visibilidad y pasaron pronto a los armarios y cajones de las casas de sus autores, sin encontrar el modo de conectar con un medio de circulación más ágil.

Estos distintos ritmos y dimensiones en la difusión del súper 8 transmiten la complejidad en términos de eficiencia energética que encierra la tecnología, a la que podemos atribuir una condición entrópica inestable. Bajo el paradigma hogareño, la inversión en términos energéticos y de consumo de recursos materiales que precisa el súper 8 para poder producirse apenas tiene efectos en términos de circulación, no repercute fuera del ámbito familiar ni contribuye, por tanto, al debate público. La energía invertida se pierde casi sin eco en esporádicos pases en los salones de las casas o se disipa con la degradación de las cintas guardadas por décadas en armarios y cajones. En este caso, el súper 8 se muestra como una tecnología altamente entrópica. Al contrario, cuando a las producciones en súper 8 les acompañan medidas excepcionales de distribución asociadas

[29] En junio de ese año la compañía lanzó el primer equipo cinematográfico para uso amateur compuesto de la cámara Cine-Kodak, de 16 mm, y el proyector Coddakscope.

[30] Jonathan Gunter, *Super 8: The Modest Medium* (Lausana, UNESCO, 1976), p. 84.

al activismo político o cultural a la contra, o bien son parte de procesos comunicativos complejos y más amplios que le abren las puertas de la esfera pública hegemónica —por ejemplo, cuando pueden hincharse a 16 mm, cuando se pasan a vídeo, se proyectan en festivales de cine comercial o se difunden por la televisión—, la misma inversión energética y de materiales que contemplábamos antes no se disipa, sino que resuena con un eco mucho mayor, aporta elementos para el debate público, contribuye al desarrollo cultural y, en definitiva, trasciende las limitaciones físicas del propio medio por la vía de la creatividad militante y de las relaciones de convivencia multimedial. En este caso la entropía es muy baja. Por último, en el tercer nivel descrito arriba, la inversión energética y de materiales tendría un impacto en una comunidad concreta efectivo e intenso en términos de contribución al debate público y de pregnancia en imaginarios políticos y culturales, pero breve duración y limitado en lo espacial. Un ejemplo claro serían películas como *¡Abajo la ley de peligrosidad social!* (1977) de José Romero Ahumada³¹, que fueron importantes por la documentación de las movilizaciones en favor de la diversidad sexual de finales de los setenta en España y contribuyeron a difundir unas ideas y un imaginario de la revuelta en un espacio social restringido (movimiento de liberación sexual, escena superochera catalana). Sin embargo, desde principios de los ochenta, una vez hubo pasado el momento de agitación política que justificaba su uso en el marco de la lucha colectiva, la única copia existente de la cinta permaneció guardada desde inicios de los ochenta en un cajón hasta fecha reciente. De una relativa baja entropía (en un espacio de circulación restringido, vinculada a un periodo corto de tiempo y en desconexión con el sistema de amplificación multimedial) se pasaría aquí a un ejemplo de alta entropía.

El ejemplo de la pieza de Romero es pertinente además para hablar de cómo, en las últimas décadas, se han desarrollado vías para ralentizar, incluso corregir, los efectos de la alta entropía, tanto para los casos de las cintas hechas en contexto hogareño como las del tercer nivel híbrido. Estas posibilidades tienen que ver con los crecientes intereses patrimoniales de acercarse al súper 8 y a otros formatos no comerciales desde políticas de archivo enfocadas en la activación cultural del patrimonio audiovisual. *Abajo la Ley de peligrosidad!*, junto a otras piezas del autor, ha sido incorporada mediante donación a los fondos de archivo de Filmoteca Española, que desde hace unos años ha puesto en marcha un programa de revisión, recuperación y difusión de sus colecciones de cine hecho en formatos pequeños. En el desarrollo de estas políticas patrimoniales, que en archivos de todo el mundo son habituales desde finales de los ochenta, las instituciones se topan con los resultados de la alta entropía del súper 8, según el primer y (parcialmente) el tercer paradigma, en forma de silencio histórico, al comprobar cómo la energía invertida en producir aquellas películas se ha disipado casi en su totalidad, y es por tanto difícilmente recuperable, en cintas cubiertas de polvo que no se han visto en décadas, o que se han corrompido (o están a punto) por una combinación del paso del tiempo e inadecuadas condiciones de conservación. Una situación que solo es reversible de manera ocasional gracias a la inversión extra de recursos tecnológicos y trabajo de expertos en colaboración con familiares, herederos y comunidades en las que circularon originalmente las películas.

II) Plástico

El contacto íntimo con las huellas medioambientales del cine que facilita el súper 8 y su entramado en la vida de la gente se tornan más evidentes si pensamos la tecnología

[31] Xose Prieto Souto y Anto J. Benítez hablan de ellas en su artículo dentro de este número monográfico: «El tiempo del súper 8 ante el horizonte democrático: notas para una prospección arqueológica sobre sus usos, debates y prácticas políticas en el Estado español» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 55, 2022), pp. 43-65. Por otra parte, he escrito ampliamente sobre ella y otras cintas del director en Alberto Berzosa, *Cine y sexopolítica* (Madrid, Brumaría, 2020).

en el contexto de la revolución de la producción y consumo de plásticos experimentada en las décadas centrales del siglo XX. Pocos materiales evidencian el modo en que nuestra vida está atravesada por las condiciones materiales de la modernidad fósil como el plástico. Desde los componentes de los aparatos tecnológicos con los que se ha escrito y puede leerse este texto, las cerdas de un cepillo de dientes, la montura de nuestras gafas, hasta el volante de los transportes o los vinilos que nos guían en el interior de un museo, los plásticos hacen posible nuestra vida tal como es cada día, salgamos o no de nuestras casas. Los plásticos se conocen desde el siglo XIX. Crecieron en el contexto de aceleración económica propiciada por la revolución industrial, pero su consumo masivo llegó fundamentalmente tras la Segunda Guerra Mundial. Como explica Susan Freinkel, fue entonces cuando los plásticos salieron de los laboratorios y llegaron a la vida real³². Desde el principio, el plástico hizo de sustituto del marfil, el metal o la madera como materia prima de todo tipo de objetos de uso cotidiano (Freinkel ilustra los primeros pasos de los plásticos mediante la elaboración de peines). Los primeros plásticos, como el celuloide, que podía adquirir formas y tonalidades muy variadas sirvieron para reproducir piezas de lujo o muy pesadas y con procesos de producción muy costosos. Todo ello sin preocuparse por los límites materiales impuestos por la naturaleza dada la escasez y el elevado coste de aquellas materias primas, pues el plástico parecía no atender a este tipo de parámetros. El plástico mejoraba la naturaleza y ponía al alcance de la mano la utopía de la abundancia material, lo que en cierto sentido democratizaba³³ el acceso a ciertos objetos y prácticas que hasta la generalización de los plásticos eran inalcanzables para amplias capas de la sociedad. Más allá de los peines, pueden citarse los casos de los cepillos de dientes, los cuellos de lino, el juego del billar o incluso la fotografía y el cine³⁴.

[32] Susan Freinkel, *Plástico: un idilio tóxico* (Barcelona, Tusquets, 2012), p. 22.

[33] A lo largo del texto nos referimos al término democracia asumiendo la fluidez de los sentidos que encierra y que oscilan desde el ensanchamiento del acceso a materiales y tecnologías (el plástico, la cámara de fotos Brownie, el súper 8), hasta las posibilidades de participación política que derivan del uso de los mismos, desde la construcción de las identidades disidentes individuales y colectivas a los trabajos que se insertan en propuestas de transformación social.

[34] Susan Freinkel, *Plástico: un idilio tóxico*, pp. 38-43.

[35] Eastman Kodak Company, *Kodak Milestones* (Rochester, Eastman Kodak Company, 1971), pp. 11, 19.

[36] Parte de la historia de cómo el PET se expandió con forma de botella por todo el mundo y las implicaciones sanitarias y medioambientales del fenómeno se recogen en el libro de Susan Freinkel, *Plástico: un idilio tóxico*, pp. 211-246.

Desde sus orígenes, el cine y el plástico son productos culturales indisociables, y la casa Kodak es responsable de una parte importante de ello por varios motivos. El celuloide fue la base material del cine desde 1891, cuando Thomas Edison utilizó el soporte desarrollado por Kodak ya en sus investigaciones para desarrollar la primera cámara capaz de reproducir la imagen en movimiento. Además, la compañía invirtió grandes cantidades en investigación para mejorar la calidad del celuloide, lo que le llevó a contribuir con hallazgos que sirvieron para dar estabilidad a toda la industria, por lo que consiguieron varios premios Oscar, el primero en 1948, por desarrollar un celuloide más seguro ante posibles deflagraciones (aún con base de celulosa). Pero Kodak tiene también una relación con el plástico que excede el sector cultural. Desde 1920 contaba con una planta de producción de químicos en Kingsport, Tennessee, construida justo encima de las grandes reservas de petróleo del subsuelo tejano, lo que garantizaba el acceso fácil y a mejor precio a una fuente energética que aseguraba los elevados ritmos productivos de un negocio en expansión. En las décadas siguientes llegaron algunos éxitos, como la fabricación en 1932 de un nuevo tipo de plástico, el Tenite (acetato-butirato de celulosa), que se empleó, entre otras cosas, para hacer juguetes y adornos de Navidad; o la creación y comercialización en 1958 del Kodel, un tipo de fibra de poliéster que se empleaba en la industria textil³⁵. Por último, en la década de los setenta la compañía Eastman Kodak comenzó a trabajar el PET, aquel poliéster que usó la casa Fuji Photo Film como base de su película de single 8 y que, además de ser el único poliéster utilizado como soporte por la industria del cine, se convirtió en un material mundialmente conocido por su uso en botellas de refrescos tipo Coca-Cola —o lo que es lo mismo, por estar en el origen de un problema de acumulación de residuos de tamaño planetario³⁶.

Igual que la botella de PET, la tecnología del súper 8 se convirtió desde su aparición en un vector fundamental de la conquista del mundo por el plástico. Además de la película de triacetato de celulosa, de la que ya hemos hablado, las cámaras, los proyectores, las moviolas y las empalmadoras necesarias para producir y mostrar cine en súper 8 incorporaban también numerosos elementos plásticos, que guardaban una relación directa con las mejoras en cuestión de la ligereza, operatividad y fácil manejo de los aparatos. Para facilitar su uso, las primeras cámaras Instamatic (M2, M4 y M6) y los proyectores asociados (M50, M60, M70, M80, M90, M100) llevaban carcasas, bobinas, botones y engranajes hechos de plástico. Pero quizás, entre todas las innovaciones presentadas en 1965, la de los cartuchos de película fue la que mejor ejemplifica el vínculo entre los avances de la tecnología (comodidad, usabilidad) y el material elegido. Los cartuchos de plástico distinguieron el producto de Kodak de otros contemporáneos —como el del single 8 de Fuji— y facilitaron todo el proceso de producción y gestión de la película. Como la película venía alojada en el interior de unas carcasas de plástico, los autores ya no tenían que manipular el celuloide. El cartucho se introducía en el espacio diseñado para ello en la cámara y cuando se usaban los 15,24 metros de película que contenía, simplemente se cambiaba de cartucho. Esto significaba que ya no había que enhebrar la película, ni dar la vuelta al rollo para utilizar todo el metraje y seguir grabando como ocurría con las películas de 8 mm. Una vez se terminaba de filmar, además, los cartuchos

EASTMAN KODAK COMPANY
Rochester, N. Y. 14650

BULK RATE
U. S. Postage
PAID
Rochester, N. Y.
PERMIT 6

When changing your address, be sure to send us your name and address as shown above, as well as your new address.

Use **KODAK Prepaid Processing Mailers**
for direct-mail processing by Kodak

FOR BEST SERVICE, MAIL TO THE KODAK LABORATORY NEAREST YOU

1712 South Francis Avenue CHICAGO 16, Illinois	1100 East Main Street Pittsburgh 20, Pennsylvania	Kodak Park Rochester 10, New York
425 Page Mill Road Palo Alto 14, California	11-31, Route 208 Hartford 10, Connecticut	1300 Olive Street, N. E. WASHINGTON 13, D. C.
108 Norman Blvd. HONOLULU 7, Hawaii	1011 North Los Flores Avenue LOS ANGELES 28, California	4729 Melrose Drive DUNELLS 20, Florida

Available for 8mm, 16mm, and 35mm KODACHROME Films.

KODAK Prepaid Processing Mailers are also available for KODACOLOR and KODAK EXTACHROME Films.

You can buy Kodak Prepaid Processing Mailers at your dealer's. (Price covers processing cost.) Mail your exposed film in the prepaid mailer envelope direct to any of the Kodak Processing Laboratories named. Get your films returned directly by mail, processed with the same care Kodak puts in making film. Sure sign of quality processing is the phrase "Processed by Kodak" on your film.

KODAK Prepaid Processing Mailers are available for KODACOLOR and KODAK EXTACHROME Films as well as for movie and slide KODACHROME Films. See your dealer.

©Eastman Kodak Company, MCMLXI

"KODAK," "KODACHROME," "EXTACHROME," "KODACOLOR," and "BROWNIE" are trademarks.

Vol. 12, No. 3

shoot!

idea to movies!

color movies. No threading. No winding. No need to flip the film. In fact, you never touch the film! And on your screen—see movies that are more than ever *the nearest thing to life itself!*

Indicaciones sobre cómo y dónde enviar los rollos de súper 8 usados dentro de EE. UU. Fuente: Eastman Kodak Company.

«No threading. No winding...» publicidad del nuevo súper 8 en la *Kodak Movie Review*, 1965. Fuente: Eastman Kodak Company.

se introducían en sus cajas y se enviaban³⁷ al laboratorio para ser procesados y, una vez el material había sido positivado, se devolvía a los autores. El plástico, como material ligero y resistente, fabricado además en las propias plantas tejanas de Kodak, se ponía así al servicio de la comodidad de los usuarios. La pérdida de contacto físico con la película y la deslocalización material del súper 8 quedaba clara desde 1965 a través de su publicidad basada en que los usuarios no tendrían necesidad ni de tocar la película: «No threading. No winding. No need to flip the film. In fact, you never touch the film! And on your screen, see movies that are more than ever the nearest thing to life itself!»³⁸.

A pesar de todo lo dicho, lo que realmente convierte al súper 8 en una tecnología que conecta de un modo particular con el plástico —y también (especialmente) con la botella tipo Coca-Cola— es que comparte con él algunas de las promesas que el plástico encarnó en sus orígenes, como la democratización de los productos y prácticas de lujo o la superabundancia. Parte del éxito del súper 8 se debe a que democratizaba la práctica filmica a nivel *amateur*. Debido a la simplicidad de la técnica, y al bajo precio de sus materiales, el súper 8 hacía del cine una práctica asequible a casi todo el mundo, tanto en términos monetarios como en lo que respecta a las habilidades técnicas requeridas. Ambos factores lo diferenciaban de las tecnologías *amateur* que le precedieron, que eran más costosas, encerraban demasiadas complicaciones en su manejo y no garantizaban tener éxito en el registro de imágenes³⁹. La democratización empezaba, según vemos en la publicidad de Kodak en la época, por llevar el súper 8 a los hogares y que sirviera para registrar los espacios de la intimidad y el ocio. Y después seguía por las escuelas, los espacios de investigación científica, la industria y el mundo empresarial y los medios de comunicación. Prácticamente todo el mundo podía servirse de la nueva tecnología, aunque nada se decía (de momento) de los artistas y cineastas experimentales, y mucho menos de las personas y colectivos subalternos; pronto llegaremos a ello. La autoproducción de imágenes, la construcción de discursos visuales, la gestión de la propia memoria, lujos antaño solos disponibles para las clases más elevadas, ahora estaban al alcance de (casi) todos. Por otro lado, el súper 8, en manos de los cabezas de familia en cada hogar —puesto que en 1965 el patriarcado apenas era puesto en duda en el contexto occidental en el que surgió la tecnología—, de los expertos en máquetin de las empresas, de los maestros y científicos, apuntaba a la producción de sobreabundancia de imágenes. La idea de recorrer el mundo con una cámara de fotos y de registrar la realidad hasta sus confines, o sea, de producir imágenes de todo y por todos, está presente desde finales del siglo XIX en la publicidad de Kodak. Con el súper 8, la compañía pretendía que el cine se convirtiera en un *hobby* de potencialidades sobreproductivas similares. Desde los distintos espacios sociales citados, el súper 8 estaba llamado a producir una ingente cantidad de imágenes que conformarían una borrosa estampa de la modernidad en tiempos de aceleración capitalista: desde sus formas de ocio hasta sus modos de producción; desde el nacimiento de un niño hasta la composición interna de las células; desde las fiestas tradicionales al primer paseo en el coche nuevo. La sobreabundancia de imágenes cotidianas sería, en términos del súper 8, el reverso costumbrista del mismo exceso de imágenes descrito por Adorno en el contexto de la Segunda Guerra Mundial con «operadores de cine en los tanques en primera línea (...) [y] corresponsales de guerra [muriendo] como héroes»⁴⁰, que derivaba, según él, en un imaginario difuso entre el testimonio, la propaganda y el comentario.

[37] Los envíos son ejemplo de la deslocalización de los materiales. En EE. UU., durante las primeras décadas, las cintas se enviaban desde todas partes de su territorio hasta diferentes laboratorios situados en suelo estadounidense. En países del tercer mundo, el mismo proceso se derivaba más allá de sus fronteras, tal es el caso de los cineastas uruguayos, que enviaban sus cartuchos a Panamá, España o Argentina. Cf. Julieta Keldjian, «Superchistas» (*Revista dixit*, n.º 17, 2012), p. 8.

[38] Eastman Kodak Company, «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system» (*Kodak Movie Review*, n.º 2, verano 1965), p. 7. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n2.pdf>> (23/03/2022).

[39] Gerald B. Zornow, *Announcement of Kodak Super 8 Film and Kodak Instamatic Movie Camera and Projectors* (Curso del 26 de abril de 1965), p. 3 <<https://super8festivals.org/federation#fb-magazines-all-8>> (23/03/2022).

[40] Theodor Adorno, *Minima moralia: Réflexions sur la vie mutilée* (Paris, Editions Payot, 1991), p. 52.

III) Identidad

En el número de verano de la revista *Kodak Movie Review* de 1965 se incluyó el primer dossier con varias páginas de publicidad de la nueva tecnología en súper 8⁴¹. No hay en ellas nada, ni en el tono preciso e informal con que se dirigen a los compradores, ni en el modo de jugar con el tamaño y los colores de las fuentes del texto o de desplegar atractivos diseños fotográficos, que distinga aquella publicidad de la empleada para anunciar otras cámaras en décadas pasadas, como la de 8 mm Ciné-Kodak Eight en 1930⁴² o la de 16 mm Magazine Ciné-Kodak en 1936⁴³. Tampoco hay diferencia en la estrategia de subrayar el estrecho vínculo de dependencia entre las vivencias especiales en familia o en momentos de ocio con el uso de la tecnología de Kodak: todas aquellas cámaras tenían la capacidad de, en un mismo gesto, generar la experiencia y registrar su recuerdo. Tampoco, desde luego, había nada que llevara a imaginar el desarrollo de la subcultura superochera que trascenderá los hogares para convertirse en un dispositivo esencial de la cultura pop y la contracultura, y que, ya en el siglo XXI, protagonizará aún un revival que hace gozar al formato de buena salud en la actualidad. Costaba imaginarlo, porque el súper 8 en los sesenta fue comercializado, como las otras cámaras en su momento, para explorar las potencialidades del nicho de mercado del cine *amateur*. Más que ante el origen de una subcultura, la primera publicidad del súper 8 parecía apuntar a la continuidad del modelo de negocio de cámaras de fotos portátiles y de fácil uso, para todos los públicos, que Kodak puso en marcha en 1888 con la inaugural Kodak n.º 1; solo que, como ya ocurrió en 1923, lo hacía por la vía de la imagen en movimiento.

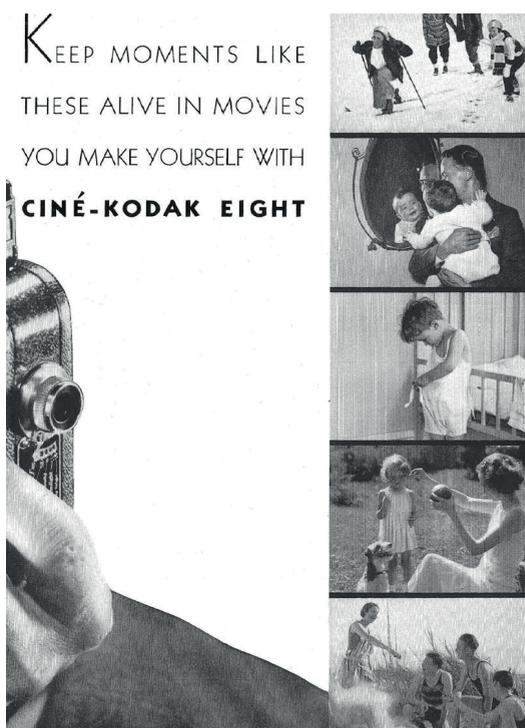
El súper 8 entronca genealógicamente con esta primitiva tecnología fotográfica de uso no profesional. El plan de negocio diseñado por George Eastman transformó los complejos equipos fotográficos en un aparato que posibilitaba la impresión mecánica de imágenes por (prácticamente)⁴⁴ cualquier persona sin preparación previa —el primer eslogan de la empresa rezaba «You Press the Button, We Do the Rest»—, y este en un dispositivo clave en la construcción de las identidades modernas, así como en la producción de memorias individuales y colectivas. Las cámaras portátiles se convirtieron, desde finales del siglo XIX, en objetos de consumo íntimo que acompañaron a las personas en los momentos importantes, su intimidad y su ocio, lo que posibilitó que mucha gente creara sus imágenes como una manera de afirmar sus gustos e intereses y como gesto para garantizar la perdurabilidad de sus recuerdos. Encontramos de nuevo el argumento del efecto democratizador de la tecnología que tiene lugar cuando crece el número de gente que accede a los medios de producción audiovisual. En ese contexto de expansión del medio, la producción masiva de imágenes bajo el paradigma empresarial definido por Kodak tuvo además un papel fundamental a la hora de condicionar los modos de entender el mundo y pensar las propias biografías.

[41] Eastman Kodak Company, «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system», pp. 3-11.

[42] Eastman Kodak Company, *Home Movie at 10 cents a scene with Cine-Kodak Eight* (Rochester, 1930). <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/home-movies-cine-8.pdf>> (23/03/2022).

[43] Eastman Kodak Company, «Presenting the 16 mm Magazine Ciné-Kodak» (*Cine-Kodak News*, n.º 1, febrero de 1936), pp. 3-4. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/cine-kodak-v12-n01.pdf>> (23/03/2022).

[44] Siempre con un sesgo de clase burguesa y raza blanca, al menos en los orígenes.



Publicidad de la cámara Cine-Kodak Eight, 1930. Fuente: Eastman Kodak Company.

Según Nancy Martha West, mediante el aparato publicitario que Kodak desplegó en sus primeras décadas de existencia, la compañía transformó el modo en que los usuarios imaginaron las posibilidades de presentar y recordar sus vidas convirtiendo a las imágenes en objetos de nostalgia⁴⁵. La compañía prescindió de cualquier referencia negativa y se centró en explotar temas amables como el ocio, la infancia, la moda, las antigüedades y la narración de historias. En la forma de tratar estas categorías en sus anuncios, Kodak modula códigos de lectura de la realidad y de producción de imaginarios alrededor de conceptos como la belleza, el éxito, la familia, el disfrute, la raza, el género o la sexualidad, que son categorías que intervienen en los procesos de constitución identitaria de las personas, moldean sus deseos, el modo de relacionarse con los demás o de expresar sus gustos y desagrados. Elementos que entran en juego a la hora de crear imágenes propias.

Aún hay otra cuestión de orden biopolítico que cobra forma en la interacción con el dispositivo fotográfico bajo el paradigma Kodak, que tiene que ver con el último *leitmotiv* publicitario identificado por West, el de la narración de historias, al que la investigadora Tammy S. Gordon conecta con la producción masiva de memoria⁴⁶. Gordon indica que para la Kodak de los primeros años era prioritario transmitir a los usuarios que sus historias cotidianas merecían ser recordadas. Las historias particulares importan y deben formar parte (por el bien del negocio) de una suerte de memoria colectiva, complementaria al recuerdo de los grandes acontecimientos históricos. Una memoria más horizontal y democrática⁴⁷, eso sí, porque ampliaba el espectro de voces que la conformaban. En el imaginario de Kodak, los anudamientos entre las historias pequeñas y grandes quedan claros en los anuncios hechos en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Cámaras como la Vest Pocket Kodak de 1917 eran aparatos con los que documentar la vida y las realidades particulares conectadas con historias colectivas. En términos memorísticos se convirtieron además en una herramienta de uso *amateur* con capacidad para influir en las futuras maneras de comprender el pasado: en este caso, la guerra. En esa actividad narrativa y de producción de memoria, la cámara se convierte también en un instrumento fundamental de la creación de las identidades individuales asociada a prácticas, de nuevo, como el ocio y los viajes; no en vano la producción en masa de fotografías, y de memoria, creció en paralelo al desarrollo del turismo de masas⁴⁸. Para Gordon, las imágenes asociadas al turismo son paradigmáticas del éxito de Kodak en la configuración del dispositivo fotográfico como aparato de auto-definición y exposición, puesto que en ellas quedan codificados visualmente mensajes del tipo:

Soy aventurero/trotamundos/comprometido con la familia. Tengo el dinero suficiente como para estar temporalmente en un lugar que no es el mío. Soy superior a los que no tienen tecnología cinematográfica personal. Mi historia es importante. Mi familia y mi comunidad son prósperas. Quiero compartir con vosotros algo sobre mí. Quiero tomar el control de mi propia imagen⁴⁹.

Las características que West y Gordon asocian al papel cultural de Kodak en la configuración de las identidades y la construcción de las memorias de los primeros usuarios de cámaras de fotos continúan activas en los intentos por desarrollar el cine *amateur* a través de cámaras como la Ciné-Kodak Eight o la Magazine Ciné-Kodak y, por supuesto, también en las Instamatic diseñadas para el formato súper 8. Entre

[45] Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville, University of Virginia Press, 2000), p. 1.

[46] Tammy S. Gordon, *The Mass Production of Memory. Travel and Personal Archiving in the Age of the Kodak* (Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2020).

[47] Nótese cómo el sentido del significante «democrático», que hasta ahora se había usado para referirnos al acceso de un mayor número de personas a ciertos productos, gira aquí hacia un carácter más político, que cobra forma conforme quienes usan dichos productos adquieren agencia a la hora de capturar y narrar la realidad que les rodea. Esta tendencia se acentuará posteriormente cuando hablemos del caso de estudio particular de la escena superochequera quebequesa.

[48] Tammy S. Gordon, *The Mass Production of Memory*, p. 12.

[49] «I am adventurous/worldly/committed to family. I am wealthy enough to be temporarily in a space not my own. I am superior to those without personal recording technology. My story is important. My family and community are prospering. I want to share something about myself with you. I want to take control of my own image». Tammy S. Gordon, *The Mass Production of Memory*, p. 14.

THE KODAK STORY

Of summer days grows in charm as the months go by—it's always interesting—it's personal—it tells of the places, the people and the incidents from your point of view—just as you saw them.

And it's an easy story to record, for the Kodak works at the bidding of the merest novice. There is no dark-room for any part of Kodak work, it's all simple. Press the button—do the rest—or leave it to another—just as you please.

The Kodak catalogue tells the details. Free at the dealers or by mail.

EASTMAN KODAK CO.
Rochester, N. Y., The Kodak City.

Kodaks, \$5 to \$100.
Brownies, \$1 to \$5.

«The Kodak Story», publicidad de la compañía en 1907.
Fuente: Eastman Kodak Company.

WHY MESS WAS LATE

Pictures from Home

Let the times temper your giving that the spirit of Christmas may be carried to our soldiers over-seas.

Make your gift to those at home, a Kodak, that they in turn may make light hearts and happy faces by sending a continued Kodak story of that home to the brave lads, somewhere in France. Helpful organizations are doing a great work in looking after their physical comforts—but "the folks at home" are the ones who can keep them cheerful in mind and heart—and pictures will help.

«Pictures From Home», publicidad de Kodak durante la Primera Guerra Mundial. Fuente: Eastman Kodak Company.

las notas del discurso que ofreció Gerald B. Zornow, vicedirector de márketing de Kodak, en abril de 1965, para presentar la tecnología súper 8 en el artístico Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, esta conexión genealógica se volvía explícita al presentar los datos de algunos estudios estadísticos a partir de la introducción en el mercado en 1940 de la cámara de uso doméstico Magazine Cine-Kodak, de 8 mm. Al comparar las cifras de ventas entre este tipo de cámara y las fotográficas Brownie, se observa cómo mientras las segundas no dejaban de crecer, el consumo de cámaras de cine *amateur* no terminó de despegar en toda la década de los cuarenta. Cuando al fin lo hizo, a finales de los cincuenta, solo se llegó a vender una cámara de cine por cada cinco de foto. A pesar del desequilibrio en la proporción, la relación 1-5 constituyó una barrera que no llegó a superarse en los siguientes años. Para solucionarlo decidieron preguntar a los consumidores, a fin de desarrollar un producto totalmente enfocado a atender a sus necesidades. Kodak sabía que cinco de cada seis familias americanas tenían una cámara de fotos y que, por lo tanto, cinco de cada seis familias conocían los beneficios de producir imágenes para documentar lo cotidiano, construir y expresar sus identidades y producir hermosos recuerdos⁵⁰. Llegar a ese 80% de la sociedad americana que era consciente del valor de una imagen, pero no tenía todavía una cámara de cine, era el objetivo de la nueva tecnología del súper 8. Por el camino continuaron las mejoras constantes del dispositivo que Kodak llevaba explotando casi ochenta años por dos vías: facilitar la experiencia biopolítica del proceso de construcción de las identidades y memorias (individuales y colectivas) de los usuarios.

[50] Gerald B. Zornow, *Announcement of Kodak Super 8 Film and Kodak Instamatic Movie Camera and Projectors*.

El súper 8 lejos de casa

Los análisis expuestos hasta aquí no agotan las lecturas del súper 8 bajo el paradigma de la modernidad fósil, en parte debido a que la evolución del producto pronto permitió su apertura a otros usos complementarios a los ideados por Kodak en su plan de 1965. Un año antes, Kodak puso a disposición de otros fabricantes de cámaras y materiales filmicos sus ideas, maquetas y planos con el ánimo de estandarizar el formato en el mercado⁵¹. Esto hizo que desde temprano compañías como Bell & Howell, Beaulieu, Pathé, Eumig o Agfa Gevaert fabricasen sus propias cámaras, celuloideos y proyectores, aunque Kodak se mantuvo siempre a la vanguardia de los avances técnicos más importantes. El mejor ejemplo en este sentido quizás sea la invención en 1973 del celuloide con pista de sonido incorporada y la cámara Ektasound que permitía registrar el sonido en directo, puesto que supusieron pasos definitivos hacia el desborde de los marcos previstos para el súper 8 por sus inventores en términos estéticos, culturales y políticos. Estas y otras mejoras permitieron la expansión de los usos del súper 8 hacia el terreno de la especulación formal a cargo de una extensa lista de artistas y cineastas de corte experimental desde principios de los setenta, pero también facilitaron el acceso a la producción cinematográfica a personas y colectivos menos privilegiados que los profesionales y padres de familia a quienes iba dirigido el súper 8 en origen, con escasos recursos económicos y pocas nociones técnicas, que se iniciaron con él en procesos de alfabetización audiovisual.

A inicios de los ochenta, el crítico y cineasta francés Vincent Tolédano reflexionaba sobre la versatilidad del súper 8 y la expansión de su campo de acción desde la intimidad de los hogares al espacio del arte o de la política. Para Tolédano, con el súper 8 se materializaba una expresión del cine «verdaderamente popular» en un sentido amplio, pues estaba «presente en los hogares, [era] un cine familiar, de las mayorías sin palabra y las minorías silenciosas»⁵². Así terminaban de estrecharse los lazos entre súper 8 y democracia de los que se habló anteriormente, al tiempo que se volvían más complejos. Con el súper 8 no solo se ensanchaba el acceso a los medios de producción, sino que también se multiplicaba la posibilidad de los usos del medio que abarcaban desde el ocio familiar hasta la posibilidad de desarrollar la agencia política de los colectivos oprimidos, todo a la vez, mediado por la misma tecnología. Tolédano pensaba que, con este formato, se superaban las distinciones entre géneros «militante, experimental, comercial, [cine] de familia, de investigación [y] de expresión de luchas de minorías»⁵³, porque estaban todos contenidos en él. El súper 8 era para él «un cine político, del Tercer Mundo, la desobediencia cívica y la resistencia social»⁵⁴, que había que ver, no obstante, de modo familiar, proyectado alrededor de una comida en una sala donde la gente pudiera desplazarse, cambiar de sitio, relacionarse entre ellos alrededor de las películas, a fin de salvaguardar la parte «familiar» de la esencia superochera⁵⁵. Tolédano era una de las figuras omnipresentes en los circuitos internacionales de difusión del súper 8 que surgieron desde mediados de los setenta, y sus afirmaciones son relevantes, no solamente porque reconoce la variedad de universos filmicos que se encuentran en el formato, sino porque lo hace desde un espacio creativo diferente al puro *amateur* y familiar —sin darle la espalda, como vemos—, en concreto, el de las páginas de *Plein Cadre*, revista de la Association pour le jeune cinéma quebecois (APJCQ).

Esta agrupación con base en Montreal se encargó de organizar desde 1980 el Festival International du Film Super 8 du Québec, uno de los eventos internacionales

[51] Roland Zavada, «Interview with Roland Zavada», en Danny Plotnick, *Super 8. An Illustrated History* (Los Angeles, Rare Bird Books, 2020), pp. 138-141.

[52] Vincent Tolédano, «Quand le Super 8 s'internationalise...» (*Plein Cadre*, n.º 3, 1980), p. 5.

[53] Vincent Tolédano, «Les ciné-bouffes de Ciné-Suite» (*Plein Cadre*, n.º 1, 1979), p. 6.

[54] Vincent Tolédano «Quand le Super 8 s'internationalise...», p. 5.

[55] Vincent Tolédano, «Les ciné-bouffes de Ciné-Suite», p. 6.

Association pour le jeune cinéma Québécois
1415, rue Jarry est
MONTREAL, H2E 2Z7
(514) 374-4700 poste 403
1-800-361-9010
Télex: 05-502695

REGROUPEMENTS RÉGIONAUX

Association du jeune cinéma de l'Outaouais
113, rue Wright
HULL, J8X 2G8
(819) 778-1626 et 771-6221 poste 50

Association montréalaise du jeune cinéma
1415, rue Jarry est
MONTREAL, H2E 2Z7
(514) 374-4700
poste 403

Cinémaire
Club de cinéma amateur du Saguenay
425, rue Price est
CHICOUTIMI G7H 2G2
(418) 548-7607

Création 8 de Trois-Rivières
C.P. 839
TROIS-RIVIERES G9A 5J9
(819) 373-0830

Promotion des arts visuels de l'Estrie
425, 7e avenue nord
App. 5
SHERBROOKE J1E 2S2
(819) 565-1548

Regroupement pour le cinéma super 8 de Québec
275, rue Latourville
QUÉBEC, G1R 1C7
(418) 529-8227

Société lavalloise du cinéma
C.P. 111
St-Rose LAVAL HTL 1K7
(514) 622-6386 et 667-4558

et d'autres à venir...

ASSOCIATION POUR LE JEUNE CINÉMA QUÉBÉCOIS - 1415 rue Jarry est, Montréal H2E 2Z7 - Tél: (514) 374-4700, poste 403 - 1-800-361-9010

Documento informativo de la Association pour le jeune cinéma quebecois (APJCQ).

de cine en súper 8 más importantes del momento⁵⁶, que formaba parte del entramado de la Federation Internationale du Cinéma Super 8 (FICS-8). En los últimos años setenta, la APJCQ tuvo un importante papel en el fomento del uso del súper 8 como medio de expresión creativa en el marco de la esfera pública quebequesa en sintonía con algunas políticas públicas de desarrollo cultural, que incluso potenciaban posiciones políticas críticas, en marcha desde hacía más de una década. Además, como se verá a continuación, las prácticas de esta asociación respecto al súper 8 sirven para aterrizar algunas de las ideas y reflexiones sobre la democratización que supone el medio, tanto por el acceso al mismo como por sus posibles usos políticos en el marco de procesos de desarrollo cultural e identitario de tipo popular.

A comienzos de los años sesenta, la región del Quebec se vio envuelta en un proceso de modernización conocido como la revolución tranquila, que estuvo enfocado a la estandarización de la provincia a los parámetros económicos del capitalismo desarrollado y a su secularización. Varias iniciativas culturales impulsaron este cambio y algunas de ellas vieron en el medio audiovisual una particular palanca de transformación. El caso más famoso fue el proyecto Société Nouvelle impulsado entre 1967 y 1980 por la National Film Board/ Office national du film para acercar los medios de producción filmica y de vídeo a la gente, «para hacer del cine una herramienta de cambio que les permitiera a las comunidades desfavorecidas organizarse por sí mismas y tomar el control de su destino»⁵⁷. Aunque contaba con apoyo y financiación gubernamental, el investigador Scott Mackenzie sitúa este experimento en la línea de la construcción de una contra-esfera pública al estilo de Alexander Kluge y Oskar Negt⁵⁸. Frente a esta opción de corte alternativo, buena parte de las propuestas de transformación cultural en el marco de la revolución tranquila estuvieron destinadas a expandir el campo de operatividad de la esfera pública hegemónica. Una de las prácticas más efectivas a este respecto fue la municipalización de las políticas de ocio y tiempo libre, que llevaron a que los ayuntamientos del Quebec incrementaran entre 1969 y 1978 el presupuesto destinado a la promoción de actividades recreativas de todo tipo⁵⁹. Gracias a ello se crearon plataformas como la Association des cinéastes

[56] Tanto Jean Hamel como Michel Payette, a quienes entrevistamos durante el proceso de investigación para este texto, reconocen que entre los festivales de súper 8 había tres de especial relevancia: Bruselas, donde se encontraba la sede de la Federation; Caracas, con el festival más grande y longevo; y Quebec, donde el festival contaba con un amplio soporte institucional enmarcado en las políticas de desarrollo regional. Jean Hamel «Entrevista personal del autor a Jean Hamel» (Online, 18 de febrero de 2022) y Michel Payette «Entrevista personal del autor a Michel Payette» (Online, 23 de febrero de 2022).

[57] Según la realizadora Dorothy Hénaut, citada en Scott Mackenzie, «Société nouvelle: The Challenge for Change in the Alternative Public Sphere» (*Canadian Journal of Film Studies*, n.º 2, 1996), p. 69.

[58] Scott Mackenzie, «Société nouvelle», pp. 67-83.

[59] Marc-André Lavigne, *La gouvernance des services municipaux de loisir: les villes de Gatineau et de Québec, 2002-2012* (Tesis doctoral, Quebec, École nationale d'administration publique, 2013), p. 49.

amateur du Québec (ACAQ) en 1972, en la que convivían todo tipo de cineastas no profesionales, desde los que trabajaban cerca de los postulados del cine familiar a los que tenían aspiraciones experimentales, tanto en súper 8 como en 16 mm. En 1979, la ACAQ se convirtió en la Association pour le jeune cinéma québécois y, de la mano de su nuevo director, Michel Payette, redobló su apuesta por convertirse en una pieza clave para el desarrollo del joven cine quebequés mediante una estrategia de acción a tres niveles: formativo, informativo y distributivo. Para potenciar la formación se diseñó un programa de cursos que abarcaban el estudio de la técnica, la producción y la pedagogía de la creación cinematográfica, tanto en súper 8 como en 16 mm. El órgano de comunicación de la asociación era la revista *Plein Cadre*, en la que se publicaban todo tipo de noticias acerca de festivales, entrevistas a profesionales, recursos prácticos para la producción y proyección de películas y, además, se habilitó una sección de anuncios donde los socios podrían contactar entre ellos. En cuanto a la difusión, en 1979, la asociación pasó a formar parte de la Federation Internationale du Cinéma Súper 8 y, en colaboración con la misma y con el colegio Cégep (Colegio de Enseñanza General y Profesional) Ahuntsic⁶⁰, organizó desde 1980 hasta 1987 el Festival International du Film Super 8 du Québec⁶¹.

Esta triple estrategia revela dos realidades que operan como marco general de la actividad de la APJCQ. La primera es que se encuentra en una posición plenamente integrada en la esfera pública quebequesa. Se trató de una organización que recibía financiación y ayuda logística por parte de administraciones públicas como la Office national du film y los Ministerios de Comunicaciones, de Turismo o de Educación, entre otras, para la publicación de su revista o la organización del Festival International. Su papel en la esfera pública del momento queda definido, además, por la relación que la asociación llegó a tener con la televisión como medio privilegiado de comunicación de masas, que cristalizó en campañas para la cobertura del Festival a través de la tele de Radio-Québec o del acuerdo con Télé-Câble Vidéotron, una televisión comunitaria, para difundir películas en súper 8⁶². Desde esta posición integrada, la asociación tuvo también una función integradora, puesto que gracias a todos sus programas de formación y difusión del súper 8 contribuyó a que todo un abanico de prácticas, desde las propiamente *amateur* surgidas en la esfera privada, hasta las que denunciaban las condiciones de vida de colectivos desfavorecidos, que son materiales que tienen más facilidad para circular a nivel de contra-esfera, tuvieran su propio espacio en la vida pública del Quebec.

El segundo marco define la experiencia de la APJCQ como un ejemplo claro de las tensiones entre lo local y lo global propias del súper 8. Por un lado, situó la escena superochera quebequesa en el panorama internacional mediante la celebración del festival y como miembro de la federación internacional, de la que Michel Payette además fue tesorero. Por el otro, supo mantener un compromiso constante con el desarrollo cultural de la región del Quebec mediante el desarrollo de políticas proactivas para hacer del cine, y en especial del súper 8, un medio de expresión popular y de desarrollo cultural en el territorio.

En 1980 se celebró el primer referéndum para decidir sobre la independencia del Quebec respecto a Canadá convocado por el soberanista Parti Québécois (PQ) que había accedido al poder en 1976. Aunque la asociación no tenía como tal ningún vínculo concreto con posiciones soberanistas, que sí tenían algunos de sus integrantes de manera personal⁶³, su actividad puede ubicarse, al menos, bajo el paradigma del regionalismo y la apuesta por el desarrollo de una cultura propia de expresión popular

[60] En 1979 este colegio organizó el primer Festival intercollégial du film super 8, lo que hizo de él un aliado estratégico a la hora de organizar el festival internacional. El papel de los colegios de enseñanza profesional como Ahuntsic fue determinante en el proceso de formación de profesionales en el sector del cine dentro del marco del nuevo cine quebequés desde 1968 en adelante. Para más información acerca de los cursos que ofertaban y las fórmulas pedagógicas, se recomienda la consulta de Jean-Yves Saint-Pierre, «Le bel âge», en *Québec/Canada. L'enseignement du cinéma et l'audiovisuel. The Study of Film and Video* (Corubevoie, Colet/ Cinémathèque Québécoise, *CinémAction* hors-série, 1991), pp. 69-76.

[61] Ese año pasó a llamarse Festival International du Film Super 8 et Vidéo du Québec, y en las ediciones siguientes adoptó el nombre de Festival International du Jeune Cinéma.

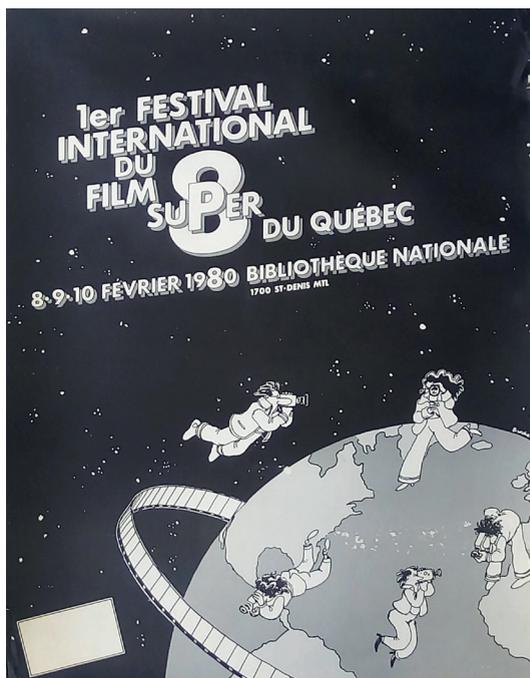
[62] Sylvain Bernier, «Super 8: projection et télédiffusion» (*Plein Cadre*, n.º 9, 1981), p. 11.

[63] Tal fue el caso de Jean Hamel, como manifestó en Jean Hamel «Entrevista personal del autor a Jean Hamel».

y apegada al territorio, en la línea de las políticas municipales desde finales de los sesenta. En esta clave leemos algunos hechos concretos como, por ejemplo, la presencia en la parrilla del festival, desde su primera edición, de un espacio dedicado a la difusión de películas producidas en el entramado intercolegial⁶⁴ y otro distinto para las hechas en la región; que la celebración de la segunda edición del festival (1981) tuviera lugar en tres sedes de localidades diferentes de la región, como forma de descentralizar los flujos culturales de las grandes ciudades, como Montreal (sede única de la edición anterior); o el apoyo desde las páginas de *Plein Cadre* a las actividades de difusión del cine regional, por ejemplo, la Semaine du cinéma regional, presentada como un espacio en que el cine servía para expresar los deseos del territorio, su actualidad y su historia. No parece que pueda verse en la actitud de la APJQC reflejos llegados del sur en términos de posibles usos del cine como herramienta para la liberación del pueblo del Quebec, pero sí se aprecia, en el contexto de auge de las tensiones soberanistas alrededor del referéndum de 1980, la posibilidad de pensar en el cine en súper 8 como una tecnología que encierra una verdadera promesa de democratización cultural (como el dispositivo original de Kodak y como el uso de plásticos) que puede acompañar y profundizar el camino hacia la expresión de una verdadera identidad popular de la región. Estas ideas se intensificaron un año después.

En 1981, tras la celebración de una asamblea general, Michel Payette confirmó la «vocación súper 8» de la asociación, dado que esta tecnología era la única que garantizaba «la misión general de promover y desarrollar el acceso a la expresión y comunicación popular a través del cine», ya que el 16 mm, por cuestiones económicas, no garantizaba la misma accesibilidad⁶⁵. Esta tesis se encuentra en el punto de partida del documento clave *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* que la APJQC publicó también en 1981⁶⁶. Se trata de un informe enviado a la Comisión d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel (CECA) con el que la Association quiso intervenir en el debate iniciado en 1978 por el gobierno del PQ mediante la publicación del *Livre blanc sur la politique québécoise du développement culturel*. Este libro señalaba la necesidad de desarrollar una cultura nacional propia y viva, que expresase la identidad de la región de manera democrática, como un bien accesible a todos los ciudadanos y no sólo a unas élites⁶⁷. El debate llega a situarse incluso en los términos de la definición, por parte del Estado quebequés, de un marco alternativo de producción cultural intervenida por el gobierno: «ante la extraordinaria expansión de las técnicas modernas de comunicación e información, y la extensión de las industrias culturales, estamos planteando un serio desafío a la cultura del consumo al intentar crear las condiciones para una apropiación social de estas técnicas e industrias»⁶⁸.

A este libro la CECA respondió con un documento de trabajo en el que se apoyaba la iniciativa estatal y se afirmaba que las instituciones públicas debían poner los medios colectivos al servicio de los ciudadanos para que estos pudieran participar libremente de la cultura. Ponia, además, especial énfasis en el papel del cine, y de una supuesta



Poster del 1er Festival International du Film Súper 8 du Québec (APJQC, 1980).

[64] Ver nota 59.

[65] Michel Payette, «Le Super 8 comme outil privilégié de développement du jeune cinéma» (*Plein Cadre*, n.º 9, 1981), p. 3.

[66] APJQC, *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* (Montreal, APJQC, 1981).

[67] APJQC, *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible*, p. 3.

[68] APJQC, *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible*, p. 6.

revitalización de la industria filmica a todos los niveles, para poder materializar una auténtica cultura viva. A pesar de las buenas intenciones, tras leer el documento, la APJCQ entendió que la Direction générale no era lo suficientemente contundente a la hora de concretar las vías para el desarrollo de esa auténtica cultura nacional, y decidieron presentar, a modo de propuesta, un resumen de sus experiencias alrededor del súper 8 y de sus ideas acerca de cómo esta tecnología podía provocar la emanación de dicha expresión cultural popular y accesible.

Lo más interesante de la argumentación de la APJCQ en *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* es su lectura en clave de crítica energética y ecológica de los problemas económicos de la industria filmica quebequesa, como la imposibilidad de competir con las lógicas del mercado impuestas por modelos extranjeros (hollywoodense, particularmente), que definen unos niveles de producción de alto coste, un sistema de producción y difusión centralizado alrededor de las *majors* y la necesidad de trabajar en inglés para que las películas tengan mayores posibilidades de circulación internacional. Como estos estándares industriales no se pueden reproducir, y son interpretados como altamente ineficientes por los elevados niveles de consumo y generación de residuos que generan, y por estar concentrados en grandes unidades de producción, lo que plantea la APJCQ, aprovechando el margen de cambio de modelo productivo al que parece abrirse la puerta en el *Livre blanc*, es situarse en ese escenario de la mano de las propuestas de E. F. Schumacher y sus ideas expresadas en el libro *Small is Beautiful* (1973) acerca de la necesidad de desarrollar sistemas de consumo y de producción descentralizados, más pequeños y adaptados a la escala humana y a las relaciones del ser humano con su entorno.

El argumento de la Association pone en valor de manera particular las reflexiones del economista alemán a propósito de la importancia de desarrollar y generalizar el uso de tecnologías con rostro humano, que se materialicen en métodos de trabajo y equipamientos baratos, que se puedan usar en una escala reducida y que sean compatibles con las necesidades creativas del ser humano⁶⁹. A pesar de que la APJCQ utilice la referencia concreta a Schumacher, lo cierto es que el cuestionamiento del gigantismo industrial, la hiper-tecnologización y los procesos centralizados de producción y consumo de energía y las posibles alternativas vinculadas a las energías y tecnologías renovables, bajo el contexto de escasez y la conciencia de los límites materiales de los recursos naturales, eran algo sobre lo que varios científicos, como Donella Meadows⁷⁰, economistas como Nicholas Georgescu-Roegen⁷¹, filósofos como Ivan Illich⁷² o teóricos ecologistas como Murray Bookchin⁷³ venían reflexionando con diferentes matices desde mediados de los años sesenta. Como reconocen los directores de la Association, Jean Hamel y Michel Payette, las críticas a los modelos de producción y desarrollo capitalistas alrededor de la crisis energética y ecosocial formaban parte del ambiente sociocultural en que la plataforma realizó sus actividades a inicios de los años ochenta y marcaron de manera explícita su modo de entender el papel del cine en el contexto de la cultura quebequesa⁷⁴.

La conclusión a la que llegaron entonces fue que la tecnología más adecuada para operar de manera eficiente en la industria cinematográfica bajo este cambio de paradigma energético era el súper 8. En su informe, comparan la tecnología del súper 8, a nivel cinematográfico, con los paneles solares y los molinos de viento, en tanto que alternativas energéticas, puesto que estaba basada en unidades de producción pequeñas y accesibles, de escala humana y naturaleza descentralizada, orientada a circuitos de difusión restringidos. Debido a su bajo precio y fácil uso, el acceso al súper 8 podía

[69] Ernst Friedrich Schumacher, *Lo pequeño es hermoso* (Madrid, Blume, 1984), p. 30.

[70] Donella H. Meadows, Jorgen Randers y Dennis L. Meadows, *The Limits to Growth* (Nueva York, Universe Books, 1972).

[71] Nicholas Georgescu-Roegen, «Bioeconomía: una nueva mirada a la naturaleza de la actividad económica», en *Ensayos bioeconómicos* (Madrid, Libros de la Catarata, 2021), pp. 69-105.

[72] Ivan Illich, *Énergie et Équité* (Paris, Éditions du Seuil, 1973).

[73] Murray Bookchin, «Ecología y pensamiento revolucionario», en *Por una sociedad ecológica* (Barcelona Gustavo Gili, 1978), pp. 98-118.

[74] Jean Hamel «Entrevista personal del autor a Jean Hamel» y Michel Payette «Entrevista personal del autor Michel Payette».

darse sin discriminación de «edad, sexo, ideología, raza o clase social»⁷⁵. Pero, además, ofrecía una solución capaz de adaptarse a las necesidades de descentralización que el desarrollo de la cultura regional exige. En este sentido, la APJCQ confiaba en que el súper 8 permitiera crear cooperativas o estructuras de reagrupación de realizadores y aficionados a nivel local y regional, una especie de red de células de animación de la cultura superochera distribuidas por distintas partes del Quebec.

El optimismo de la Association de cara a defender el súper 8 como medio de producción popular privilegiado en un paradigma energético, económico y cultural de verdadero cariz democrático y al servicio de las necesidades expresivas de la región del Quebec se sustentaba en los imaginarios de la resistencia cultural y la mitología tecnófila propios de su época. En este sentido, pueden reconocerse en las páginas de *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* las promesas democratizadoras y de abundancia material, de aparatos y de imágenes, propias del súper 8 y del plástico. Una vez más, resulta difícil pensar en democracia cultural (en tiempos analógicos) sin la mediación material del plástico. Cámaras de súper 8 para todos y, así, entre todos, registrar de manera colectiva la realidad de la región para generar un imaginario identitario propio y producir, empleando las palabras de Tammy S. Gordon, memoria en masa. Igualmente se aprecian en el texto los ecos románticos del cine pobre como modelo de resistencia frente al perfeccionamiento formal y la ostentación técnica del cine industrial que eran habituales en los imaginarios de los cineastas marginales más politizados desde finales de los años sesenta bajo la influencia del tercer cine. Además, quedaba patente también su confianza en la tecnología como salvadora frente a las crisis culturales y energéticas contemporáneas. Esto se aprecia, más allá de la fe con que reivindicaban el súper 8, en la comparación de las posibilidades transformadoras del formato y las de las energías alternativas como solución automática de todos sus problemas. Aun así, el documento pone también sobre la mesa algunas contradicciones que oscurecen las perspectivas redentoras del medio.

La APJCQ deja claro que el papel fundamental del súper 8 en la construcción de una cultura viva y popular para el Quebec es posible gracias al perfeccionamiento que la tecnología ha experimentado desde que se comercializó en 1965. En el texto se mencionan algunos de estos avances fundamentales, como la facilidad para transferir las películas en súper 8 a vídeo, 16 mm y 35 mm, los cartuchos que permiten más tiempo de grabación y las mejoras en los proyectores para mostrar las cintas en salas de gran tamaño. Gracias a estos avances algunas películas de súper 8 llegaron a pasarse entre la programación de grandes festivales como los de Cannes o Venecia, o en las televisiones y radios comunitarias, lo que, con razón, fueron consideradas conquistas históricas del formato. Muchos de estos avances plantean soluciones a algunas de las limitaciones de nacimiento de la tecnología e incluso llegan a amortiguar algunos de los excesos entrópicos señalados más arriba, los que tienen que ver con la inestabilidad y fácil degradación del formato, las restricciones de visibilidad de la copia única, o su difusión en espacios privados o poco accesibles, ampliando por la vía tecnológica las posibilidades de su socialización. Sin embargo, al mismo tiempo acercan al súper 8 a las economías de distribución propias de otros formatos más grandes, como el 16 mm, y lo alejan de las redes propias y, en última instancia, de sus esencias familiares, o comunitarias en el caso del Quebec, así como de su escala humana. Los avances sirven, al mismo tiempo, para confirmar la importancia del cine *amateur* en tanto que nicho específico de la industria y su participación de las lógicas evolutivas aceleradas del capitalismo. En un breve lapso de tiempo, la tecnología de este sector cambió

[75] APJCQ, *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible*, p. 14.

tanto que (sin contar con el vídeo) acercó a la obsolescencia productos punteros tan solo una década antes, pues nada tenía que ver la tecnología original de 1965 con la que introdujo en 1973 la posibilidad de registrar el sonido en directo, ni con la que en 1981 confirmaba las utopías de la expresividad popular del medio. La velocidad llegó a provocar ciertos desacoples lógicos. Tan solo dos años después, en 1983, ya eran comunes las posiciones que vaticinaban el agotamiento del formato frente a la hegemonía del vídeo⁷⁶. Ese mismo año Kodak dejó de fabricar cámaras en territorio estadounidense⁷⁷, y en 1985 ninguna compañía, salvo Beaulieu, producía aparatos de súper 8⁷⁸, justo cuando en el Quebec, y en otras latitudes, se vivía el momento álgido de los festivales internacionales de cine en ese formato⁷⁹.

En estas paradojas y desacoples se encuentran algunos de los límites tecnológicos, materiales y simbólicos del súper 8 como producto inserto en la trama de la economía fósil. Con ellas, el armónico nuevo amanecer cultural en el Quebec que los miembros de la APJCQ imaginaban liderado por el súper 8 se cubre de nubes que anuncian distintas tormentas: las pequeñas unidades de producción, al tiempo que acercaban la posibilidad creativa a grupos e individuos de un modo más asequible, extendían a través de ellos las relaciones de degradación ambiental que encerraba el súper 8; la eficacia de los equipos de producción de los años ochenta se alcanza en una espiral de avances tecnológicos que deja tras de sí residuos, mucho plástico y, en general, despilfarro de materiales obsoletos y de escasa usabilidad; la vinculación estrecha entre una tecnología concreta y los procesos de reivindicación cultural de carácter democrático y popular, cuando se producen en el marco de dinámicas económicas globales, como las del modelo de negocio de Kodak o las propias de la industria del cine, deja expuestos los proyectos de expresión política a la voluntad de decisiones mercantiles que le son ajenas, como la de dejar de fabricar más cámaras o cerrar laboratorios de revelado.

Conclusión

A lo largo de estas páginas se ha planteado un acercamiento al súper 8 desde el marco de la economía fósil que nos permitiera entender en qué términos el surgimiento y la expansión de la tecnología han repercutido en la degradación del medioambiente debido a unas condiciones materiales determinadas y a estar envuelta en unas lógicas productivas y de difusión definidas por el modelo de negocio de Kodak y la expansión del plástico por el mundo. Además, hemos podido aterrizar algunas ideas al respecto al acercarnos a la experiencia particular de la APJCQ y conocer hasta qué punto quienes han trabajado con el súper 8 han tenido en cuenta estas condiciones y han pensado acerca del formato en clave energética. Este enfoque nos ha permitido identificar la profundidad de la huella ecológica del súper 8, apuntar las conexiones mediadas por la tecnología entre la degradación ambiental y los procesos mecánicos de construcción de las identidades y producción masiva de memoria y reflexionar sobre cuestiones como la fragilidad del medio y sus límites desde postulados materialistas. Gracias a ellos, hemos podido detectar los inestables y diversos niveles de entropía que encierra el súper 8 y que dan pie a día de hoy a continuar problematizando desde las posiciones que celebran las poéticas de la obsolescencia. Igual que el contexto de las crisis energéticas dio margen a los miembros de la APJCQ a pensar el súper 8 desde un nuevo paradigma cultural y económico, aquí hemos querido situar nuestro análisis en el marco de las humanidades energéticas para descentrar las lecturas del súper 8 respecto de los ejes interpretativos más habituales. Con ello, se busca el ensanchamiento

[76] Bob Brodsky y Toni Treadway «An International Snapshot Album» (*The Independent*, n.º 5, 1983), pp. 8-9.

[77] Información obtenida de la detallada cronología del formato ofrecida en la web <https://www.filmkorn.org/super8data/database/articles_list/super8chronology.htm> (23/03/2021).

[78] Danny Plotnick, *Super 8. An Illustrated History*, p. 34

[79] Concretamente para el caso quebequés, Jean Hamel identifica ese momento entre 1984 y 1986, coincidiendo con el periodo en que él dirigía el festival. Jean Hamel «Entrevista personal de la autora a Jean Hamel».

de los enfoques a la hora de estudiar una tecnología en la que se concentran todas las contradicciones propias del arte y la economía del mundo contemporáneo, desde su origen como producto estrella del negocio del cine *amateur* hasta su actualidad como medio de activación cultural, por la vía performativa, o como sujeto privilegiado de las políticas de archivo institucionales.

FUENTES PRIMARIAS

HAMEL, Jean, «Entrevista personal del autor a Jean Hamel» (Online, 18 de febrero de 2022).

PAYETTE, Michel, «Entrevista personal del autor a Michel Payette» (Online, 23 de febrero de 2022).

EASTMAN KODAK COMPANY, *The Home of Kodak* (Rochester, Eastman Kodak Company, 1929).

—, *Kodak Park Work* (Rochester, Eastman Kodak Company, 1964).

—, *Kodak Milestones* (Rochester, Eastman Kodak Company, 1971), pp. 11, 19.

—, *Home Movie at 10 cents a scene with Cine-Kodak Eight* (Rochester, 1930. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/home-movies-cine-8.pdf>> (23/03/2022).

FUENTES ELECTRÓNICAS (INTERNET)

<https://www.filmkorn.org/super8data/database/articles_list/super8chronology.htm> (23/03/2021).

<<https://super8festivals.org/>> (23/03/2022).

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Cine-Kodak News

EASTMAN KODAK COMPANY, «Presenting the 16 mm Magazine Ciné-Kodak» (n.º 1, febrero de 1936), pp. 3-4. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/cine-kodak-v12-n01.pdf>> (23/03/2022).

Kodak Movie Review

EASTMAN KODAK COMPANY, «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system» (n.º 2, verano 1965), pp. 3-11. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n2.pdf>> (23/03/2022).

Plein Cadre

BERNIER, Sylvain, «Super 8: projection et télédiffusion» (n.º 9, 1981), p. 11.

PAYETTE, Michel, «Le Super 8 comme outil privilégié de développement du jeune cinéma» (n.º 9, 1981), p. 3.

TOLÉDANO, Vincent, «Les ciné-bouffes de Ciné-Suite» (n.º 1, 1979), p. 6.

—, «Quand le Super 8 s'internationalise...» (n.º 3, 1980), p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor, *Minima moralia: Réflexions sur la vie mutilée* (Paris, Editions Payot, 1991).

APJQC, *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* (Montreal, APJQC, 1981).

- BERZOSA, Alberto, *Cine y sexopolítica* (Madrid, Brumaria, 2020).
- BOOKCHIN, Murray, «Ecología y pensamiento revolucionario», en Murray Bookchin, *Por una sociedad ecológica* (Barcelona, Gustavo Gili, 1978), pp. 98-118.
- BOUSÉ, Derek, *Wildlife Films* (Pensilvania, University of Pennsylvania Press, 2000).
- BOZAK, Nadia, *The Cinematic Footprint Lights, Camera, Natural Resources* (Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 2011).
- BRODSKY, Bob, y TREADWAY, Toni, «An International Snapshot Album» (*The Independent*, n.º 5, 1983), pp. 8-9.
- CHRIS, Cynthia, *Watching Wildlife* (Minesota, University of Minnesota Press, 2006).
- CORBETT, Charles, y TURCO, Richard, *Sustainability in the Motion Picture Industry* (Los Ángeles, University of California at Los Angeles, 2006).
- FESSENDEN, Larry, y ELLENBOG, Michael, *Low Impact Filmmaking: A Practical Guide to Environmentally Sound Film & Video Production, a Book of Ideas and Resources* (Nueva York, Glass Eye Pix, 1993).
- FREINKEL, Susan, *Plástico: un idilio tóxico* (Barcelona, Tusquets, 2012).
- GEORGESCU-ROEGEN, Nicholas, «Bioeconomía: una nueva mirada a la naturaleza de la actividad económica», en *Ensayos bioeconómicos* (Madrid, Libros de la Catarata, 2021), pp. 69-105.
- GORDON, Tammy S., *The Mass Production of Memory. Travel and Personal Archiving in the Age of the Kodak* (Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2020).
- GUNTER, Jonathan, *Super 8: The Modest Medium* (Lausana, UNESCO, 1976).
- HARPER, Graeme, y RAYNER, Jonathan (eds.), *Film Landscapes. Cinema, Environment and Visual Culture* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013).
- HORVATH, David G., *The Acetate Negative Survey* (Louisville, University of Louisville, 1987). <https://gawainweaver.com/images/uploads/Horvath_AcetateNegativeSurvey.pdf> (23/03/2022).
- ILLICH, Ivan, *Énergie et Équité* (Paris, Éditions du Seuil, 1973).
- INGRAM, David, *Green screen. Environmentalism and Hollywood Cinema* (Exeter, University of Exeter Press, 2000).
- KELDIJIAN, Julieta, «Superochistas» (*Revista dixit*, n.º 17, 2012), pp. 4-12.
- KNOWLES, Kim, *Experimental Film and Photochemical Practices* (Londres, Palgrave McMillan UK, 2020).
- LAVIGNE, Marc-André, *La gouvernance des services municipaux de loisir: les villes de Gatineau et de Québec, 2002-2012* (Tesis doctoral, Quebec, École nationale d'administration publique, 2013).
- MACKENZIE, Scott, «Société nouvelle: The Challenge for Change in the Alternative Public Sphere» (*Canadian Journal of Film Studies*, n.º 2, 1996), pp. 67-83.
- MAXWELL, Richard, «Green Accounting for a Creative Economy», en Kate Oakley y Mark Banks (eds.), *Cultural Industries and the Environmental Crisis. New Approaches for Policy* (Cham, Springer International Publishing, 2020), pp. 25-36.
- , y MILLER, Toby, *Greening the Media* (Oxford, Oxford University Press, 2012).
- MEADOWS, Donella H., RANDERS, Jørgen y MEADOWS, Dennis L., *The Limits to Growth* (Nueva York, Universe Books, 1972).
- MELBYE, David, *Landscape Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland* (Nueva York, Palgrave Macmillan US, 2010).
- OAKLEY, Kate, y BANKS, Mark (eds.), *Cultural Industries and the Environmental Crisis. New Approaches for Policy* (Cham, Springer International Publishing, 2020).

- PARIKKA, Jussi, *A Geology of Media* (Minnesota, University of Minnesota Press, 2015).
- PICK, Anat y NARRAWAY, Guinevere, *Screening Nature. Cinema Beyond the Human* (Oxford, Berghahn Books, 2013).
- PLOTNICK, Danny, *Super 8. An Illustrated History* (Los Angeles, Rare Bird Books, 2020).
- RAHEJA, Michelle H., *Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2010).
- SAINT-PIERRE, Jean-Yves, «Le bel âge», en *Québec/Canada. L'enseignement du cinéma et l'audiovisuel. The Study of Film and Video* (Corubevoie, Colet/Cinémathèque Québécoise, *CinémAction* hors-série, 1991), pp. 69-76.
- SCHUMACHER, Ernst Friedrich, *Lo pequeño es hermoso* (Madrid, Blume, 1984).
- WEST, Nancy Martha, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Harlottesville, University of Virginia Press, 2000).
- ZAVADA, Roland, «Interview with Roland Zavada», en Danny Plotnick, *Super 8. An Illustrated History* (Los Angeles, Rare Bird Books, 2020), pp. 138-141.
- ZORNOW, Gerald B., *Announcement of Kodak Super 8 Film and Kodak Instamatic Movie Camera and Projectors* (Discurso del 26 de abril de 1965), p. 3 <<https://super8festivals.org/federation#fb-magazines-all-8>> (23/03/2022).

Recibido: 26 de abril de 2022

Aceptado para revisión por pares: 30 de abril de 2022

Aceptado para publicación: 15 de julio de 2022

EL TIEMPO DEL SÚPER 8 ANTE EL HORIZONTE DEMOCRÁTICO: NOTAS PARA UNA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA SOBRE SUS USOS, DEBATES Y PRÁCTICAS POLÍTICAS EN EL ESTADO ESPAÑOL¹

The Era of Super 8 with Democracy in the Horizon: Notes on an Archaeological Exploration
of Its Uses, Debates and Political Practices in Spain

XOSE PRIETO SOUTO^a
(Universidad Carlos III – TECMERIN)

ANTO J. BENÍTEZ^b
(Universidad Carlos III – TECMERIN)

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.002

RESUMEN

Este artículo se aproxima a los debates, usos y prácticas políticas relacionadas con la actividad superochista en el Estado español durante la década de los setenta. Un período que recorre los estertores de la dictadura franquista, el horizonte de expectativas que abrió el proceso de cambio de régimen y la concreción de un nuevo marco constitucional para una monarquía parlamentaria. Para el desarrollo de la investigación se observa, en primer lugar, la presencia de la creación en súper 8 en algunas de las experiencias más significativas para la difusión cinematográfica que se constituyeron con aspiración crítica al margen de los cauces legales establecidos como El Volti, el Colectivo de Cine de Madrid y la Central del Curt. De este estudio se concluye que tan solo tuvo una presencia secundaria en este tipo de iniciativas y se localizan una serie de cineastas, películas, eventos y publicaciones que prestan una atención central a la creación en este formato y permiten establecer relaciones con sus usos políticos y con los debates que se generaron al respecto. Finalmente, el recorrido aborda prácticas superochistas que tuvieron lugar en diversas partes del Estado, relacionadas con las subculturas, los emergentes movimientos sociales y las luchas de identidades perseguidas y ocultadas como sujetos políticos que vindican un nuevo régimen de visibilidad. Por su condición de formato ligero, precario e íntimo, los espacios periféricos de los relatos y las representaciones cinematográficas alternativas fueron filmadas también en este formato. Por ello, con su investigación, se busca ensanchar el imaginario constituido sobre este importante período de la historia contemporánea española desde la capacidad que ofrece el súper 8 para construir un análisis histórico articulado desde abajo.

Palabras clave: súper 8, formatos cinematográficos, transición política, prácticas fílmicas de transgresión, luchas de las identidades, ecologismo, feminismo, nacionalismo periférico.

ABSTRACT

This article explores the debates, uses and political practices connected to the Super 8 film activities that took place during the seventies in Spain. It covers a period

[1] Los autores quieren hacer explícito su agradecimiento a: la Digitalizadora de la Memoria Colectiva, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Española, Fundación Terra e Tempo, Isabel Arredondo, Jean Paul-Aubert, Alberto Berzosa, Eugeni Bonet, Óscar Clemente, Josetxo Cerdán, Miguel Errazu, Mercedes de la Fuente, Vicente Gil, Antonio López, Antoni Martí, J. M. Martí Rom, Mariano Mestman, Elena Oroz, Manuel Palacio, Miguel Ángel Perfecto, Esteve Riambau, Chema Rodríguez, Ramón Rubio, Andrea Sandiás, Rosa Saz, Paco Seoane y Roberto Vilameá. Xose Prieto Souto ha desarrollado su investigación en el marco del proyecto I+D+i «Cine y televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción» (PID2019-106459GB-I00), Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

that started with the last years of Franco's dictatorship, followed by the expectations generated by the change of regime, and it concludes with the implementation of a constitutional framework and the establishment of a parliamentary monarchy. We begin by analyzing the presence of Super 8 films in three of the main underground film distributors (El Volti, Colectivo de Cine de Madrid and Central del Curt). We explore whether the Super 8 format played a secondary role in these experiences. In order to do so, several sources have been identified, including practitioners, films, events and publications. The investigation links these initiatives with the political uses and debates related to Super 8's format. The final result is a presentation of various Super 8 practices developed in different parts of Spain, especially in Catalonia, dealing with subcultures, emerging social movements and struggles of persecuted and marginalized identities that vindicate a new regime of visibility. Due to its lightweight, shoestring, and intimate nature, this format was used as well to film peripheral spaces with larger stories and alternative cinematographic representations. Thus, the aim of this article is to expand the imaginary of this important period of contemporary Spanish history thanks to the capacity of Super 8 to build a historical approach from below.

Keywords: Super 8, cinema, film formats, political transition, transgressive filmic practices, identity struggles, environmentalism, feminism, peripheral nationalism.

[a] **XOSE PRIETO SOUTO.** Profesor del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, miembro del grupo de investigación TECMERIN y del proyecto I+D+i «Cine y televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción» (PID2019-106459GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. E-mail: japsouto@hum.uc3m.es

[b] **ANTO J. BENÍTEZ.** Profesor del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y realizador audiovisual. Forma parte del grupo de investigación TECMERIN. E-mail: abenitez@hum.uc3m.es

[2] Sobre esta cuestión léase Lenny Lipton, *The Cinema in Flux. The Evolution of Motion Picture Technology from the Magic Lantern to the Digital Era* (Nueva York, Springer, 2021), pp. 496-497.

[3] Kristin Thompson y David Bordwell, *Film History. An Introduction* (Nueva York, McGraw-Hill Education, 2019), pp. 552-553.

[4] Lenny Lipton, *The Cinema in Flux*, p. 49

[5] Josep Miquel Martí Rom, «Com Rodàvem (i “Anticrónica de un pueblo)”». <<https://martirom.cat/31-com-rodavem-i-anticronica-de-un-pueblo/>> (20/02/22).

[6] Xan Gómez Viñas, *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70* (Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015) <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13850>> (30/03/2022) y Pablo La Parra-Pérez, «The Wind from the South. Experiences of Substandard Film-making in Galicia in the 1970s», en Masha Salazkina y Enrique Fibla-Gutiérrez (ed.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Indiana, Indiana University Press, 2020), pp. 171-190.

[7] Léanse trabajos como Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos, «La década prodigiosa: los años setenta y el cine amateur en Canarias» (*Revista Latente*, n.º 2, 2004), pp. 97-111 <<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19180>> (05/09/2022); Domingo Solá Antequera, «Especulación urbana y cine de denuncia: Santa Cruz de Tenerife en los años 70 a través de la mirada crítica de Manuel Tauroni», en *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2017), pp. 1-16 <<http://coloquioscanariasa-merica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10006>> (05/09/2022) y Domingo Solá Antequera, «Debates teóricos y programáticos: las disputas ideológicas en el seno de los colectivos cinematográficos amateur

Introducción

El lanzamiento del súper 8 como nueva tecnología cinematográfica tuvo lugar en 1965 de la mano de la multinacional Eastman Kodak y el pico de popularidad de los dispositivos para este formato se alcanzó a nivel internacional en el segundo lustro de la década de los setenta². La emergencia del vídeo apuntaba hacia otros caminos para las tecnologías de la comunicación audiovisual³ y en el discurrir de la década de los ochenta se hará cada vez más evidente el declive del súper 8 favorecido por la creencia generalizada en el progreso de la electrónica⁴. Además, tanto en el ámbito español como en el internacional, la decadencia del cine en súper 8 que se da en ese avanzar de los ochenta se incardina dentro de un proceso más general que afecta al decaimiento del cine no profesional en celuloide y de la utilización de formatos cinematográficos subestándar⁵. Así que, con su aparición en la segunda mitad de los sesenta y prolongaciones en los ochenta, los setenta fueron los años que constituyeron la década central de la historia del súper 8.

El presente artículo se sitúa en este marco cronológico y tiene como objeto de estudio los usos, prácticas y debates políticos de este formato subestándar en España. Para su desarrollo se ha llevado a cabo un trabajo con vocación de prospección, es decir, de localización y exploración de una serie evidencias sobre las relaciones entre política y súper 8, con el principal objetivo de delimitar una geografía inicial que sirva de base para la construcción futura de un campo de estudio académico que ha sido escasamente investigado.

Estado de la cuestión

De la revisión de las publicaciones relacionadas con la historiografía del cine en súper 8 en el Estado español se puede afirmar que su tratamiento solo ha despertado una reducida atención. Con respecto a la investigación sobre los usos políticos de este formato en la España de los setenta destacan los trabajos centrados en un ámbito geográfico específico dentro del Estado, como sucede con los casos gallego⁶ y canario⁷, o en aspectos relacionados con el movimiento liberación sexual, especialmente en Cataluña⁸. Además, existen aproximaciones que lo han abordado desde su condición de formato de aprendizaje centrándose en las representaciones desde una perspectiva juvenil y de género⁹ o que ofrecen una valiosa información sobre la creación en súper 8, pero diluida en el marco de otros intereses¹⁰.

A pesar de estas iniciativas de investigación, se trata de un campo de estudio no consolidado. No obstante, en los últimos años se puede comprobar una mayor preocupación por la localización, conservación, digitalización y difusión de obras cinematográficas en formatos subestándar. Una mayor visibilidad que ha venido favorecida gracias a una serie de iniciativas que, aunque no necesariamente se ocupan en exclusividad del cine en súper 8, sí que lo han acogido dándole difusión y poniendo de relieve su valor histórico y artístico¹¹. Asimismo, diversos proyectos auspiciados por las cinematecas españolas han buscado transmitir el valor del archivo de las filmaciones en subformato¹², y en los canales de servidores de vídeo de estas instituciones cada vez es más frecuente encontrar creaciones en súper 8¹³. Nuestro trabajo se suma a este impulso reciente que, hasta el momento, ha tenido una traducción exigua en el ámbito de la escritura académica.

Retos metodológicos y procesos de investigación

La situación expuesta determina la propuesta investigadora, supone en sí misma un reto metodológico y precisa el uso de rutinas de la arqueología cinematográfica en las

que la revisión bibliográfica adquiere una especial importancia¹⁴. De esta fase inicial, se han extraído informaciones significativas y localizado documentalmente nuevas experiencias. Otra de sus funciones ha sido la de poner en diálogo hallazgos de investigaciones previas estableciendo nexos entre esferas anteriormente desconectadas. El trabajo de campo y la localización de materiales han configurado la etapa investigadora más ardua. Como suele suceder en las labores de exploración arqueológica, esto ha provocado que la estrategia de investigación se haya ido redefiniendo conforme se iban recopilando y analizando las evidencias¹⁵. Estas dificultades afectaron no solo al ámbito de la consulta de películas sino también a la compilación de otro tipo de archivos necesarios para trazar el circuito cultural de estas prácticas desde la labor de documentación realizada¹⁶.

Por otro lado, la delimitación de los usos políticos del formato ha estado condicionada por el marco contextual seleccionado. Durante el tardofranquismo y en los primeros años de la transición, tomaron forma audiovisual identidades políticas cuya representación cinematográfica más explícita tuvo desarrollo en unos modos de hacer cine que se situaron al margen de los cauces administrativos establecidos.

Se configuró así una corriente cinematográfica heterogénea, que fue evolucionando en su visibilidad conforme avanzó el período de cambio político y que formó parte de las prácticas fílmicas de transgresión (PFT)¹⁷. Un concepto que sirve de marco aglutinante para analizar, en su diversidad, un conjunto de actividades y representaciones cinematográficas que, bajo varias denominaciones y formatos, compartían su condición problemática de no tener cabida dentro de lo legalmente permitido durante el período final del régimen de Franco y en los años inminentemente posteriores a la muerte del dictador.

Tampoco ayuda a la investigación la ausencia de un registro oficial para unas prácticas culturales que nacían sin existencia administrativa. Con el propósito de solventar esta dificultad, se observarán los catálogos de las principales iniciativas que fueron constituidas como PFT para la difusión de películas: El Volti¹⁸, el Colectivo de Cine de Madrid (CCM)¹⁹ y la Central del Curt (CdC)²⁰. De estas tres iniciativas, el catálogo de esta última será el que recibirá una atención más específica por tratarse del listado de películas de mayor magnitud y porque permite una interpretación de su distribución a partir de los datos cuantitativos que fueron publicados contemporáneamente a su funcionamiento²¹.

Además, se han retomado fuentes básicas para el estudio del cine en súper 8 en España que habían sido desatendidas, como sucede con la revista *Paso Estrecho*, y, adicionalmente, se ha incluido *Ajoblanco*, emblemática publicación periódica cuyo interés cultural trascendía al cine y que ha recibido una mayor atención historiográfica. Sin embargo, la reflexión sobre sus textos sobre cine no ha sido relevante para el campo de los estudios fílmicos.

De esta aproximación hemerográfica y del trabajo de campo realizado, también se derivarán aportaciones sobre cineastas insertados en el circuito del cine experimental. Sin desviarse del interés principal del estudio, la observación a través de casos significativos permitirá establecer una dialéctica entre las diferentes políticas de estas prácticas, con fronteras que, a veces, resultaban difusas.

Finalmente, nuestra propuesta se produce en un contexto historiográfico caracterizado por una producción científica creciente que ha asumido un enfoque sobre la Transición en el que se «pone el acento en el protagonismo de la sociedad civil, y en una visión *desde abajo*»²². En los años setenta se produjo en España un ciclo de intensa

durante los años 70 en Canarias», en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2020), pp. 1-17. <<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10464>> (05/09/2022). También la aproximación que realizó uno de sus protagonistas en Josep M. Vilageliu «Los años 70: la década del super-8» (*Revista de Historia Canaria*, n.º 182, 2000), pp. 315-328.

[8] Alberto Berzosa, *Cine y sexopolítica* (Madrid, Brumaría, 2020).

[9] Xose Prieto Souto, «La primera película de Tina: juventud, género y super 8 en una ciudad llamada Santander», en Rubén García López (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (Valencia, Shangrila, 2015), pp. 50-61.

[10] Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística. 1925-1981*. (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983); Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975* (Barcelona, Laertes, 2006) y Pedro Nogales Cárdenas y José Carlos Suárez Fernández, «Evolución histórica y temática del cine doméstico español», en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid, Ocho y Medio, Ayuntamiento de Madrid, 2010), pp. 94-100.

[11] Dentro de las cuales se pueden encontrar series televisivas como *Crónica d'una mirada* (Canal 33, 2003), ciclos cinematográficos con proyección internacional como *Del éxtasis al arrebató* (CCCB, 2010) —ambas experiencias cuentan con una cuidada edición en DVD— diversos festivales de cine como (*S8*). *Mostra de Cine Periférico y Márgenes*, entre otros. Este último funciona también como plataforma digital, actividad que también realiza *Hamaca*, en cuyo catálogo se incluyen trabajos realizados originalmente en súper 8 durante los años 70.

[12] De modo reciente Filmo-

teca Española ha financiado y desarrollado, en colaboración con otras instituciones, proyectos audiovisuales que apuntan hacia este objetivo como *Vestigios en super-8: una crónica amateur de los años del cambio* (Elena Oroz y Xose Prieto Souto, 2018), *Diarios del exilio* (Irene Gutiérrez, 2019) y *Memorias de ultramar* (Carmen Bellas y Alberto Berzosa, 2021).

[13] Así sucede con el *Proyecto-mivida* de la Filmoteca de Andalucía, orientado a la recuperación y difusión de cine familiar con particular interés por el formato en súper 8.

[14] María Begoña Sánchez Galán, «Arqueología del cine: recuperar los materiales para reconstruir la historia», en Marta Perlado Lamo de Espinosa y Carlos Jiménez Narros (eds.), *Esquema actual de la investigación en comunicación: objetivos, métodos y desafíos* (Madrid, Edipo, 2010), p. 492.

[15] Colin Renfrew y Paul Bahn, *Archeology. Theories, Methods and Practice* (Londres, Thames and Hudson, 2016), p. 73.

[16] Por tal razón ha cobrado una especial importancia para la obtención de resultados la consulta de un proyecto de archivo abierto como *Super8festivals*, promovido por la profesora Isabel Arredondo, que se puede consultar de forma libre a través de Internet y ofrece material documental significativo sobre la realidad superochista del Estado español. Isabel Arredondo, «Barcelona» (*Super8festivals*). <<https://super8festivals.org/cities/barcelona>> (27/02/22).

[17] Para su formulación véase Xose Prieto Souto, «Transgresiones filmicas contra el orden establecido: religión, sexualidad y política en la obra de Antoni Padrós (1968-1976)» (*Hispanic Research Journal*, vol. 13, n.º 3, 2012), pp. 265-266.

[18] El catálogo de referencia de películas de El Volti se ha consultado en Mariano Mestman, *El cine político argentino, 1968-1976. De La Hora de los hornos al exilio* (Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004), pp. XIX-XXI.

movilización popular²³ que «supuso la permanencia, consolidación y reforzamiento de las organizaciones de los movimientos estudiantil, obrero, vecinal, antinuclear, feminista y nacionalista»²⁴. Investigaciones de referencia sobre cine y movimientos sociales demuestran las dificultades que existen para encontrar filmaciones en súper 8 sobre estas conexiones, sin presencia dentro de su corpus de análisis²⁵.

En realidad, salvo la mencionada excepción del movimiento de liberación sexual, resulta difícil encontrar textos que se ocupen de la representación de los movimientos sociales en súper 8. De ahí la necesidad de comprobar si las prácticas superochistas representaron también estas otras esferas del activismo. Algo que constituirá un ámbito de interés preferente para la selección y búsqueda de las películas en súper 8 que se agrupan en la última parte de este texto.

En lo concerniente a las averiguaciones sobre las representaciones filmicas de movimientos sociales realizadas durante los años setenta en formato súper 8 cabe destacar la localización de materiales en diferentes filmotecas del Estado²⁶ y, fuera de los marcos institucionales, en la actividad que realiza la Digitalizadora de la Memoria Colectiva²⁷. Todo ello ha permitido abordar filmaciones e iniciativas diversas, algunas de las cuales resultan inéditas en la bibliografía académica.

La lateralidad del súper 8 en las principales iniciativas de difusión de las prácticas filmicas de transgresión

De las experiencias de difusión seleccionadas, El Volti fue la más antigua de las tres. Esta distribuidora cinematográfica clandestina de origen catalán estuvo activa durante el tardofranquismo hasta que dejó de tener actividad en el período inicial del cambio de régimen político durante 1976.

En el listado de películas consultado se establecían una serie de categorías que buscaban proporcionar la información básica para el alquiler de las películas. Entre ellas, el formato es el aspecto determinante que sirve como elemento estructural para dividir las dos partes del catálogo. Así, en la primera sección aparecen 34 películas en 16 mm. En cambio, la segunda parte solo tiene cinco trabajos, dos en súper 8 y el resto en 8 mm.

Como sucede con el resto de los catálogos revisados, estos resultados se refieren al formato de distribución²⁸ que estaba directamente vinculado con el circuito cultural al que esa copia iba destinada. Frente al estándar de 35 mm para la exhibición comercial cinematográfica, los subformatos o formatos subestándar poseían ciertas ventajas logísticas, económicas y políticas. El material de filmación era más barato, se podía realizar un cine más ligero, con un coste de equipos más económico, también para su proyección, la itinerancia del equipo de exhibición era más sencilla y los diferentes procesos estaban sometidos a un control administrativo más laxo, detalle especialmente significativo para los usos políticos en los que se centra este artículo.

Si tenemos en cuenta la materialidad de la propia película, el 16 mm era más costoso que el 8 mm y súper 8, pero ofrecía unos resultados de calidad más próximos al 35 mm. La percepción de esta diferencia se aminoraba en aquellas proyecciones que se celebraban en espacios con pantallas menores a las de las salas comerciales. Los lugares de exhibición de aforo reducido prevalecían entre los ámbitos de recepción de las creaciones que difundía El Volti y constituían un «mercado político», tomando la expresión de Román Gubern, que abarcaba «un conjunto de espacios alternativos a la exhibición cinematográfica comercial, tales como fábricas, escuelas, facultades universitarias, parroquias, cineclubs»²⁹.

Si los datos de El Volti apuntan hacia una preferencia del 16 mm en el circuito cultural de las PFT, los del Colectivo de Cine de Madrid no hacen sino confirmar este aspecto de modo todavía más evidente. El CCM fue un grupo cinematográfico que no formaba parte de la estructura orgánica del Partido Comunista de España pero cuya militancia ocupaba una posición dominante en sus actividades. Su catálogo, que se ha datado en 1976³⁰, demuestra que el 16 mm fue el formato protagonista tanto en su sección de distribución, para las películas que difundía, como en la de producción, para el rodaje de sus propios documentales.

La preferencia por este formato se extendía a otros colectivos de cine militante de la época. Así sucede con el Colectivo de Cine de Clase (CCC), promovido por Helena Lumbresas y Mariano Lisa y cuya trayectoria, situada dentro de las PFT, tuvo lugar durante la década de los setenta. En la reflexión sobre su propia actividad, escrita décadas después a que esta se produjera, Lisa ofrece algunas claves para la elección del 16 mm en la cinematografía militante. En ella, apuntaba una dimensión relativa a la reproducibilidad de las copias que no debe de ser obviada:

Necesitábamos copias de los films, para atender las peticiones y para tener repuesto en caso de que la policía nacional o la guardia civil secuestrara una copia de un film. La película de 8 y super 8 se fabricaba en material reversible, un material que, en el revelado, se convierte en material positivo. Si se quiere obtener copias del material ya revelado, se tiene que crear un internegativo, a partir del cual impresionar copias positivas. Este proceso resultaba más caro que rodar en negativo de 16 milímetros³¹

De hecho, el CCC llegó a integrar en sus películas de 16 mm filmaciones que tenían como formato original el súper 8. Así lo hizo en *O todos o ninguno* (1975-1976), una película sobre el proceso de reivindicación obrera en el Baix Llobregat a partir de la huelga que se produjo en la empresa siderúrgica Laforsa. Desde el interés por implicar a los propios obreros en la construcción de la película se introdujeron filmaciones realizadas por diversos trabajadores como Ramón Rulo, quien participó en el documental como técnico electricista, interpretó en la película una composición musical y rodó algunas de las filmaciones que se incluyeron en ella con su propia cámara de súper 8. Para remarcar esta implicación en el documental se puede ver a Rulo con el proyector exhibiendo estas filmaciones³².



Ramón Rulo exhibiendo sus filmaciones en súper 8 en *O todos o ninguno* (Colectivo de Cine de Clase, 1975-1976). Fuente: Filmoteca de Catalunya.

Tomando en consideración el formato, esta metodología participativa del CCC se nutre de esa aproximación particular y *amateur* en formato de paso estrecho y las integra en un discurso compartido entre el colectivo cinematográfico y los protago-

[19] El único listado de películas distribuidas por el CCM del que se tiene constancia hasta el momento aparece publicado en Xosé Prieto Souto, *Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2015), pp. XXIV-XXVI. <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22379>> (10/02/2022).

[20] Gracias a la búsqueda en diferentes archivos, principalmente en Filmoteca de Catalunya, se han podido consultar los siguientes catálogos: Central del Corto, *Central del Corto. Distribución* (Barcelona, Central del Corto, 1975); Central del Corto, *Central del Corto. Distribución* (Barcelona, Central del Corto, 1976); Central del Corto, *Central del Corto. Distribución. 78-79* (Barcelona, Central del Corto, 1978); Central del Corto, *Central del Corto. Distribución. Suplemento 78-79* (Barcelona, Central del Corto, s/f); Central del Corto, *Central del Corto. Distribución. 79-80* (Barcelona, Central del Corto, 1979); Central del Corto, *Central del Corto. Distribución. 80-81* (Barcelona, Central del Corto, 1980).

[21] Josep Miquel Martí Rom, «La crisis del cine marginal» (*Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980), pp. 101-105.

[22] Ismael Saz Campos, «Y la sociedad marcó el camino. O sobre el triunfo de la democracia en España (1969-1978)», en Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (ed.), *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011), p. 35.

[23] Ignacio Sánchez Cuenca y Paloma Aguilar, «Violencia política y movilización social en la transición española», en Sophie Baby, Olivier Compagnon y Eduardo González Calleja (dirs.), *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX* (Madrid, Casa de Velázquez, 2009). <<https://books.openedition.org/cvz/906>> (26/02/2022).

[24] Benjamín Tejerina, «Los movimientos sociales en la Transición Política: herencias, singularidades y transformaciones de la movilización social en la década de 1970» (*Debats*, vol. 132, n.º 1, 2018), p. 80. <<https://revistadebats.net/article/view/1734>> (06/09/2022).

[25] Alberto Berzosa, «Cine, activismo y movimientos sociales de una España en transición», en Juan Albarán (ed.), *Arte y Transición* (Madrid, Brumaría, 2012), pp. 133-151.

[26] A lo largo de la investigación se mencionan materiales que se encuentran depositados en Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Canaria, Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), Filmoteca de Castilla y León, Filmoteca de Navarra, Filmoteca Vasca y la filmoteca del Institut Valencià de Cultura.

[27] La Digitalizadora de la Memoria Colectiva se define como una «red formada por profesionales audiovisuales, archiveros/as, de participación ciudadana, colectivos sociales y ciudadanía preocupados por la conservación de la memoria audiovisual de los movimientos sociales» en Isabel Medrano Corrales et al., «La Digitalizadora de la Memoria Colectiva: solo no puedes, con amigos sí» (*Revista PH*, n.º 101, 2020), p. 375. <<https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4750>> (05/09/2022).

[28] En ocasiones se puede encontrar que un mismo título está disponible en diferentes formatos. Por ejemplo, *Apolon: una fabbrica occupata* (Ugo Gregoretti, 1969) fue distribuida por El Volti en 16 mm y en súper 8.

[29] Román Gubern, «Notas sobre el cine clandestino en Catalunya bajo el franquismo», en José Vidal Beneyto (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa* (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979), p. 179.

[30] Xose Prieto Souto, *Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español*, p. XXIV. <<https://e-ara.chivo.uc3m.es/handle/10016/22379>> (10/02/2022).

[31] Mariano Lisa, «*El campo para el hombre* (1975). Rico cine pobre» (*DOCMA. Asociación de Cine Documental*) <<https://docma.es/textos/el-campo-para-el-hombre-1975-rico-cine-pobre-por-mariano-lisa/>> (20/02/22).

[32] Berzosa ha llamado la atención sobre la importancia simbólica de esta escena afirmando que los miembros del CCC «consiguieron retratar al proletariado, representado por Rulo, en pleno proceso de cons-

nistas de la huelga, quienes tomaron decisiones relacionadas con el montaje final en debate con los cineastas, dando lugar a un documental destinado a un circuito cultural articulado desde la preeminencia del 16 mm.

Las películas del CCC fueron distribuidas por la Central del Curt, cuyo catálogo adquirirá una magnitud más significativa que el de las distribuidoras anteriormente mencionadas³³. Su origen se produce en 1974 y se encuentra en las esferas politizadas del cineclubismo catalán. La CdC tomó forma legal en 1980³⁴, pero su trayectoria posterior continuó situada en los márgenes hasta el final de su existencia en 1982.

El repaso de los diferentes listados de distribución que se han podido consultar para esta investigación y otros textos que contienen información sobre sus catálogos³⁵ muestran de nuevo tan solo una atención minoritaria hacia los trabajos en súper 8 y una clara primacía del 16 mm a lo largo de toda su historia, tanto en su faceta de distribuidora como en la producción de películas que promovió bajo la denominación de Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA)³⁶.

En lo que respecta a los datos cuantitativos recabados de la CdC, y que indican los filmes de máxima contratación del periodo que va desde 1976 hasta los seis primeros meses de 1979, se observa que la película filmada y distribuida en súper 8 con mayor difusión durante esta etapa fue *Anticrónica de un pueblo* (Equipo Dos, 1975), obra realizada por el denominado Equipo Dos, conformado por José María Siles y Fernando Pérez. Rodada en la localidad rural de Topares (Almería), tomaba como punto de partida la historia de una anciana del pueblo que le había escrito una carta a Franco «en petición de ayuda para sus convecinos»³⁷; a pesar de haber recibido una contestación oficial, los problemas que afectaban a servicios básicos no se resolvían. Josep Miquel Martí Rom ha destacado la importancia de esta película dentro de la actividad de la CdC³⁸. No obstante, ocupa una discreta trigésima primera posición³⁹ en el listado de filmes de mayor contratación difundidos por la distribuidora durante ese periodo. Este dato sirve para completar la visión sobre la lateralidad del súper 8 en las comunidades de recepción que asistían a los pases de los filmes distribuidos por la CdC.

En los catálogos de esta distribuidora aparece mencionada *Buenos días, Portugal*⁴⁰, otra película del Equipo Dos, rodada y distribuida en súper 8, que se realizó en 1975 sobre el proceso revolucionario que se estaba dando en el país vecino. A pesar del menor control que existía sobre las creaciones en formatos subestándar con respecto a las creaciones en 35 mm, estas películas del Equipo Dos no pudieron ser exhibidas dentro del Festival de Cine Amateur Independiente de Almería⁴¹.

La aproximación a estas experiencias concretas remarca algunas de las principales dificultades para la conservación de las películas en súper 8. La fragilidad del formato hacía que las copias de cine en súper 8 sufrieran una mayor degradación material que el 16 mm debido a la repetición de pases⁴². Por ello, convenía tener la precaución de realizar un internegativo⁴³. Sin embargo, esto encarecía significativamente el proceso para la reproducción de copias y, por lo tanto, no siempre era posible hacerlo dentro de la economía precaria que sostenía estas propuestas.

De Ajoblanco a Paso Estrecho

Como se ha intentado señalar detalladamente en las páginas anteriores, en el contexto que enmarca la cronología de esta investigación las principales iniciativas de difusión en los ámbitos del cine clandestino, militante, marginal y alternativo en el Estado español tuvieron como formato preferencial el 16 mm. No obstante, una mirada diferente hacia

los catálogos de la CdC puede ofrecer nuevo impulso para cumplir nuestro objetivo de realizar una prospección básica de las prácticas superochistas y sus usos políticos en España.

Si la atención a la difusión de películas nos llevaba a *Anticrónica de un pueblo*, otro aspecto cuantitativo, el de la representación según títulos incluidos en el catálogo de la CdC, nos conduciría al cineasta Antoni Martí. Sin duda, Martí fue el superochista de referencia de esta distribuidora, con una carrera diversa en el cine marginal-alternativo dentro de la cual tienen cabida películas que van desde el documental político⁴⁴ hasta la ficción experimental. Entre ellas, la que mayor atención historiográfica ha despertado es su primer largometraje, *Hic Digitur Dei* (Antoni Martí, 1976-1978).



A la izquierda, Joan Fernández interpretando al «cabdil» de *Hic Digitur Dei* (Antoni Martí, 1976-1978), trasunto del dictador Francisco Franco. A la derecha, fotograma de la subversiva ceremonia religiosa que aparece en esta película. Fuente: Archivo personal de Antoni Martí.

La película cuenta la ficcional historia de Llumeta, que vive en un contexto rural, donde se enamora del cartero del pueblo. La protagonista se traslada a la ciudad y termina trabajando de sirvienta en la aristocrática Casa Grand, a pesar de la oposición de su novio, con el fin de obtener dinero para el tratamiento de su padre enfermo. Así, esta obra filmada en súper 8, y que incluye números musicales, se apropia de motivos de la sociedad de consumo y de la cultura masiva para operar desde la parodia sobre los códigos de representación dominantes. Su vocación lúdica se sitúa en el ámbito de la inversión simbólica⁴⁵ desde un interés por desestabilizar los valores oficializados, problematizando discursivamente su propuesta, al abordar humorísticamente la figura de Francisco Franco, el «cabdil» de la película, así como a su familia. Carnavaliza el funeral del dictador; sexualiza los motivos de las celebraciones religiosas; representa personajes travestis e incluye de manera explícita el desnudo. A la muerte del «cabdil» le sucede un infantil rey Baltasar, trasunto del cambio político.



La representación de personajes travestis y del desnudo forma parte de la vocación desestabilizadora de *Hic Digitur Dei* (Antoni Martí, 1976-1978) con respecto a los valores normativizados. Fuentes: DVD de la serie documental *Crònica d'una mirada* (Canal 33: 2003) y Archivo personal de Antoni Martí, respectivamente.

trucción de su propia cultura visual» en Alberto Berzosa, «Aproximación a un cine proletario español durante el Tardofranquismo y la Transición» (*Historia, Trabajo y Sociedad*, n.º 7, 2016), p. 28. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5669894.pdf>> (05/09/22).

[33] A lo largo de su trayectoria, la CdC conseguirá conformar un catálogo más amplio, asumiendo parte del legado cinematográfico de El Vólti cuando esta distribuidora clandestina dejó de funcionar. Léase Josep Torrell, «El Vólti: mostrar cine clandestino en Catalunya» (*Blogs & Docs*) <<http://www.blog-sandocs.com/?p=2194>> (20/02/22).

[34] Josep Miquel Martí Rom, *Central del Curt. Cooperativa de Cinema Alternatiu (1974-1982)* (Barcelona, no indica editor, 1994), p. 32.

[35] Entre ellos cabe destacar el ya citado Martí Rom, *Central del Curt*, pp. 5-39 y Josep Miquel Martí Rom, «La crisis del cine marginal», pp. 101-105.

[36] Entre los diferentes colectivos cinematográficos que originaron esta cooperativa de producción, el grupo que se había conformado en Badalona había adoptado previamente el pseudónimo de Archibaldo Cámara, bajo el cual se realizó en 1975 el cortometraje en súper 8 *Badalona sur mer* que abordaba, desde un punto de irónico, el contexto de degradación del espacio marítimo de esa ciudad y la privatización del ocio. Léase la descripción en Central del Corto, *Cooperativa de Cine Alternativo* (Barcelona, Central del Corto, s/f).

[37] Para su descripción hemos seguido a Santiago de Benito, «Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de Almería» (*Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975), p. 61.

[38] Martí Rom, *Central del Curt*, p. 31.

[39] La tabla que se puede consultar en un texto de Martí Rom contiene los 32 títulos más difundidos por la Central del Curt durante estos años. *Anticrónica de un pueblo* aparece en el último lugar pero con 20 contrataciones, el mismo número que la película que lo precede, *El noi del sucre* (Albert Lecina, 1972). De ahí que se haya considerado que ambas

ocupan una misma posición en el trigésimo primer puesto. Josep Miquel Martí Rom, «La crisis del cine marginal», p. 106.

[40] Central del Corto, *Central del Corto. Distribución* (Barcelona, Central del Corto, 1975).

[41] Estuvieron entre aquellas películas que «por uno u otro motivo (censura previa, trámites burocráticos o negativa de algunos autores a pasar sus obras por censura) no se pudieran ofrecer en las proyecciones públicas» en Santiago de Benito, «Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de América», pp. 60-61.

[42] Aspecto sobre el que ha llamado la atención Lidia Mateo Leivas en relación a *Anticrónica de un pueblo*, en Lidia Mateo Leivas, *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición* (Murcia, CENDEAC, 2019), p. 144.

[43] Josep Miquel Martí Rom, «Com Rodàvem (i "Anticrónica de un pueblo")».

[44] Jorge Nieto Ferrando, «Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática» (*Signa*, vol. 26, 2017), p. 405. <<https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19950>> (05/09/2022).

[45] Concepto teorizado en Barbara A. Babcock, «Introduction», en Barbara A. Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Nueva York, Cornell University, 1979), p. 14.

[46] Nancy Berthier, «Imágenes recalcitrantes: el caso de la proclamación de Juan Carlos I como Rey de España (22 de noviembre de 1975)» (*Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 22, n.º 1, 2016), p. 29. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/52581>> (05/09/2022).

[47] Mónica Granell Toledo, *La contracultura en España: la revista Ajoblanco* (Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2021), pp. 112-118. <<https://web-ges.uv.es/public/uvEntreuWeb/tesis/tesis-1539782-K1GGLH4M-T4VE77RB.pdf>> (06/03/2022).

[48] Azcárate et al., «Cineprajna o el cine de la espontánea sabiduría» (*Ajoblanco*, n.º 1, octubre de 1974), p. 18.

La profesora Nancy Berthier ha contextualizado *Hic Digitur Dei* dentro de la «contracultura catalana»⁴⁶. Un ámbito donde *Ajoblanco* se convirtió en la publicación de referencia y llegó a ser la revista contracultural con mayor tirada a nivel del Estado⁴⁷. Esta publicación mostró desde su primer número una especial atención sobre el cine en formatos subestándar lanzando un llamamiento a la acción cooperativa bajo la denominación de Cineprajna⁴⁸. En abril de 1975 aparece en ella un texto de reivindicación de un «cine popular»⁴⁹ realizado en súper 8 y, en menor medida, en 8 mm y en single 8. Para ello, sería necesario la creación de una «red difusora», como las que ya existían para 16 mm y 35 mm, y se proponía organizar un festival en Barcelona a imitación de los que se habían creado recientemente a nivel internacional⁵⁰. Se trata de una aproximación que celebra la práctica superochista, y además de un texto constituyente para la proyección pública del grupo Acción Super 8. Entre sus firmantes, figura el que será su rostro más visible, Enrique López Manzano, que trasladaba a Barcelona su experiencia en Francia, conocimientos y contactos con círculos de superochistas⁵¹. Lo cierto es que Acción Super 8, que contaba con un precedente homónimo francés, pronto alcanzó una proximidad institucional y consiguió establecerse en un espacio dependiente de la Diputación de Barcelona⁵², donde se organizaron proyecciones y sirvió de sede para el festival de cine que promovió.

En un entusiasta escrito sobre las posibilidades que se abrían para esta iniciativa, en mayo de 1975 se anuncia en *Ajoblanco* la organización de la «Semana Nacional del Super 8»⁵³ que, finalmente, se celebró bajo la denominación de I Semana Nacional del Film Super 8- Single 8 del 1 al 7 de octubre de 1975.

Aunque la muestra aparece como «una iniciativa *Ajoblanco*»⁵⁴ en las páginas de la revista, el grupo original próximo a la publicación se disgregó⁵⁵, con la excepción de López Manzano, quien persistió en la iniciativa. Después de su fase inicial, *Ajoblanco* se distanció de la enardecida exaltación del súper 8 y su atención hacia el formato se irá diluyendo en el último período de su primera época, que termina en 1980.

Los contactos fuera de España y la implicación de López Manzano en la Federación Internacional de Cine Super 8 favorecieron la integración del festival de cine en súper 8 de Barcelona dentro del ámbito internacional del



Poster de la I Semana Nacional del Film Super 8-Single 8 (1975). Fuente: <<https://super8festivals.org/>>

momento. Sin embargo, la recepción y trayectoria de este evento fue dispar, e incluso dentro de las páginas de *Ajoblanco* se encuentran reflexiones críticas sobre el cine exhibido⁵⁶, el planteamiento de sus iniciativas⁵⁷ y las posibilidades del cine de paso estrecho⁵⁸. No obstante, como se reconoce en uno de los textos de esta revista, el festival cumplió la función de favorecer conexiones en el tejido superochista⁵⁹.

En las proximidades de Acción Super 8, se creó también la distribuidora Barcelona Cine Coop. en 1976 y se lanzó la revista *Paso Estrecho* que salió a la luz con el número cero de marzo-abril de 1977. La publicación se presentaba como «Órgano oficial de la Federación Internacional del Super 8», sirviendo como punto de información de encuentros internacionales en formatos subestándar y de experiencias relacionadas con ellos que se estaban dando en diferentes partes de España.

Dentro del interés investigador sobre el cine en súper 8 y de sus usos, esta publicación es una fuente imprescindible para abordar la geografía no solo catalana sino estatal. A diferencia de esa lateralidad del formato en las distribuidoras tratadas dentro del apartado anterior, las páginas de *Paso Estrecho* recogen un panorama dinámico lleno de actividad superochista.

Resulta evidente que esta revista cumplió la función de «órgano de expresión»⁶⁰ de Acción Super 8. Sus contenidos se vieron condicionados al funcionar como medio difusor de sus actividades e intereses, los de sus componentes y también de los de la mencionada Barcelona Cine Coop. Se trata, por lo tanto, de un entramado de iniciativas que, si bien cada una de ellas se presentan con una entidad propia, confluyen y se retroalimentan en sus zonas de contacto y aspiraciones compartidas. Esta confluencia de intereses prueba una clara intencionalidad de constituir un eje nodal en la red de creación, distribución, formación⁶¹ y exhibición de cine en formatos subestándar, teniendo como formato de referencia, ahora sí, el súper 8. Es decir, frente a esas redes de distribución articuladas desde el 16 mm estudiadas en el apartado anterior, este tejido, que había encontrado en el ámbito contracultural su plataforma de lanzamiento, optaba preferentemente por el súper 8.

El desencuentro del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB) y los modos de entender lo político: discrepancias en los márgenes y puntos de contacto

La forma de entender lo político no fue una cuestión menor en el establecimiento de los círculos de afinidades que se constituyeron en relación con las experiencias referidas, y fue uno de los ámbitos de discrepancia que surgieron entre diversas personalidades próximas a la mencionada Central del Curt con respecto a Acción Super 8⁶² y viceversa⁶³. El estudio del cambio de gestión de la sala cinematográfica del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB) sirve de muestra para plantear los aspectos básicos de esta divergencia de posicionamientos. La CdC configuró la programación cinematográfica para este espacio durante su primera fase, la «más politizada» de su trayectoria⁶⁴. Esta gestión duró desde septiembre hasta noviembre de 1978⁶⁵ y concluyó debido al distanciamiento que se produjo con los responsables del centro ante el protagonismo de lo político⁶⁶.

Desde las páginas de *Paso Estrecho*, Vicente Gil, cineasta y miembro del comité editorial de la revista, señaló críticamente que el programa de exhibición organizado por la CdC para el CIFB había limitado «mucho el campo de proyección»⁶⁷ y uno de los aspectos que le reprochaba a esta distribuidora era «que no se salen del cine de las nacionalidades»⁶⁸.

[49] Enrique López, Ignacio Nart y Fernando Mir, «Por un cine popular» (*Ajoblanco*, n.º 4, abril de 1975), p. 22.

[50] Enrique López, «Festivales extranjeros Super 8» (*Ajoblanco*, n.º 4, abril de 1975), p. 22.

[51] Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, p. 311.

[52] Algo que fue posible gracias al apoyo del crítico cinematográfico Miquel Porter Moix, que entonces dirigía la sección cinematográfica Fructuós Gelabert, y a Hermann Bonnin, director del Institut del Teatre, institución en la cual se encontraba el espacio.

[53] Enrique López et al., «Algo está pasando en el cine substandard...» (*Ajoblanco*, n.º 5, mayo de 1975), p. 29.

[54] Enrique López et al., «Algo está pasando en el cine substandard...», p. 29.

[55] Fernando Mir, «2 Setmana Super 8» (*Ajoblanco*, n.º 17, diciembre de 1976), p. 38.

[56] Fernando Mir, «2 Setmana Super 8», p. 39.

[57] R.S., «III trobada del Super 8» (*Ajoblanco*, n.º 41, enero de 1979), pp. 51-52.

[58] Jose Mendez, «Cine: Cronopios y famas en formato no standard» (*Ajoblanco*, n.º 25, septiembre de 1977), p. 52.

[59] Jose Mendez, «Cine: Cronopios y famas en formato no standard», pp. 52-53.

[60] Se toma la expresión de Martí Rom «"Acción Super 8", o cuando filmar es sólo más que un hobby» (*Nueva Lente*, n.º 100, diciembre de 1980), p. 80.

[61] Acción Super 8 organizaba sus propios cursos de formación cinematográfica. No indica autor, «Cursos de Acción Super 8» (*Paso Estrecho*, n.º 9, julio-agosto de 1979), p. 11.

[62] Josep Miquel Martí Rom «"Acción Super 8",...», pp. 77-80.



Artículo de Vicente Gil sobre *Folle... folle... ¡fólleme Tim!* publicado en *Paso Estrecho*. Fuente: <https://super8festivals.org/>

[63] Por ejemplo Vicente Gil, «5 años “75-80”». De Super-8 en España» (*Paso Estrecho*, n.º 10, enero-febrero de 1981), p. 6.

[64] Jorge Ribalta y Cristina Zelich (com.), *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)* (Barcelona, MACBA, 2012), p. 337.

[65] Josep Miquel Martí Rom, «Valoración de la experiencia de una sala alternativa (La “Sala Aurora”）」 (*Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980), p. 107.

[66] Jorge Ribalta y Cristina Zelich (com.), *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, p. 337. Martí Rom, vinculado con la iniciativa, ha denunciado también una serie de dificultades y presiones relacionadas con la exhibición de este tipo de películas en Josep Miquel Martí Rom, «Valoración de la experiencia de una sala alternativa...», p. 107.

[67] Vicente Gil, «C.I.F. Una plataforma alternativa de exhibición cinematográfica» (*Paso Estrecho*, n.º 10, enero-febrero de 1981), p. 10.

[68] Vicente Gil, «5 años “75-80”. De Super-8 en España», p. 6.

para introducir momentos musicales⁷¹. *Folle... folle... ¡fólleme Tim!*, trabajo realizado y proyectado en súper 8, compartía el carácter performativo de propuestas cinematográficas anteriores de Almodóvar, pero poseía una mayor ambición creativa al tratarse de su primer largometraje. El cineasta ha señalado que sus *happenings* cinematográficos tenían lugar en casas, fiestas particulares, bares, discotecas, escuelas privadas, espacios artísticos y habla de su exhibición en la Filмотeca como su «punto culminante»⁷². Estos espacios configuraban un circuito cultural excéntrico que contrasta con el mencionado «mercado político» que señalara Román Gubern. Recordando ese periodo, Almodóvar ha indicado la dificultad para la difusión de películas filmadas en formatos subestándar, aspecto en el que menciona la excepción de «algunos festivales especializados que se llevaban a cabo casi siempre en Barcelona»⁷³. Previamente a su proyección en el CIFB, este autor había participado en iniciativas promovidas por Acción Súper 8 como la 2ª Setmana Nacional del Film Super 8, celebrada en la ciudad condal en 1976. El evento despertó discrepancias y fue calificado como muestra «aséptica y meramente formalista» en la revista *Cinema 2002*⁷⁴, publicación orientada hacia la tendencia politizada del cine alternativo y marginal. Sin embargo, en lo que respecta Almodóvar, la reseña en el mismo artículo es positiva: se destaca como la «simpática revelación de la Semana»⁷⁵, de la que se alaba el humor de sus propuestas y el entusiasmo que despertaron en el público asistente.

Esta afinidad con Almodóvar, a pesar de su lejanía con el cine de denuncia, indica que los límites de separación con respecto a lo político no siempre tenían delimitaciones exactas, a pesar de las discusiones mencionadas y de la pretensión de establecer distinciones en iniciativas que compartían un territorio cultural similar. En este sentido, el cine del mencionado Antoni Martí fue un caso significativo de cómo estas delimitaciones resultaban, en ocasiones, difusas. Martí participó en esa 2ª Setmana Nacional

Con posterioridad a la primera fase de la programación cinematográfica del CIFB, se abrió una nueva etapa que fue gestionada por Acción Super 8, en la que se buscó situar el espacio dentro del circuito de cine experimental, sin esa centralidad de lo explícitamente político. Dentro de ella se presentaron películas experimentales como *Folle... folle... ¡fólleme Tim!* (Pedro Almodóvar, 1978)⁶⁹ y el centro fue sede del V Festival Internacional de Cinema Super-8. En la revista *Paso Estrecho*, Vicente Gil le dedicó una página a este estreno de *Folle... folle... ¡fólleme Tim!*. Gil enuncia en su texto una sorprendente confianza en el futuro triunfo del cineasta manchego —cuando ni tan siquiera era fácil presagiar su proyección dentro de la industria—, lo sitúa dentro del «underground hispano»⁷⁰ y destaca lo humorístico de la experiencia.

Pedro Almodóvar se había introducido en la creación superochista a principios de los setenta y desarrolló unas originales propuestas de cine en vivo, con imágenes de sus filmaciones en súper 8 sin sonido que se acompañaban con los diálogos que él componía y recreaba, interpretando a los diferentes personajes con su propia voz durante las proyecciones, además de usar un casete

LA PELICULA DEL MES per Vicente Gil

De nuevo nos ha sorprendido Pedro Almodóvar. Con su estilo personalista y peculiar presentando en Barcelona su última obra. Un largometraje llamado **FOLLE... folle... ¡fólleme Tim!**

La historia está a flor de piel desde el comienzo del primer fotograma de un realizador madrileño que batte las tasas de originalidad, contra unas coordenadas cinematográficas generales, progresivamente en desahucio.

«underground» —tradición que comienza por ser un hecho artístico de vanguardia reciente en nuestro país—, no podía más en la literatura y los cómics a través de los cuales una serie de autores que nacieron en el ámbito y en la vida de una ciudad jovenista durante ciertos períodos de tiempo.

De este modo se creaban grandes revistas de la época como El Revista Esmasmarada, Catalina, Carapito, Vaquilla... con artistas reconocidos como Miquel, Benavent y Miquel. Revistas de literatura como Presencia, La Claca, Chabre, revistas que incluso lo conglomeraban todo como el Star, mención a personajes que heredaban un honor descendiente de una generación de la sociedad desafiada por el vital.

En otro lado se han dado realidades distintas que, con sus propios nombres, empezaron a manifestar algunas ideas nuevas del mundo que se reflejaba a sí mismo en cómics, novelas, letras de canciones y películas que condimentaban se desmenuzaban en los lugares del cine.

Folle

Pedro Almodóvar es una voz que comienza con su escritura en la línea de parámetros del underground hispano y *Folle, folle, folle*, sin, en buena forma la sucesión de los cómics, donde ver pasando muchos otros, mezclados con el lenguaje del cómic y subculturas.

Como el mundo de los fotogramas, de la actividad, de la vida, de la cultura, de la parodia, de las imitaciones, cosas de las revistas que se leen.

Esta obra es un mundo de las fotografías, un mundo que Pedro abrió los ojos, «y esto es lo que yo sé», dice en un momento de la película. «La hizo porque me divertí. Y la hice en la forma que me dio la vida. Pero se asegura que ella también hacen una historia muy divertida y singular. Ya incluso ha realizado “La caba de Barcelona” que es de gran calidad, como el Codi B. En Mallorca también hacer también una película a través de una historia muy divertida.

Fólleme

«Folle, folle, folle», sin. Los encuentros no son perfectos y la historia es la historia. «Folle, folle, folle», sin. El color es la banda sonora, que se su coge —la voz de todos los personajes la hace él— en la obra, que no existe por ningún lado.

Pedro, como no, ha hecho una película increíble, genera a nosotros para ser una película de humor y se sabe que el verdadero humor consiste en saber hacer cosas que bajen de uno mismo.

del Film Super 8, obteniendo una mención positiva en *Cinema 2002*⁷⁶, que publicó una entrevista con el cineasta⁷⁷. *Hic Digtur Dei* fue portada de *Paso Estrecho*⁷⁸, tuvo tratamiento en varios de sus números y fue destacada como «la película del mes»⁷⁹. El largometraje también fue exhibido en el CIFB de la mano de la CdC⁸⁰.

Otras de las propuestas cinematográficas de Martí realizadas en súper 8 como *Avui* (Antoni Martí, 1976) y *Som una nació* (Antoni Martí, 1977) fueron distribuidas en este formato tanto por Barcelona Cine Coop.⁸¹ como por la Central del Curt⁸². Asimismo, *Som una nació* se programó en el CIFB dentro del pase del «Cine de las nacionalidades»⁸³, organizado por la CdC. Todos estos trabajos entraban dentro de la aspiración de Martí de convertir su cinematografía en una «herramienta de trabajo útil a mi país, concretamente al país catalán (...)», como señala en *Paso Estrecho*⁸⁴. En los catálogos de la CdC también se pueden encontrar trabajos como *Indipendentzia!* (Antoni Martí, 1979)⁸⁵, creación en súper 8 que extiende el interés por plasmar la «reivindicación de derechos nacionales»⁸⁶ al País Vasco. Es decir, la práctica superochista de Martí, con una pretensión de incidencia sociopolítica y especial atención a la cuestión nacional, sirve de nexo entre la CdC y las órbitas de Acción Super 8, participando en ambas experiencias.

Filmaciones en súper 8 para una España en movimiento

Uno de los desafíos de este trabajo es la localización de representaciones que permitan entender la utilización del súper 8 en relación con los movimientos sociales o recogiendo sus acciones. La bibliografía del período ofrece alguna clave significativa y, en ella, se puede encontrar el uso del cine en súper 8 planteado como medio alternativo de «información y formación» sobre los problemas de los barrios⁸⁷.

Cortometrajes realizados en súper 8 por el Colectivo Polans durante la década de los setenta como *Plan Parcial de Vallecas* (1971) y *Transporte en Madrid o el caos como beneficio del capital* (1977)⁸⁸ ilustran esta orientación pedagógica. Estos documentales, centrados en la ciudad de Madrid, denuncian la organización capitalista de la ciudad y apuntan hacia una solución de acción colectiva de los problemas derivados del crecimiento y la especulación urbanística. Esto debe de ser interpretado a la luz de la importancia sociopolítica que había adquirido el movimiento asociativo vecinal y sus luchas en la capital del Estado⁸⁹.

La problemática de los barrios fue también uno de los ejes centrales de la creación en súper 8 que Manuel Tauroni llevó a cabo desde mediados de los setenta en Santa Cruz de Tenerife⁹⁰, y sus películas configuran conjuntamente un proyecto de crítica al desarrollo de la ciudad. Estas representaciones de barrios degradados operan como deconstrucción de la imagen estereotípica canaria, identificada con la

[69] La problemática del título de esta película se trata en Alberto Berzosa, *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Université de Reims Champagne-Ardenne, 2015), p. 210. <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660325/berzos_camacho_alberto.pdf> (25/05/2022).

[70] Vicente Gil, «Folle, Folle, Fólleme, Tin» (*Paso Estrecho*, n.º 9, julio-agosto de 1979), p. 38.

[71] Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística. 1925-1981*, p. 50.

[72] Frédéric Strauss, *Conversaciones con Pedro Almodóvar* (Madrid, Akal, 2001), p. 52.

[73] Frédéric Strauss, *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, p. 14.



Portada de la revista *Paso Estrecho* (nº. 00, agosto de 1977) dedicada a *Hic Digtur Dei* (Antoni Martí, 1976-1978). Fuente: <<https://super8festivals.org/>>

[74] Matías Antolín y Martí Rom, «II Semana Nacional del Film Super8. "Spanish Underground"» (*Cinema 2002*, n.º 23, enero de 1977), p. 67.

[75] Matías Antolín y Martí Rom, «II Semana Nacional del Film Super8. "Spanish Underground"», p. 72.

[76] Matías Antolín y Martí Rom, «II Semana Nacional del Film Super8. "Spanish Underground"», p. 70.

[77] Matías Antolín y Martí Rom, «II Semana Nacional del Film Super8. "Spanish Underground"», pp. 71-72.

[78] Así sucede en el número de agosto de 1977.

[79] Vicente Gil, «Hic Digitur Dei. La gran farsa del poder» (*Paso Estrecho*, n.º 8, noviembre-diciembre de 1979), p. 47.

[80] Jorge Ribalta y Cristina Zelich (com.), *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, p. 58.

[81] La información se puede encontrar en Barcelona No indica autor, «Barcelona Cine Coop. Distribución» (*Paso Estrecho*, n.º 3, noviembre-diciembre de 1977), p. 9 y No indica autor, «Barcelona Cine Coop. Distribución» (*Paso Estrecho*, n.º 4, enero-febrero de 1978), p. 9

[82] Aparecen en varios de ellos véase, por ejemplo, Central del Curt, *Central del Curt. Distribución*. 78-79, p. 20.

[83] Jorge Ribalta y Cristina Zelich (com.), *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, p. 58.

[84] Vicente Gil y Enrique López Manzano, «Toni Martí: Por un cine catalán» (*Paso Estrecho*, n.º 00, agosto de 1977), p. 8.

[85] Aparece, entre otros, Central del Curt, *Central del Curt. Distribución*. 80-81.

[86] Jorge Nieto Ferrando, «Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática», p. 405.

postal turística, que fue una de las inquietudes políticas recurrentes del cine no profesional isleño del período⁹¹.



Afiche de la reivindicación vecinal sobre el transporte público incluido en *Transporte en Madrid o el caos como beneficio del capital* (Colectivo Polans, 1977). Fuente: La Digitalizadora de la Memoria Colectiva.

Fuera del ámbito urbano del barrio, el cineasta lucense Carlos Varela Veiga recogió con su cámara en súper 8 algunas de las luchas más emblemáticas del rural de Galicia durante los años setenta. En términos de representación, estas filmaciones subvertían el estereotipo folclorista del campo gallego, presentando sus paisajes como escenarios de conflicto y reivindicación, en los que sus habitantes eran filmados desde el punto de vista de sus demandas, sufriendo la represión de la acción policial o colapsando las carreteras con sus tractores como acción de protesta⁹².



Fotogramas del barrio de María Jiménez en *Y lo llaman María Jiménez* (Manuel Tauroni, 1976). Fuente: Canal de YouTube de Manuel Tauroni Padrón <<https://www.youtube.com/watch?v=pWo93wdxuSg>>

Resulta también interesante observar cómo los posicionamientos de lucha nacional y de clase, encuadrados dentro los cines nacionales⁹³, hacen que algunas de las filma-

ciones en súper 8 de Varela Veiga desemboquen en inquietudes ecológicas, como sucede con la oposición a la construcción de la central nuclear en Xove (Lugo) durante el último tercio de los setenta. El movimiento antinuclear fue uno de los ejes centrales de la movilización ecologista y, a nivel internacional, pueden localizarse experiencias que contemporáneamente estaban reflexionando sobre su uso del súper 8⁹⁴. En el caso específico de Varela Veiga, las filmaciones tienen una coherencia militante dada su pertenencia a la Unión do Povo Galego (UPG), con la intervención en las luchas del campo como estrategia del partido⁹⁵ y la puesta en práctica de la teoría del «colonialismo interno»⁹⁶.



Fotogramas de la carga policial en Baldaio (A Coruña) y de la tractorada recorriendo Lugo contra la cuota empresarial procedentes de las filmaciones en súper 8 realizadas por Carlos Varela Veiga. Fuente: Depósito de la Fundación Terra e Tempo (Centro Galego de Artes da Imaxe-CGAI).



Fotogramas de la filmación en súper 8 realizada por Carlos Varela Veiga de la protesta en Xove contra la central nuclear. Fuente: Depósito de la Fundación Terra e Tempo (Centro Galego de Artes da Imaxe-CGAI).

En el ámbito estatal, *Paso Estrecho* muestra también la existencia de ciclos cinematográficos articulados desde una perspectiva ecologista⁹⁷. Este campo de interés aparece en diversos números de la publicación, en los que se hacía una llamada a colectivos para que informasen de títulos relacionados con este movimiento, indicando que Barcelona Cine Coop. estaba abierta a la difusión de estos materiales⁹⁸. Esta atención se concretó en la promoción por parte de Acción Super 8, junto con el Club Alpino Maliciosa de Madrid, del I Certamen de Cine Aficionado Ecológico y de Montaña⁹⁹.

Por otro lado, las reivindicaciones de las identidades nacionales tuvieron su tratamiento en esta revista. De hecho, a pesar de las críticas mencionadas a la CdC, en las páginas de *Paso Estrecho* se difundieron noticias relacionadas con eventos que se articularon bajo la idea de «Cines de las nacionalidades»¹⁰⁰, y se promovió un grupo

[87] Carlos Aguirre, «Comunicación alternativa en la ciudad y en el barrio», en José Vidal Beneyto (ed.), *Alternativas populares en las comunicaciones de masas* (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979), p. 435.

[88] Estos trabajos del Colectivo Polans y la datación de los trabajos se pueden encontrar en Internet en Digitalizadora de la Memoria Colectiva, Carlos Aguirre (*La Digitalizadora de la Memoria Colectiva*) <<https://digitalizadora.org/coleccion/coleccion-carlos-aguirre/>> (30/03/22).

[89] Manuel Castells, *Crisis urbana y cambio social* (Madrid, Siglo XXI Editores, 1981), pp. 226-295.

[90] Domingo Solá Antequera, «Especulación urbana y cine de denuncia: Santa Cruz de Tenerife en los años 70 a través de la mirada crítica de Manuel Tauroni», pp. 7-16.

[91] Domingo Solá Antequera, «Debates teóricos y programáticos: las disputas ideológicas en el seno de los colectivos cinematográficos amateur durante los años 70 en Canarias», p. 1.

[92] Así sucede, respectivamente, en las filmaciones que Varela Veiga realiza con su cámara de súper 8 del movimiento social surgido en relación con el arenal de Baldaio (A Coruña) y de la movilización agraria contra la cuota empresarial en Lugo.

[93] La *Declaración sobre los cines nacionales* dada a conocer en las IV Jornadas do Cine de Ourense en 1976 los había definido como «instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español». Al respecto léase Josep Miquel, «IV Jornadas do Cine de Ourense» (*Cinema* 2002, n.º 14, abril de 1976), pp. 67-70.

[94] Karen Rosenberg, «Super 8 Film and the Antinuclear Movement» (*German Politics and Society*, n.º 10, 1987), pp. 28-32.

[95] Raúl López Romo y Daniel Lanero Táboas, «Antinucleares y nacionalistas. Conflictividad socioambiental en el País Vasco y la Galicia rurales de la Transición» (*Historia Contemporánea*, n.º 43, 2011), p. 776. <<https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/4743/4531>> (05/09/2022).

[96] Una de las ideas centrales del nacionalismo izquierdista gallego del período según la cual Galicia tendría históricamente una «posición de dependencia colonial respecto del Estado español», en Raúl López Romo y Daniel Lanero Táboas, «Antinucleares y nacionalistas. Conflictividad socioambiental en el País Vasco y la Galicia rurales de la Transición», p. 767. <<https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/4743/4531>> (05/09/2022).

[97] M. Ángeles Calvo, «Ciclo de Cine ECOLOGÍA» (*Paso Estrecho*, n.º 4, enero-febrero de 1978), p. 21.

[98] Los aspectos mencionados aparecen mencionados en «Ciclo de Ecología» (*Paso Estrecho*, n.º 4, enero-febrero de 1978), p. 20.

[99] «Para el otoño Cine Ecológico» (*Paso Estrecho*, n.º 9, julio-agosto de 1979), p. 27.

[100] «Intercambio de filmes entre Canarias y Andalucía» (*Paso Estrecho*, n.º 5 mayo-junio de 1978), p. 42.

[101] «Colectivo Super 8 sobre la Diada» (*Paso Estrecho*, n.º 3, noviembre-diciembre de 1977), p. 7.

[102] Sirvan de muestra, entre otras, la celebración del Día de Castilla y León el 23 de abril de 1977 en Villalar de los Comuneros, filmada por Miguel Ángel Perfecto García, depositada en la Filmoteca de Castilla y León; la Diada del País Valencià del 9 de octubre de 1977 depositada en el IVAC; las filmaciones del Aberri Eguna depositadas por la Fundación Sabino Arana en la Filmoteca Vasca. Además, de las señaladas la cinemateca del País Vasco conserva también la filmación de otros actos y manifestaciones del abertzalismo.

[103] Vicente Gil, «5 años “75-80”. De Super-8 en España», p. 6.

[104] LaSAL, «I Cicle de cinema dirigit per dones. Barcelona, 1979» (*Biblioteche Civiche Padova*) <<https://www.bibliotechecivichepadova.it/sites/default/files/opera/documenti/sezione-7-serie-1-faldone-e-cartella-2-5.pdf>> (01/05/22).

de cine en súper 8 para la realización de una película colectiva a partir de filmaciones particulares hechas en la Diada del 77¹⁰¹.

Cabe destacar que, hoy en día, diversas filmotecas conservan filmaciones en súper 8 de escenografías políticas y expresiones públicas de los nacionalismos periféricos y movimientos autonomistas llevadas a cabo durante el contexto del cambio político en diferentes lugares de España¹⁰².

Desde la aproximación a las relaciones entre el cine en súper 8 y los movimientos sociales, el examen de *Paso Estrecho* también ayuda a establecer conexiones de espacios inéditos, como la creación en súper 8 feminista, aunque con una atención menor que la del resto de esferas señaladas. En la publicación se mencionan explícitamente las «luchas de las mujeres»¹⁰³ subrayando dentro de este ámbito el I Ciclo de Cine Dirigido por Mujeres, organizado por el bar-biblioteca feminista LaSAL en la Barcelona de 1979 y en cuya convocatoria se anima al envío de cortometrajes en 16 mm y súper 8¹⁰⁴. Además, sirvió para la divulgación del trabajo de realizadoras superochistas como Anna Miquel Andreu, en un entorno de absoluta subalternidad para las cineastas¹⁰⁵. Colaboradora de *Paso Estrecho*, Anna Miquel contó una valorada trayectoria como cineasta de animación dentro del cine marginal¹⁰⁶ con películas distribuidas por Barcelona Cine Coop.¹⁰⁷ y premiadas a nivel internacional. Entre ellas, su obra más conocida fue *L'inconformista* (1975), un cortometraje realizado en dibujo sobre acetato, collage y fondos de papel milimetrado¹⁰⁸ que construía, con sus «personajes metafóricos»¹⁰⁹, un discurso crítico de llamamiento a la rebeldía¹¹⁰ frente a un orden represivo y alienante.

No obstante, para paliar la dificultad de localizar representaciones cinematográficas filmadas en súper 8 sobre la acción del movimiento feminista en España y cubrir así una de las grandes lagunas para la historia del activismo superochista español, ha resultado fundamental la reciente labor de La Digitalizadora de la Memoria Colectiva y la difusión de las filmaciones realizadas por Mireya Forel¹¹¹. Entre ellas se pueden encontrar registros en súper 8 de eventos y acciones del feminismo, como las II Jornadas Estatales sobre la Mujer, celebradas en la ciudad de Granada en 1979, y una manifestación del 8 de marzo (sin datar).



Imágenes de las II Jornadas Estatales sobre la Mujer (Granada, 1979), filmadas en súper 8 por Mireya Forel. Fuente: La Digitalizadora de la Memoria Colectiva.

En la acción superochista de Forel —de origen suizo y afinada en Andalucía—, se recogen representaciones filmicas de otros movimientos sociales como el agrarismo, el andalucismo o el antimilitarismo. También un registro de una manifestación del primero de mayo celebrada en la capital andaluza. Esta fecha de expresión pública reivindicativa para las luchas del trabajo también fue filmada durante la transición política por otras cámaras de súper 8 en diferentes lugares de España¹¹². En la cinta de Morel se relaciona con la reivindicación del autonomismo andaluz. Como se está viendo, las prácticas filmicas en súper 8 mencionadas a lo largo de este apartado no solo indican que existieron representaciones afines a las luchas ciudadanas, obrera, feminista, agrarista, ecologista y de vindicación de las identidades nacionales¹¹³ sino que estas podían hibridarse y confluír.

Al margen de la tradicional esfera del cine militante existen representaciones de movimientos sociales y de gran explicitud política. Así sucede con la creación, a partir de una carga policial, de la pieza que Iván Zulueta propone para el film *En la ciudad* (VV.AA., 1976-1977), un proyecto de película colectiva compuesta por filmaciones en súper 8, promovido por Eugeni Bonet y José Miguel Gómez.



Imágenes de la carga policial filmada por Iván Zulueta, incluidas en la película colectiva *En la ciudad* (1976-1977). Fuente: Hamaca Online.

Investigaciones previas han señalado que, por su inclusión de motivos sexuales, parte del cine en formato subestándar de Zulueta se situó fuera de lo permitido dentro de las PFT¹¹⁴. Directamente relacionado con el registro de movimientos sociales está su filmación en súper 8 de la primera manifestación madrileña del orgullo gay, celebrada en 1978 cuando estaba vigente la Ley de Peligrosidad Social que amparaba la represión institucionalizada sobre este colectivo. Este hallazgo reciente en el legado de Zulueta incorporado a los fondos de Filmoteca Española¹¹⁵ se suma al conocimiento previo que se tenía de filmaciones en formato de paso estrecho que recogieron las primeras marchas del orgullo gay en otras ciudades del Estado, como Barcelona en 1977 y Valencia en 1979¹¹⁶.

[105] Xose Prieto Souto, «Margins and Absences: Women in Spanish Minor Cinemas», en Concepción Cascajosa (ed.), *A New Gaze. Women Creators of Film and Television in Democratic Spain* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015), pp. 115-126.

[106] Matías Antolín y Martí Rom, «II Semana Nacional del Film Super8. "Spanish Underground"», p. 68.

[107] «Barcelona Cine Coop Distribución» (*Paso Estrecho*, n.º 3, noviembre-diciembre de 1977), p. 8.

[108] Claudia Giannetti (ed.), *El discreto encanto de la tecnología* (Ministerio de Cultura, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, MEIAC, SEACEX, 2008), p. 517.

[109] Claudia Giannetti (ed.), *El discreto encanto de la tecnología*, p. 61.

[110] Marcel Pié Barba, «Art i animació» en *Anna Miquel* (Barcelona, Àmbit, 2017), p. 96.

[111] Los trabajos de Mireya Forel y su datación se pueden encontrar en Internet en La Digitalizadora de la Memoria Colectiva, Mireya Forel (*La Digitalizadora de la Memoria Colectiva*) <<https://ladigitalizadora.org/coleccion/coleccion-mireya-forel/>> (29/04/22).

[112] Sin ánimo de exhaustividad, se pueden encontrar ejemplos, para el caso de Galicia, en el legado de Carlos Varela Veiga depositado en el CGAI o de la actividad en súper 8 de Emilio Arias en la Filmoteca de Navarra.

[113] En relación con las representaciones de otros movimientos sociales incipientes, como la objeción de conciencia, Martí Rom ha destacado que el documental *Can Serra, la objección de conciencia en España* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1976), originalmente realizado en 16 mm, tuvo también una intensa exhibición en súper 8, en Josep Miquel Martí Rom, *Central del Curt. Cooperativa de Cinema Alternatiu (1974-1982)*, p. 24.

[114] Xose Prieto Souto, «Transgresiones filmicas contra el orden establecido: religión, sexualidad y política en la obra de Antoni Padros (1968-1976)», p. 267.

[115] Se proyectó en octubre de 2021 dentro del primer programa organizado en el cine Doré sobre el legado de Zulueta después de la incorporación a Filmoteca Española del archivo personal del cineasta.

[116] En el caso de Barcelona, estas filmaciones se pueden encontrar en *¡Abajo la ley de peligrosidad social!* (J.R. Ahumada, 1977). Las filmaciones de Valencia las conocemos gracias al trabajo de investigación de Pedro Ortuño y se puede consultar en Internet en Pedro Ortuño, *Tensiones y Engarces. 1979-1998 (pedro ortuno)* <<https://vimeo.com/276210160>> (01/04/22). Eugeni Bonet filmó en súper 8 una *gay parade* en Nueva York durante 1977 que dio lugar a su trabajo *Gay NYC* (Eugeni Bonet, 1977). Esta película está disponible para su visionado en Eugeni Bonet, *Gay NYC (Hamaca Online)* <<https://www.hamacaonline.net/titles/gay-nyc/>> (26/05/22).

[117] «“Un pueblo en armas”» (*Paso Estrecho*, n.º 5, mayo-junio de 1978), p. 29.

[118] «Relació de films en super-8 color i sonors a disposició de la Secretaria de Propaganda del PSUC. Per utilitzar-los als locals i actes del partit» (*Treball*, n.º 532, junio de 1978), p. 14.

Conforme avanzó la transición política se difundieron en súper 8 trabajos promovidos por iniciativas anarquistas como la Confederación Nacional del Trabajo¹¹⁷. Además, en otras orillas ideológicas, se constata la difusión en este formato de películas insertadas en las estructuras de propaganda de algunos partidos, como el comunista Partit Socialista Unificat de Catalunya¹¹⁸.

Sin embargo, más allá de esta difusión establecida dentro de iniciativas políticas estructuradas, resulta interesante comprobar la capacidad que abre el estudio del súper 8 para descentralizar el imaginario audiovisual desde un uso particular, doméstico o *amateur*. Sirva de ejemplo la relación entre formato y tratamiento cinematográfico de las representaciones sobre un evento trágico y significativo para el cambio político, relacionado con el movimiento obrero, como fue el asesinato de los abogados laboristas de Atocha en 1977.

El largometraje de ficción *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), realizado en el formato estándar de la industria y destinado a una exhibición normalizada, aborda la actividad y engranaje social de la extrema derecha en la matanza. Entre los materiales de archivo que se incluyen en esta obra, se encuentran filmaciones llevadas a cabo por el CCM en 16 mm. Este grupo cinematográfico había realizado en este formato subestándar *Hasta siempre en la libertad* (Colectivo de Cine de Madrid, 1977), un documental en el que se puede ver la procesión de respeto que llenó las calles madrileñas acompañando el recorrido del funeral de los asesinados.

En la actualidad, la Filmoteca de Castilla y León tiene en depósito la filmación en súper 8 que Miguel Ángel Perfecto hizo del funeral de Serafin Holgado en Salamanca. Se trata de una iniciativa particular, hecha en súper 8 fuera de la estructura del PCE y sin apoyo logístico del partido. Holgado era el más joven de los asesinados en el despacho laborista y fue enterrado en Salamanca por ser su ciudad de origen. Estas filmaciones en súper 8 sin sonido completan las realizadas por el CCM y permiten ver cómo la procesión de respeto que recorrió Madrid tuvo también su correspondencia fuera de la capital en las calles salmantinas concentrando a miles de personas. Cumplen una función de ensanchar el imaginario constituido sobre un hecho conocido y precisamente esa es una de las potencialidades que ofrece la investigación sobre películas en súper 8, su capacidad de nutrir de representaciones los espacios periféricos de los relatos históricos.

RELACIÓ DE FILMS EN SUPER-8 COLOR I SONORS A DISPOSICIÓ DE LA SECRETARIA DE PROPAGANDA DEL PSUC, PER UTILITZAR-LOS ALS LOCALS I ACTES DEL PARTIT.

Mitings campanya pre-electoral 30 minuts

Festa de TREBALL. 12 minuts

Retorn president Tarradellas. 35 minuts

Cors i ballets russos 20 minuts

Per concertar la projecció telefonau al 229-90-68 i pregunteu per Jaume Masip.

Conclusiones

La observación de las iniciativas de difusión cinematográfica seleccionadas para el estudio, que se situaban al margen de la legalidad dentro de las prácticas filmicas de transgresión, ha mostrado que el súper 8 tuvo en ellas una presencia minoritaria.

Los legados de estas distribuidoras y los textos de sus protagonistas, a los que también se ha recurrido para la elaboración de esta investigación, han tenido, por su importancia, un peso significativo en las narrativas históricas realizadas sobre los cines clandestino, militante, alternativo y marginal, orientándolas hacia el análisis de redes de difusión en las cuales el cine en súper 8 era secundario. No obstante, el manejo de estos materiales

Nota publicada en *Treball* (n.º 532, junio de 1978) sobre películas en súper 8 para utilizar en actos y locales del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Fuente: Prensa Cladestina. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

ha proporcionado descripciones y explicaciones de procesos políticos y culturales relacionados con el súper 8 que, desde una aproximación arqueológica, han permitido localizar y reflexionar sobre iniciativas concretas. Por otro lado, la condición subordinada del súper 8 dentro de este circuito ha apuntado hacia la necesidad de ir más allá de las fuentes que habitualmente se habían utilizado en las aproximaciones historiográficas previas sobre estos cines.

En este sentido, con el tratamiento de *Ajoblanco* se ha expuesto la significación que dentro del ámbito contracultural tuvo el súper 8 a mediados de los setenta. Esta revista fue la plataforma de lanzamiento para algunas de las iniciativas que se desarrollaron en la órbita del grupo cinematográfico Acción Super 8 y sirvió de antecedente para inquietudes que se retomaron posteriormente en una revista de cine como *Paso Estrecho*.

Además, estas indagaciones han servido para señalar actividades y discusiones que se entablaron con otras experiencias en relación con el circuito cultural superochista en España. Dentro de *Paso Estrecho* la creación en súper 8 se ofrece desde un panorama lleno de propuestas, algunas de las cuales establecieron puntos de contacto con intereses comunes en diferentes geografías del Estado. Esta publicación formó parte de un tejido de iniciativas que otorgaron protagonismo a la creación en súper 8 y abarcaron desde la distribución de películas a la organización de eventos.

Por otro lado, las diferentes etapas de la programación cinematográfica del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona ha evidenciado posicionamientos políticos dispares en los modos de entender la práctica superochista. No obstante, el examen de propuestas más abiertamente activistas, junto con otras insertadas en el ámbito experimental, ha complejizado estas fronteras apuntando también hacia zonas de confluencia.

En su proximidad con lo íntimo y desde su condición más precaria, ligera y menos aparatosa que la de otros formatos, las cámaras de súper 8 captaron, durante el período analizado, reivindicaciones nacionales, de clase, género o sexualidad. Los trabajos referenciados han cubierto ámbitos que van desde las ecopolíticas hasta el feminismo y se localizan en una geografía diversa y dispersa dentro del Estado. Estas filmaciones son expresiones de luchas que desde el final del franquismo se abrían camino pugnando durante la Transición por tener un nuevo régimen de visibilidad.

No es de extrañar que este recorrido político por el súper 8 haya transitado por los extrarradios de los relatos cinematográficos, porque la atención hacia este formato abre la posibilidad de poner imágenes y dar representación audiovisual a aspectos laterales, marginalizados o, simplemente, desatendidos en las historias constituidas. Desde la pulsión de filmar el momento y en su inserción en las dinámicas de la vida cotidiana o en el choque del discurrir diario con el acontecimiento, hay rincones de la historia que quedaron capturados con una cámara de formato de paso estrecho. Un torrente de imágenes en movimiento del que el mundo académico solo ha comenzado a ver la punta más saliente de un iceberg que anuncia muchas cuestiones de interés bajo la superficie.

Finalmente, cabe mencionar que la investigación desarrollada ha estado marcada por una serie de problemáticas básicas que vienen condicionadas por la propia naturaleza del formato, como su fragilidad y reversibilidad. A estas, se suman la dispersión de materiales, la dificultad de acceso cuando no están digitalizados y la importancia secundaria que tradicionalmente han tenido dentro de las políticas institucionales de archivo. Por ello, sirvan estas últimas líneas para destacar la voluntariosa labor que están llevando a cabo algunas filmotecas del Estado y diferentes movimientos asociativos para la conservación, digitalización y difusión del cine en súper 8.

FUENTES PRIMARIAS

Central del Corto. Distribución (Barcelona, Central del Corto, 1975).
Central del Corto. Distribución (Barcelona, Central del Corto, 1976).
Cooperativa de Cine Alternativo (Barcelona, Central del Corto, s/f).
Central del Curt. Distribución. 78-79 (Barcelona, Central del Curt, 1978).
Central del Curt. Distribución. Suplemento 78-79. (Barcelona, Central del Curt, s/f).
Central del Curt. Distribución. 79-80 (Barcelona, Central del Curt, 1979).
Central del Curt. Distribución. 80-81 (Barcelona, Central del Curt, 1980).
Material documental disponible en el archivo abierto *Super8festivals*: <<https://super8festivals.org>>

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- «Barcelona Cine Coop. Distribución» (*Paso Estrecho*, n.º 3, noviembre-diciembre de 1977), pp. 8-9.
— (*Paso Estrecho*, n.º 4, enero-febrero de 1978), p. 9.
«Ciclo de Ecología» (*Paso Estrecho*, n.º 4, enero-febrero de 1978), p. 20.
«Colectivo Super 8 sobre la Diada» (*Paso Estrecho*, n.º 3, noviembre-diciembre de 1977), p. 7.
«Cursos de Acción Super 8» (*Paso Estrecho*, n.º 9, julio-agosto de 1979), p. 11.
«Intercambio de filmes entre Canarias y Andalucía» (*Paso Estrecho*, n.º 5 mayo-junio de 1978), p. 42.
«Para el otoño Cine Ecológico» (*Paso Estrecho*, n.º 9, julio-agosto de 1979), p. 27.
«“Un pueblo en armas”» (*Paso Estrecho*, n.º 5, mayo-junio de 1978), p. 29.
«Relació de films en super-8 color i sonors a disposició de la Secretaria de Propaganda del PSUC. Per utilitzar-los als locals i actes del partit» (*Treball*, n.º 532, junio de 1978), p. 14.
- ANTOLÍN, Matías y MARTÍ ROM, Josep Miquel, «II Semana Nacional del Film Super8. “Spanish Underground”» (*Cinema 2002*, n.º 23, enero de 1977), pp. 67-72.
- CALVO, M^a Ángeles, «Ciclo de Cine Ecología» (*Paso Estrecho*, n.º 4, enero-febrero de 1978), p. 21.
- GIL, Vicente, «Hic Digitur Dei. La gran farsa del poder» (*Paso Estrecho*, n.º 8, noviembre-diciembre de 1979), p. 47.
- , «Folle, Folle, Fólleme, Tin» (*Paso Estrecho*, n.º 9, julio-agosto de 1979), p. 38.
- , «5 años “75-80”. De Super-8 en España» (*Paso Estrecho*, n.º 10, enero-febrero de 1981), pp. 3-6.
- , «C.I.F. Una plataforma alternativa de exhibición cinematográfica» (*Paso Estrecho*, n.º 10, enero-febrero de 1981), pp. 10-11.
- , y LÓPEZ MANZANO, Enrique, «Toni Martí: Por un cine catalán» (*Paso Estrecho*, n.º 00, agosto de 1977), pp. 7-10.
- DE AZCÁRATE, Sara, et al., «Cineprajna o el cine de la espontánea sabiduría» (*Ajoblanco*, n.º 1, octubre de 1974), p. 18.
- DE BENITO, Santiago, «Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de Almería» (*Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975), pp. 60-64.
- LÓPEZ, Enrique, «Festivales extranjeros Super 8» (*Ajoblanco*, n.º 4, abril de 1975), p. 22.

- , et al., «Algo está pasando en el cine substandard...» (*Ajoblanco*, n.º 5, mayo de 1975), p. 29.
- , NART, Ignacio, y MIR, Fernando, «Por un cine popular» (*Ajoblanco*, n.º 4, abril de 1975), p. 22.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel, «IV Xornadas do Cine de Ourense» (*Cinema 2002*, n.º 14, abril de 1976), pp. 67-70.
- , «La crisis del cine marginal» (*Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980), pp. 101-105.
- , «Valoración de la experiencia de una sala alternativa (La “Sala Aurora”)» (*Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980), p. 107.
- , «“Acción Super 8”, o cuando filmar es sólo más que un hobby» (*Nueva Lente*, n.º 100, diciembre de 1980), pp. 77-80.
- MENDEZ, José, «Cine: Cronopios y famas en formato no standar» (*Ajoblanco*, n.º 25, septiembre de 1977), pp. 52-53.
- MIR, Fernando, «2 Setmana Super 8» (*Ajoblanco*, n.º 17, diciembre de 1976), pp. 38-39.
- R.S., «III trobada del Super 8» (*Ajoblanco*, n.º 41, enero de 1979), pp. 51-52.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Carlos, «Comunicación alternativa en la ciudad y en el barrio», en José Vidal Beneyto (ed.), *Alternativas populares en las comunicaciones de masas* (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979), pp. 431-436.
- BABCOCK, Barbara, «Introduction», en Barbara A. Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Nueva York, Cornell University, 1979), pp. 13-36.
- BERTHIER, Nancy, «Imágenes recalcitrantes: el caso de la proclamación de Juan Carlos I como Rey de España (22 de noviembre de 1975)» (*Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 22, n.º 1, 2016), pp. 23-47. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/52581>>.
- BERZOSA, Alberto, «Cine, activismo y movimientos sociales de una España en transición», en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición* (Madrid, Brumaria, 2012), pp. 133-151.
- , *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Université de Reims Champagne-Ardenne, 2015). Disponible en: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660325/berzos_camacho_alberto.pdf>
- , «Aproximación a un cine proletario español durante el Tardofranquismo y la Transición» (*Historia, Trabajo y Sociedad*, n.º 7, 2016), p. 28. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5669894.pdf>>.
- , *Cine y sexopolítica* (Madrid, Brumaria, 2020).
- BONET, Eugeni, y PALACIO, Manuel, *Práctica filmica y vanguardia artística. 1925-1981*. (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983).
- CASTELLS, Manuel, *Crisis urbana y cambio social* (Madrid, Siglo XXI Editores, 1981).
- GIANNETTI, Claudia (ed.), *El discreto encanto de la tecnología* (Ministerio de Cultura, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, MEIAC, SEACEX, 2008).
- GÓMEZ VIÑAS, Xan, *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70* (Tesis doctoral,

- Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015). Disponible en: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13850>>.
- GRANELL TOLEDO, Mónica, *La contracultura en España: la revista Ajoblanco* (Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2021). Disponible en: <<https://webges.uv.es/public/uvEntreuWeb/tesis/tesis-1539782-K1GGLH4MT4VE77RB.pdf>>.
- GUBERN, Román, «Notas sobre el cine clandestino en Catalunya bajo el franquismo», en José Vidal Beneyto (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa* (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979), pp. 177-180.
- HERNÁNDEZ VICENTE, Alicia, y DOMÍNGUEZ LLANOS, Moisés, «La década prodigiosa: los años setenta y el cine amateur en Canarias» (*Revista Latente*, n.º 2, 2004), pp. 97-111. Disponible en: <<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19180>>.
- LA PARRA-PÉREZ, Pablo «The Wind from the South. Experiences of Substandard Filmmaking in Galicia in the 1970s», en Masha Salazkina y Enrique Fibla-Gutiérrez (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Indiana, Indiana University Press, 2020), pp. 171-190.
- LIPTON, Lenny, *The Cinema in Flux. The Evolution of Motion Picture Technology from the Magic Lantern to the Digital Era* (Nueva York, Springer, 2021).
- LISA, Mariano, «El campo para el hombre (1975). Rico cine pobre» (*DOCMA. Asociación de Cine Documental*). Disponible en: <<https://docma.es/textos/el-campo-para-el-hombre-1975-rico-cine-pobre-por-mariano-lisa/>>.
- LÓPEZ ROMO, Raúl y LANERO TÁBOAS, Daniel, «Antinucleares y nacionalistas. Conflictividad socioambiental en el País Vasco y la Galicia rurales de la Transición» (*Historia Contemporánea*, n.º 43, 2011), pp. 749-777. Disponible en: <<https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/4743/4531>>.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel, *Central del Curt. Cooperativa de Cinema Alternatiu (1974-1982)* (Barcelona, no indica editor, 1994).
- , «Com Rodàvem (i “Anticrònica de un poble”）」 <<https://martirom.cat/31-com-rodavem-i-anticronica-de-un-poble/>> (20/02/22).
- MATEO LEIVAS, Lidia, *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición* (Murcia, CENDEAC, 2019).
- MEDRANO CORRALES, et al., «La Digitalizadora de la Memoria Colectiva: solo no puedes, con amigos sí» (*Revista PH*, n.º 101, 2020), pp. 375-377. Disponible en: <<https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4750>>.
- MESTMAN, Mariano, *El cine político argentino, 1968-1976. De La Hora de los hornos al exilio* (Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004).
- NIETO FERRANDO, Jorge, «Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática» (*Signa*, vol. 26, 2017), pp. 401-420. Disponible en: <<https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19950>>.
- NOGALES CÁRDENAS, Pedro y SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos, «Evolución histórica y temática del cine doméstico español», en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid, Ocho y Medio, Ayuntamiento de Madrid, 2010), pp. 89-120.
- PIÉ BARBA, Marcel, «Art i animació», en *Anna Miquel* (Barcelona, Àmbit, 2017), pp. 83-115.
- PRIETO SOUTO, Xose, «Transgresiones filmicas contra el orden establecido: religión, sexualidad y política en la obra de Antoni Padrós (1968-1976)» (*Hispanic Research Journal*, vol. 13, n.º 3, 2012), pp. 264-285.

- , «La primera película de Tina: juventud, género y super 8 en una ciudad llamada Santander», en Rubén García López (coord.), *Paulino Viotá. El orden del laberinto* (Valencia, Shangrila, 2015), pp. 50-61.
- , «Margins and Absences: Women in Spanish Minor Cinemas», en Concepción Cascajosa (ed.), *A New Gaze. Women Creators of Film and Television in Democratic Spain* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015), pp. 115-126.
- , *Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2015). Disponible en: <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22379>>.
- RENFREW, Colin, y BAHN, Paul, *Archeology. Theories, Methods and Practice* (Londres, Thames and Hudson, 2016).
- RIBALTA, Jorge, y ZELICH, Cristina (com.), *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)* (Barcelona, MACBA, 2012).
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975* (Barcelona, Laertes, 2006).
- ROSENBERG, Karen, «Super 8 Film and the Antinuclear Movement» (*German Politics and Society*, n.º 10, 1987), pp. 28-32.
- SÁNCHEZ CUENCA, Ignacio, y AGUILAR, Paloma, «Violencia política y movilización social en la transición española», en Sophie Baby, Olivier Compagnon y Eduardo González Calleja (dirs.), *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX* (Madrid, Casa de Velázquez, 2009). Disponible en: <<https://books.openedition.org/cvz/906>>.
- SÁNCHEZ GALÁN, María Begoña, «Arqueología del cine: recuperar los materiales para reconstruir la historia», en Marta Perlado Lamo de Espinosa y Carlos Jiménez Narros (eds.), *Escenario actual de la investigación en comunicación: objetivos, métodos y desafíos* (Madrid, Edipo, 2010), pp. 488-496.
- SAZ CAMPOS, Ismael, «Y la sociedad marcó el camino. O sobre el triunfo de la democracia en España (1969-1978)», en Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (ed.), *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011), pp. 29-42.
- SOLÁ ANTEQUERA, Domingo, «Especulación urbana y cine de denuncia: Santa Cruz de Tenerife en los años 70 a través de la mirada crítica de Manuel Tauroni», en *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2017), pp. 1-16. Disponible en: <<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10006>>.
- , «Debates teóricos y programáticos: las disputas ideológicas en el seno de los colectivos cinematográficos amateur durante los años 70 en Canarias», en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2020), pp. 1-18. Disponible en: <<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10464/9844>>.
- STRAUSS, Frédéric, *Conversaciones con Pedro Almodóvar* (Madrid, Akal, 2001).
- TEJERINA, Benjamín, «Los movimientos sociales en la Transición Política: herencias, singularidades y transformaciones de la movilización social en la década de 1970» (*Debats*, vol. 132, n.º 1, 2018), pp. 69-84. Disponible en: <<https://revistadebats.net/article/view/1734>>.
- THOMPSON, Kristin y BORDWELL, David, *Film History. An Introduction* (Nueva York, McGraw-Hill Education, 2019).

- TORREL, Josep, «El Volti: mostrar cine clandestino en Catalunya» (*Blogs & Docs*).
Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=2194>>.
- VILAGELIU, Josep M., «Los años 70: la década del super-8» (*Revista de Historia Canaria*,
n.º 182, 2000), pp. 315-328. Disponible en: <<https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/revhiscan/id/348/filename/372.pdf>>.

Recibido: 26 de mayo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 30 de mayo de 2022

Aceptado para publicación: 13 de septiembre de 2022

EL ARTE DE LA SUBVERSIÓN: CULTURAS CINEMATOGRÁFICAS DEL SÚPER 8 EN LA HUNGRÍA DE PRINCIPIOS DE LOS OCHENTA¹

The Art of Subversion: Super 8 Film Cultures in Early 1980s Hungary

SONJA SIMONYI*

Investigadora independiente

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.003

RESUMEN

El Estudio Béla Balázs definió de una forma única la experimentación fílmica en la Hungría socialista de los años setenta, y permitió que se desarrollara principalmente en los formatos de 35 mm y 16 mm. En la década siguiente, las generaciones más jóvenes abandonaron estos formatos por el súper 8. Este artículo explora los contextos socioculturales e institucionales durante los últimos años del socialismo húngaro en los que esto se dio. Para ello, se centra en dos escenas cinematográficas divergentes que utilizaron el súper 8 a principios de la década de los ochenta: un concurso de películas celebrado por el Grupo Indigo, un colectivo de artistas inspirados en el líder de la neovanguardia Miklós Erdély; y un grupo de cineastas jóvenes, rebeldes y marginales, activos en el espacio creativo del Kőbánya Amateur Film Studio. A pesar de las diferencias entre ambos experimentos cinematográficos en términos de intereses artísticos y de estilo, estudiarlos de manera conjunta nos permite comprender el papel que desempeñó el súper 8 a la hora de generar distintos niveles de independencia en las escenas culturales (cinematográficas) durante la última década del socialismo.

Palabras clave: Súper 8; Cine húngaro; Socialismo tardío; Cine *amateur*; Cine experimental; Años ochenta.

ABSTRACT

The Balázs Béla Studio uniquely defined filmic experimentation in 1970s socialist Hungary, allowing it to thrive mainly on 35mm and 16mm. By the 1980s, younger generations turned away from these formats towards Super 8. This paper explores the socio-cultural and institutional contexts of the late socialist period within which this change occurred. It does this by focusing on two diverging filmmaking milieus that used Super 8 in the early 1980s: a film competition by the Indigo Group, a collective of artists inspired by the leading neo-avant-garde figure Miklós Erdély, and a group of rebellious, marginalized young filmmakers active within the Kőbánya Amateur Film Studio. While these alternative film experiments differed widely in both artistic interests and filmmaking styles, considering them together allows us to understand the varied role Super 8 played in carving out degrees of independence in (film) cultural milieus during socialism's final decade.

Keywords: Super 8, Hungarian cinema, late socialism, amateur filmmaking, experimental cinema, 1980s

[1] La autora desea agradecer a Eszter Zimányi su generosa ayuda editorial y a János Sugár sus importantes ideas y comentarios a lo largo de la redacción de este texto. Igualmente, agradece a Halasi Dóra, del Artpool Research Center, por su ayuda en la investigación y en las imágenes que acompañan el artículo.

[a] SONJA SIMONYI es una investigadora independiente que trabaja sobre las culturas audiovisuales de la Europa del Este socialista. Realizó su tesis doctoral en el Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Nueva York y sus escritos sobre cine popular y experimental han aparecido en varias revistas de arte, volúmenes editados y revistas académicas. Es co-editora, junto a Ksenya Gurshtein, de *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022)

Introducción: el cine experimental de Europa del Este y la cuestión de los formatos cinematográficos

Este artículo examina la escena experimental en súper 8 en la Hungría socialista de principios de la década de 1980, a partir de un acercamiento a dos espacios creativos divergentes. En primer lugar, presenta el proyecto superochero *Duna filmpályázat* (Concurso de películas sobre el Danubio, 1980), una importante iniciativa creativa del Grupo Indigo, que fue un colectivo de jóvenes artistas e intelectuales muy influenciados por el carismático artista neovanguardista húngaro Miklós Erdély. Inspirado por las investigaciones de Erdély con las imágenes en movimiento —en tanto extensión de una práctica artística personal más amplia—, este proyecto utilizó el súper 8 como un formato cinematográfico menor y fácilmente disponible, que permitía a los artistas producir películas fuera de los parámetros institucionales. En segundo lugar, el texto se centrará en el desarrollo de la incipiente cultura cinematográfica contracultural en el Kőbánya Amatőr Film Studio (AFS), inaugurado unos años más tarde, en 1982. Este grupo disonante, insolente y rebelde produjo obras en formato súper 8 tan innovadoras como provocadoras desde el punto de vista temático, que anunciaban una nueva era de mayor visibilidad para los jóvenes cineastas que operaban en los márgenes de la cultura (cinematográfica) húngara. Como se mostrará en lo que sigue, los experimentos en súper 8 del Grupo Indigo conformaron una iniciativa con una estructura más bien elástica, asentada sobre un espacio creativo organizado de forma privada. Por el contrario, los miembros del Kőbánya AFS comenzaron su carrera dentro del movimiento oficial de cine *amateur* antes de rechazar lo que consideraban unos parámetros institucionales restrictivos.

Estos casos de estudio no ofrecen una narración unívoca y lineal de la historia de los experimentos en súper 8 durante el socialismo tardío. Tampoco ofrecen una lista exhaustiva de las numerosas mentes creativas que estuvieron activas en la Hungría socialista, y que utilizaron este formato de paso estrecho para expresar sus concepciones innovadoras de lo que podría ser el cine. Por el contrario, abordar estas dos esferas cinematográficas divergentes —una procedente del ámbito artístico experimental de finales de los años setenta; la otra, un espacio generador de voces heterodoxas surgido de la red de cine *amateur*—, permite visibilizar la diversidad de lugares en que se experimentó con el paso reducido durante la última década del periodo socialista. Además, el acercamiento al súper 8 permite comprender mejor las complejas relaciones individuales e institucionales que disolvieron las divisiones rígidas entre los espacios de producción artística oficiales y no oficiales —y también privados y colectivos— en esta época. También clarifica cómo los diferentes niveles de independencia alcanzados influyeron en las formas en que se formaron las voces cinematográficas alternativas en la década de los ochenta en varios contextos socioculturales. En Hungría, a principios y mediados de los años setenta, el súper 8 era en gran medida irrelevante para el cine experimental. Sin embargo, en la década siguiente impregnó varios estratos de la cultura cinematográfica alternativa, gracias a una nueva generación que había gravitado alrededor de este formato filmico menor y accesible, hasta entonces totalmente pasado por alto. El cine en súper 8 surgió en esta época, no en oposición a los desarrollos anteriores, sino absorbiendo algunos de sus legados institucionales, formales y artísticos desde nuevos espacios de experimentación creativa. Antes de exponer cómo los artistas y cineastas húngaros negociaron la experimentación dentro del entorno sociopolítico de un estado socialista, será esclarecedor ofrecer una breve

[2] La extensa historia de la producción de películas en súper 8 en Europa del Este aún no ha sido abordada por la investigación en lengua inglesa. Algunas reflexiones (regionales) sobre este formato pueden extraerse de las contribuciones contenidas en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), que se citarán a lo largo de esta sección.

[3] Las cuestiones metodológicas más amplias que plantea esta diversidad —y el grado de adhesión a las redes institucionales— se abordan también en la introducción de los editores Gurshtein y Simonyi a *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe*, pp. 11-34.

[4] La autora exploró esta cuestión, en relación con la distribución y circulación de películas experimentales de Europa del Este en Occidente durante la última época socialista, en Sonja Simonyi, «Works and Words, 1979: Manifesting Eastern European Film and/as Art in Amsterdam», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 300-301.

[5] Sobre este aspecto de la cultura *amateur* bajo el socialismo, véase, por ejemplo, David Crowley, «Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland and East Germany», en Balázs Apór, Péter Apór y E. A. Rees (eds.), *Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period* (Washington DC, New Academia Pub, 2008).

[6] Para más información sobre la icónica trilogía de Gotovac, *Círculo, Línea recta y Jinete azul*, realizada en el Kino Club de Belgrado en 1964, véase Greg de Cuir, «Circles, Lines, and Documentary Designs: Tomislav Gotovac's 'Belgrade Trilogy'», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 59-76.

[7] Mientras que Gotovac ha sido considerado desde hace tiempo una figura destacada del cine experimental yugoslavo y de Europa del Este, la obra de Ivančić sólo ha sido reconocida en los

aproximación a los ecosistemas cinematográficos más importantes de la Europa del Este (socialista) en los que intervino el súper 8.

Una mirada rápida a la producción de películas experimentales realizadas en la región durante la última etapa del socialismo desde la perspectiva de los formatos filmicos revela un panorama bastante variado² Dicha variedad está estrechamente relacionada con la multiplicidad de ámbitos semiprivados, semipúblicos o totalmente *underground* en los que tuvo lugar la experimentación en cada comunidad cinematográfica, a veces en un mismo entorno regional o nacional, e incluso en el seno del trabajo de un mismo cineasta³. En los años sesenta y setenta, tanto los colectivos cinematográficos alternativos norteamericanos como los de Europa Occidental adoptaron el cine de pequeño formato y los espacios de creación independientes como modos de oposición a la cultura cinematográfica dominante y a la industria cinematográfica en general. Esto se dio tanto por motivos estéticos como ideológicos, ya que la innovación formal iba de la mano del rechazo al cine comercial dominante⁴. Por el contrario, los artistas y cineastas de la Europa del Este que, durante el último periodo socialista, trataron de ampliar y deconstruir el lenguaje cinematográfico y sus convenciones narrativas lo hicieron en una gran variedad de espacios de producción y utilizando diferentes formatos cinematográficos. Estos procesos estaban fundamentalmente ligados al diferente nivel de acceso y disponibilidad de material y equipos filmicos. Sin embargo, también se vieron condicionados por los diferentes grados de control ejercidos por la censura y la interferencia de las autoridades estatales en los procesos de producción o distribución.

De este modo, en muchos países socialistas, las historias del cine *amateur* y el experimentalismo están entrelazadas. Los regímenes socialistas dieron prioridad al movimiento cinematográfico *amateur* por motivos ideológicos, en tanto enclave fundamental para cultivar al ciudadano ideal. Al impulsar la organización *amateur*, el Estado ofrecía oportunidades pero ejercía al mismo tiempo un cierto control sobre el tiempo de ocio y los intereses creativos de los individuos, mediante actividades culturales colectivas consideradas ideológicamente edificantes⁵. Cuando el totalitarismo de la inmediata posguerra se desvaneció, las voces creativas individuales y los colectivos de artistas de toda Europa del Este pudieron aprovechar las redes infraestructurales e institucionales de los cineclubes *amateur* y otras agrupaciones cinematográficas más pequeñas. Así, pudieron reformular las posibilidades de la producción de imágenes en movimiento y desvincular el *amateurismo* de su original propósito propagandístico. Los cineclubes *amateurs* de Yugoslavia, por ejemplo, se convirtieron en lugares ejemplares del cine de vanguardia desde principios de la década de 1960, en gran medida gracias a este proceso. Numerosos artistas interesados por la imagen en movimiento —con el performer Tomislav Gotovac como una de las figuras más destacadas— realizaron algunos de sus trabajos más significativos vinculados a entornos creativos *amateurs*, como el Kino Club de Belgrado en el caso de Gotovac⁶. La cineasta *amateur* Tatjana Ivančić, menos conocida y más privada, pero no por ello menos fascinante, también salió de un ámbito *amateur* reglamentado y bien organizado, el Cineclub Zagreb, donde produjo una enigmática serie de cortometrajes en súper 8⁷. En paralelo a este tipo de círculos *amateurs*, más institucionales, algunos cineastas llevaron a cabo trabajos experimentales que compartían afinidades con las producciones caseras. En Yugoslavia se conformó una comunidad creativa muy unida, que incluía a Gotovac y a cineastas como Vukica Đilas, que situaban la intimidad y la franqueza del pequeño formato en el centro de sus procesos creativos. A finales de la década de los sesenta y

durante los setenta, Gotovac realizó una serie de experimentos en 8 mm; un periodo que otro experimentalista, Slobodan Sijan, calificó como la «edad de oro del cine yugoslavo en 8 mm», cuando los rollos de película Kodachrome podían enviarse directamente por correo a Alemania (occidental) y recibirse de vuelta una o dos semanas después, como recordaba cariñosamente Sijan⁸. Por su parte, Đilas capturó en rollos de súper 8, incansablemente, diferentes momentos de su vida social y privada, de su hogar y de sus viajes, y recopiló una deslumbrante sucesión de memorias filmicas a lo largo de más de veinte años⁹.

Si Yugoslavia fue el país socialista más abierto y prooccidental de este periodo, sobre todo por su independencia respecto a la esfera de influencia soviética tras la ruptura Tito-Stalin de 1948, Checoslovaquia fue, por el contrario, uno de los más aislados. Dada la dura opresión política que imperó en Checoslovaquia tras la fallida Primavera de Praga, gran parte de su producción experimental en las siguientes décadas funcionó dentro de estrechos círculos artísticos informales *underground*. Aquí, al igual que en Yugoslavia, el uso experimental del súper 8 surgió como una apropiación de la cultura del cine doméstico, pero en Checoslovaquia se vio impulsado por el clima ideológico del país, que desplazó las actividades de vanguardia desde la esfera pública al espacio privado. El trabajo fascinante, idiosincrático y a menudo salvajemente humorístico del cineasta autodidacta Čaroděj es un buen ejemplo. Čaroděj abordó la producción y la proyección de sus películas, sobre todo en súper 8, como parte de una experiencia ampliada, performativa y comunitaria, junto a otros rebeldes afines de los círculos *underground* checos. Čaroděj y sus colegas estaban, por tanto, muy alejados del movimiento cinematográfico *amateur* estatal, que los rechazaba categóricamente.

Aún no se ha abordado un estudio en profundidad de las culturas cinematográficas *amateur* de Europa del Este, específicamente con una perspectiva comparativa que permita trazar los paralelismos y las marcadas diferencias entre los distintos contextos nacionales. No obstante, un esbozo incluso superficial de la producción superochera en la región sugiere que su aparición se dio tanto en contextos estatales como en espacios privados, a veces sin escisión con otros formatos subestándar, especialmente los más habituales de 8 mm y 16 mm. En Hungría, sin embargo, la experimentación desarrollada a partir de mediados de los años setenta no estuvo tan vinculada a las redes de cine *amateur* de pequeño formato, sino que se dio en el seno de unas condiciones institucionales únicas, donde la realización de este tipo de obras partió de la apropiación de un entorno cinematográfico casi profesional. Para entender cómo el súper 8 se convirtió en un formato cinematográfico importante a principios de los años ochenta, es preciso considerar primero cómo se desarrolló la cultura filmica experimental húngara en la década anterior.

La experimentación en los años setenta: formatos cinematográficos y entornos institucionales divergentes en Hungría

El cine experimental húngaro floreció en el Estudio Balázs Béla (BBS), una plataforma cinematográfica financiada por el Estado, situada en Budapest y fundada en 1959, que funcionaba a través de una estructura institucional excepcionalmente democrática y (comparativamente) bien financiada, única en la región¹⁰. La BBS contaba con una junta directiva elegida de forma independiente y un sistema de afiliación que decidía internamente el reparto de sus fondos anuales (aproximadamente el presupuesto de un largometraje) entre sus miembros. Dado el papel inicial de la BBS como campo

últimos años. Para un breve texto introductorio sobre la obra de Ivančić, véase por ejemplo Petra Belc, «Digital Restoration of the Preserved Films of Tatjana Ivančić», disponible en <https://www.filmmuseum.at/en/collections/film_collection/film_preservation/projects_since_2002/tatjana_ivancic_1>.

[8] Slobodan Šijan, *Tomislav Gotovac, Life as a Film Experiment* (Zagreb, Croatian Film Association / Multimedia Institute Zagreb / Tomislav Gotovac Institute, 2018), pp. 61, 64.

[9] Aunque Đilas trabajó en este proyecto de forma privada, el primer marido de Đilas, Branko Vučićević, y Slobodan Šijan publicaron la obra de forma póstuma en 2011. Véase Petra Belc, «Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 151-176.

[10] El Estudio se fundó en 1959 adscrito al organismo central de organización de la industria cinematográfica estatal (el *Filmfőgazgatóság* o Dirección de Cine), pero eludía la supervisión ideológica a la que estaban sometidos los estudios filmicos estatales. Su fundación, tras el fallido levantamiento antisoviético de 1956, estuvo impulsada por el consenso gracias al que varios campos culturales experimentaron procesos de democratización. Todo ello formaba parte de un esfuerzo estratégico para proporcionar espacios de creación financiados por el Estado a diferentes voces artísticas con el fin de disuadir las de pasar a la clandestinidad, donde podrían alimentar la resistencia política.

de pruebas para jóvenes cineastas, las películas que producía no estaban destinadas al consumo público y, por tanto, eludían el estricto proceso de censura vigente en la industria *mainstream*. Desde 1961, la BBS funcionó exclusivamente como un destino temporal para los jóvenes graduados de la Academia de Cine, que buscaban realizar trabajos en celuloide antes de entrar en la industria cinematográfica. Sin embargo, su papel dentro del panorama cinematográfico húngaro cambió en la década siguiente¹¹. Al principio, el acceso al Estudio dependía de una estricta estructura de afiliación, a su vez vinculada a la posesión de un diploma de cine. Pero en 1973, el Estudio se abrió de un modo bastante «radical» gracias a su primera iniciativa cinematográfica claramente experimental, el *Filmnyelvi sorozat* (Programa de lenguaje cinematográfico). Lanzado por Gábor Bódy, un cineasta, teórico e incansable organizador y creador de redes de cine experimental y cultura medial en Hungría, este programa se puso en marcha con el objetivo de que los creadores de la floreciente escena neo-vanguardista de Budapest pudieran presentar propuestas de películas para su posterior producción en la institución, que hasta entonces había permanecido herméticamente cerrada¹². De este modo, las rígidas normas de participación y afiliación del BBS dieron paso a un modelo más democrático. Pero, lo que es más importante, la iniciativa permitió que los artistas de la escena *underground* interesados en utilizar el cine como una extensión de su práctica artística interdisciplinaria, que, por lo general, carecían de formación formal o de acceso a los equipos, pudieran realizar películas. Tanto el «Programa de lenguaje cinematográfico» como la subsección K/3 del Estudio, que comenzó a funcionar en 1976 con un propósito similar, se convirtieron en pilares de la experimentación fílmica. Artistas experimentales clave de la época, como Endre Tót, Tamás St Auby, Dóra Maurer y Miklós Erdély, así como los músicos Zoltán Jeney y László Vidovszky, entre otros, produjeron, en el marco de estas iniciativas, algunas de las obras más alabadas del cine experimental húngaro¹³.

Uno de los aspectos más llamativos de la producción de la BBS fue que, debido a su vinculación con la industria cinematográfica y a su propósito original de acoger a las jóvenes generaciones de profesionales del cine, el formato de 35 mm se utilizó no solo en la mayoría de las primeras obras de los años sesenta, sino también en algunas películas posteriores, más explícitamente experimentales, realizadas a lo largo de la década siguiente. En estas últimas, por tanto, se combinó de manera inusual el formato cinematográfico «profesional» por excelencia con una visión artística a menudo marginal, *underground* y deliberadamente no profesional¹⁴. A partir de mediados de la década de setenta, el BBS incrementó la utilización del 16 mm, aunque el 35 mm se mantuvo en uso durante toda la década de los ochenta. El resumen de la producción del Estudio en 1973, publicado en la principal revista cinematográfica, *Filmkultúra*, detallaba este cambio al señalar que durante el año anterior se habían completado doce películas en versiones estándar de 35 mm y ocho en 16 mm, y destacaba que estas últimas suponían un incremento considerable respecto al recuento anual anterior¹⁵. Además, el texto alababa la reciente adquisición de un proyector de 16 mm y dos mesas de corte en la MAFILM. Conocida coloquialmente como la *filmgyár* o la «fábrica de películas», la MAFILM era el lugar en el que se realizaban los trabajos de postproducción de las películas del Estudio, y daba además servicio a las ramas centralizadas de documentales y largometrajes de la industria. Por tanto, el informe parecía subrayar que el futuro del Estudio estaba inevitablemente ligado al uso de formatos subestándar. Entonces, ¿cómo influyó la particularidad institucional del BBS de la segunda mitad de los setenta en los posibles usos de la película de súper 8 en

[11] Entre los miembros más importantes de la primera época se encuentran István Szabó, Sándor Sára y András Kovács, que se convirtieron en célebres directores de largometrajes tras dejar la BBS.

[12] Para más información sobre el papel de Bódy como creador de redes, véase Sonja Simonyi, «The Man Behind the Curtain: Gábor Bódy, Experimental Film Culture and Networks of State Control in Late Socialist Hungary», (*Third Text*, vol. 32, n.º 4, 2018), pp. 519-529.

[13] Para un estudio en inglés de la trayectoria de los artistas en el BBS durante este periodo, en particular de Miklós Erdély, véase Ksenya Gurshtein, «Conceptual Artist, Cognitive Film: Miklós Erdély at the Balázs Béla Studio», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 265-292.

[14] Además, aunque se trataba de un aspecto bastante inusual de las películas de vanguardia producidas por la BBS, habida cuenta de la escasez de material cinematográfico en bruto en la mayoría de los países socialistas, no fue el único país que produjo una importante producción experimental en 35 mm. El Taller de la Forma Cinematográfica de Polonia, formado por un grupo de artistas y cineastas de vanguardia, estaba adscrito a la Escuela Nacional Superior de Cine, Televisión y Teatro Leon Schiller, con sede en Lodz, y también utilizó este formato profesional para numerosos experimentos fílmicos. Marika Kuźmicz y Łukasz Ronduda (eds.), *Workshop of the Film Form* (Varsovia y Berlín, Sternberg Press y Arton Foundation, 2016).

[15] «A Balázs Béla Stúdió 'zárszámadása'» (*Filmkultúra*, vol. 9, n.º 1, 1973), p. 23.

contextos experimentales? ¿Y cómo influyó el formato en la negociación de la naturaleza del Estudio entre su condición de infraestructura excepcionalmente avanzada y la aparición de un número cada vez mayor de creadores no profesionales?

El cine de pequeño formato y la experimentación artística en los años ochenta

El cine *amateur* húngaro existía, como movimiento discreto y como red institucional, gracias a las actividades de la MAFSZ (Magyar Amatőr Film Szövetség, o Asociación de Cine Amateur Húngaro), fundada en 1966. Sin embargo, a diferencia de las redes de aficionados de otros países socialistas (con el ya mencionado caso de Yugoslavia como ejemplo destacado) sintonizaba poco con las sensibilidades vanguardistas. Al hojear las publicaciones de la MAFSZ, en concreto *Amatőrfilm* y *Pergő képek*, se observa cómo la organización analizaba de forma activa y bastante crítica su propia posición dentro de entornos culturales cinematográficos más amplios, a pesar de sus limitados recursos financieros. No obstante, estas reflexiones manejaban una visión muy generalista del cine *amateur*, centrada principalmente en cuestiones de naturaleza institucional, como la organización de festivales regionales de cine *amateur*, los retos de proveer redes de distribución *amateur* y el lugar del *amateurismo* y la cultura cinematográfica dentro de la sociedad (socialista). Estos asuntos distaban de las cuestiones de deconstrucción formal y de las sensibilidades artísticas por las que abogaban muchos artistas experimentales del BBS, y que se expresaban en el tono a menudo contracultural e ideológicamente provocativo de sus películas. Con el uso generalizado del 35 mm y posteriormente del 16 mm en aquel entorno bastante cómodo que proveía el Estudio —es decir, relativamente bien financiado y bien equipado—, parece evidente que la mayoría de los artistas húngaros estaban, durante los años setenta, menos interesados en recurrir a otros tipos de contextos cinematográficos y formatos (de pequeño calibre). En esta época, el BBS ofrecía una posición intermedia y bastante ideal de relativa libertad dentro de una institución estatal que, hasta cierto punto, eludía los estrictos mecanismos de control, ya fueran ideológicos o formales, con los que se veían obligados a lidiar otros entornos institucionales de producción cultural, tal y como se ha comentado anteriormente. Y, lo que es más importante, lo hizo al tiempo que proporcionaba una infraestructura excepcionalmente bien desarrollada para la realización de películas.

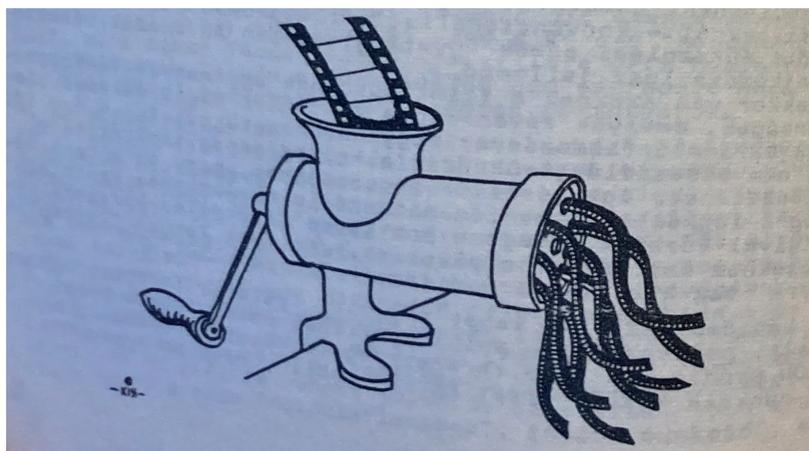


Ilustración de la revista *Amatőrfilm* (1977).

A finales de los años setenta se dio un cambio notorio, marcado por el papel cada vez más importante del súper 8 en Hungría debido a su creciente disponibilidad. La década de los ochenta ha sido habitualmente descrita como un periodo de transición entre los años setenta y los acontecimientos clave de la era post-socialista de los noventa, que anunció una reorganización radical de la cultura cinematográfica húngara¹⁶. La década puso fin a las formas de producción y circulación del cine experimental de la década anterior. El estudioso de los medios Miklos Peternák lo describe como el «fin de una era», ya que este periodo inicial «pionero» —en el que la BBS desempeñó un papel casi exclusivo— dio paso a un proceso de democratización, esto es, a una mayor difusión y popularización del cine experimental en diversos escenarios. Peternák lo relaciona, en parte, con la mayor disponibilidad y circulación del súper 8 en el mercado húngaro, así como con la aparición del vídeo¹⁷. El súper 8 entró de forma vacilante en la escena cinematográfica hacia finales de la década de los setenta, antes de convertirse en el soporte material por excelencia de las innovaciones formales en distintos ámbitos de las culturas cinematográficas alternativas. En 1977, una sección especial de *Amatőrfilm* dedicada al súper 8 ponía de relieve esta evolución. Por ejemplo, un artículo informativo ofrecía información técnica y una visión general de la tecnología del súper 8, que curiosamente —como se indicaba claramente en el texto— se había extraído de diferentes números de la publicación estadounidense *American Cinematographer*¹⁸. En paralelo, traslucía también los principales retos que rodeaban la producción y el desarrollo del formato en la Hungría socialista¹⁹. El resumen confirmaba que la producción de cámaras normales de 8 mm estaba siendo definitivamente sustituida por el formato súper 8 «tanto en los países capitalistas como en los socialistas». Sin embargo, también enumeraba los diversos obstáculos técnicos y económicos a los que se enfrentaba la difusión del súper 8 en Hungría, tanto en lo que respecta a la disponibilidad de la tecnología como a las limitadas oportunidades de postproducción. Estos problemas iban desde la fabricación de cámaras a nivel local —detallando los intentos fallidos de la fábrica estatal de películas y fotos *Forté* para pasarse a la producción de súper 8— hasta las dificultades relacionadas con la adición de banda de sonido al celuloide disponible. Al mismo tiempo, ofrecía un práctico estudio sobre las especificidades técnicas de este formato y compendia los retos asociados a la introducción del súper 8 en la comunidad cinematográfica. A pesar de estas dificultades, a finales de la década de 1970, el súper 8 ocupó un lugar central en una serie de experimentos artísticos clave en el cine húngaro, entre ellos las exploraciones vanguardistas del Grupo Indigo que se describirán más adelante.

Cualquier estudio que aborde el aumento de la utilización del súper 8 en la Hungría socialista debería tener en cuenta, aunque sea brevemente, el creciente interés por el vídeo, que irrumpió también en esta época²⁰. El valor potencial tanto del súper 8 como el del vídeo en sus primeras etapas venía impulsado por la percepción de la novedad de estos medios. *Amatőrfilm*, por ejemplo, pocos meses después de celebrar las novedosas posibilidades tecnológicas del súper 8 en el número citado, publicó un artículo en apoyo del vídeo. El texto, titulado pomposamente «La gran oportunidad del cine amateur: el vídeo», destacaba el valor único de la reproducción instantánea y el sonido sincrónico para la realización de cine *amateur*, en contraste con el celuloide²¹

Sin embargo, a pesar de su llegada simultánea, los usos y la disponibilidad de cada formato tuvieron desarrollos diferentes dentro de la comunidad del cine experimental. János Sugár, miembro del Grupo Indigo y también estrechamente vinculado al BBS a lo largo de los años ochenta, utilizó en esos años tanto el súper 8 como el

[16] Véase, por ejemplo, Gábor Gelencsér, «A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79-1989/90)». Disponible en <<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzese-k/a-nyolcvanas-evek-magyar-filmmuveszete-1978/791989/90-filmtortenet-korszakelemzes.html>>.

[17] Gelencsér, «A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79-1989/90)».

[18] «Mit tud az érzékenyített pertli?» (*Amatőrfilm*, vol. 11, n.º 4, 1977), p. 7.

[19] «¿Normal vagy szuper-nyolc?» (*Amatőrfilm*, vol. 11, n.º 4, 1977), pp. 8-9.

[20] La autora está en deuda con János Sugár por señalarle la importancia del vídeo al trazar la historia del formato súper 8.

[21] András Péterffy, «Az amatőrfilmezés nagy lehetősége: a videó» (*Amatőrfilm*, vol. 12, n.º 1, 1978), pp. 5-7. El hecho de que el artículo se publicara inicialmente en una revista llamada *Népművelés* (Educación del Pueblo) dilucida que, dentro del movimiento *amateur*, el propósito ideológico de la educación colectiva del pueblo seguía siendo una función primordial del cine *amateur* en ciertos círculos del movimiento.

vídeo. Sostiene que el súper 8 estaba lejos de ser inaccesible para la mayoría de los jóvenes aspirantes a cineastas a finales de la década de 1970, y que fue una tecnología obviada y casi descartada²². El proceso no era ni mucho menos sencillo, y a menudo implicaba un acceso a los equipos por vías informales, como solicitar cámaras a familiares o conocidos como favores personales —o «apropiárselas», en palabras de Sugár—. En cualquier caso, era un modo de hacer cine cada vez más accesible para quienes deseaban producir películas lejos de las redes institucionales establecidas o, quizá de manera más determinante, para aquellos que no podían entrar en esas redes debido a las estrictas regulaciones de la cultura fílmica bajo el socialismo. El catálogo de la exposición seminal *Film / Művészet*, organizada en 1983 en la Galería de Budapest —una muestra exhaustiva del cine experimental en Hungría—, ilustra esta tendencia, ya que el programa incluía varias películas en súper 8 creadas, casi sin excepción, entre 1978 y 1981. Los equipos de vídeo, por el contrario, siguieron estando fuera del alcance de los no profesionales hasta bien entrada la década de 1980. Al mismo tiempo, como señala Sugár, a pesar de su aparente novedad, el súper 8 ya se había convertido en un medio algo obsoleto para muchos cineastas de la comunidad experimental a los pocos años de su introducción en la escena artística húngara. Este medio casi obsoleto sería retomado a partir de 1982 por la comunidad más subversiva de la escena cinematográfica *amateur* del Kőbánya Amatőr Film Studio. De nuevo, no por un especial interés en sus posibilidades formales, sino como un medio accesible de producir obras en el seno de una comunidad cinematográfica marginal.

Teniendo en cuenta esta complicada cronología, resulta revelador mencionar un informe anual de la dirección del BBS de 1983 que designaba, bajo el epígrafe «nuevas tecnologías», tanto al súper 8 como al vídeo en tanto que formatos novedosos y deseables para la ampliación del equipamiento tecnológico del Estudio. En lugar de contradecir la evaluación anterior sobre el súper 8 como un formato anticuado, este informe sugiere que la percepción de sus potencialidades y su novedad tenía que ver con la forma innovadora en que los aficionados fuera del Estudio se apropiaban de él, lo que elevaba su condición de formato deseable también dentro del mismo. Así, si bien el BBS estuvo en el centro de la experimentación fílmica en los setenta y continuó siendo un espacio relevante de la cultura cinematográfica alternativa hasta el final del régimen socialista, desde principios de la década de los ochenta compartió esta posición con una comunidad cinematográfica alternativa más variada, descentralizada y fragmentada. Antes de explorar el papel central que desempeñó el Kőbánya Amatőr Film Studio en este desarrollo, conviene considerar cómo se desarrolló el experimento en súper 8 del Grupo Indigo en 1980.

Los experimentos en súper 8 del Grupo Indigo y el *Duna filmpályázat* (Concurso de películas sobre el Danubio, 1980)

El *Indigo csoport* o Grupo Indigo fue un colectivo de jóvenes artistas húngaros activos entre 1978 y 1986, que trabajaron bajo la tutela de Miklós Erdély en diversos proyectos interdisciplinarios, sobre todo cinematográficos²³. A lo largo de su carrera, Erdély se apropió y transformó múltiples entornos creativos para dar cabida a sus ambiciosos intereses artísticos y pedagógicos, al tiempo que se resistía a la rigidez de las formas de institucionalización. Aunque la independencia como tal no existía en el entorno sociopolítico del socialismo de Estado, Erdély ejemplifica un elevado grado de pensamiento autónomo, que tensionaba los límites de lo que era posible y permisi-

[22] János Sugár, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

[23] Pocas figuras creativas de la Hungría socialista transgredieron las divisiones entre el cine experimental y el arte con tanta libertad como Erdély. Se formó como arquitecto después de haber sido aceptado y denegado su ingreso en la Academia de Cine en dos ocasiones distintas, y produjo una obra de arte interdisciplinar inclasificable que incluía performances, pinturas, dibujos, fotografías y otros muchos tipos de experimentos además de sus películas, cinco de ellas realizadas en la BBS entre 1974 y 1985: *Partita* (1974), *Álommásolatok / Dream Reconstructions* (1977), *Verzió* (1979), *Vonatút* (1981) y *Tavaszi kivégzés / Spring Execution* (1985).

ble dentro del paisaje cinematográfico-artístico estrictamente regulado de la Hungría socialista²⁴. Esto se tradujo en una producción artístico-teórica muy característica, que también se manifiesta en los distintos entornos creativos en los que trabajó²⁵. Como ya se ha dicho, Erdély —al igual que muchas otras figuras artísticas de la neovanguardia— gravitó hacia el BBS, dadas las amplias oportunidades cinematográficas que le ofrecía lejos de la industria profesional, pero sin los parámetros estrictamente institucionales —y las limitaciones financieras— del movimiento *amateur*, del que hablaba más bien con desprecio como una actividad menor, casi pequeñoburguesa, carente de intención creativa²⁶. Así pues, Erdély buscó diversos ecosistemas para realizar sus experimentos con el celuloide, algunos directamente vinculados a sus actividades pedagógicas. Estos afanes educativos incluyeron su compromiso con el programa de enseñanza colaborativa «Ejercicios de creatividad», impartido en el centro cultural de la fábrica GANZ-MÁVAG entre 1975 y 1977 junto con la artista Dóra Maurer; los «Ejercicios de desarrollo de la fantasía» (FAFEJ) en el Celler Club de Víziváros en Buda; y, finalmente, el «Pensamiento interdisciplinario», que dio lugar a la creación del Grupo Indigo, un acrónimo de «pensamiento interdisciplinario», o *interdiszplináris gondolkodás*, en húngaro²⁷. Tal y como sugiere el minucioso análisis de las actividades pedagógicas de Erdély realizado por Sándor Hornyik, los cursos de Erdély eran fundamentalmente interdisciplinarios y colaborativos, se basaban en tradiciones intelectuales occidentales y tradiciones espirituales orientales y ponían en primer plano una compleja visión de la *creatividad* mediante una serie de ejercicios teóricos y prácticos. El objetivo era deconstruir las divisiones disciplinarias de las artes visuales apoyándose en diferentes campos de la creatividad y fusionándolos en el proceso. La clave para el funcionamiento del programa «Ejercicios de creatividad» estuvo en la estrecha colaboración entre los diferentes cursos celebrados en la sede de GANZ-MÁVAG: los cursos de escultura de Erdély, las clases de dibujo de Maurer y un curso de fotografía y cine impartido por Gábor Dobos, otra figura clave de los círculos neovanguardistas de Budapest, también activo dentro del BBS. Dániel Biró, que participó en los ejercicios, recordaba que «el objetivo principal no era la apropiación de los conocimientos de una rama de las artes visuales —para eso tenemos las escuelas—, sino un intento de aliviar *el terror de nuestros medios*»²⁸. El objetivo al fusionar diferentes estrategias no era, pues, absorber los conocimientos de cada uno de los sistemas de significación rígidamente definidos y vinculados a las distintas disciplinas, sino precisamente desaprender las estrictas estructuras asociadas a ellas. El cine desempeñó un papel fundamental en este proceso deconstructivo. Algunas de estas estructuras se centraban en la interacción entre el aparato mecánico de grabación y los participantes. *La cámara es un arma de fuego, huyamos de ella* muestra a los jóvenes participantes —junto a Erdély— esquivando juguetonamente el objetivo de la cámara. *La cámara inmortaliza a los que se ponen delante de ella* los capta posando ávidamente frente a ella con sonrisas autoconscientes que recuerdan la autorreflexividad de las películas caseras. Como señala Biró, «aparentemente, nada ha cambiado: todo el mundo intenta entrar en el embudo visual de la cámara que promete la eternidad y, al mismo tiempo, todo el mundo intenta escapar del estruendo de la cámara que amenaza con la inmortalidad, pero al hacerlo es consciente de ello y, por tanto, algo debe haber cambiado». Las imágenes filmadas por Dobos de los ejercicios de varios cursos en 1976 fueron editadas posteriormente en una misma pieza por Maurer en el BBS en 1988. Titulada *Kreativitás - vizualitás* (Creatividad – visualidad), esta película de 16 mm constituye un registro visual impresionantemente minucioso de las

[24] Dada su postura fuertemente antiautoritaria, soportó ocasionales enfrentamientos con las autoridades estatales: dos de sus películas producidas por la BBS, *Partita* y *Verzió*, fueron notablemente censuradas.

[25] Véase también Sonja Simonyi, «Artists as Amateurs: Intersections of Nonprofessional Film Production and Neo-Avant-Garde Experimentation at the Balázs Béla Stúdió in the Early 1970s», (*Film History*, vol. 30, n.º 1, 2018), pp. 124-125.

[26] Miklós Erdély, «A kiséleteli film », en Miklós Peternák (ed.), *Erdély Miklós: A filmről* (Budapest, Balassi kiadó, BAE Tartóshullám, e Intermedia, 1995), pp. 236-237.

[27] Para una lista completa de los participantes en Indigo, véase Sándor Hornyik y Annamária Szőke, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo). Miklós Erdély's Art Pedagogical Activity, 1975-1986» (2010). La versión en inglés de la introducción a la publicación húngara *Kreativitás, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenységéről* está disponible en <https://monoskop.org/File:INDIGO_summary.pdf>. Es importante destacar que varios miembros de Indigo ya estaban activos en la BBS durante la década de 1970, como Ágnes Háy e Ildikó Enyedi. Mientras que muchos miembros de Indigo se convirtieron en consumados artistas visuales, Enyedi pasó a ser una cineasta de ficción de fama internacional.

[28] Biró, citado en Hornyik y Szőke, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo)», p. 7.

actividades de aquellos cursos que generaron procesos creativos de desaprendizaje²⁹. Por su parte, las actividades filmicas del Grupo Indigo dieron a luz una producción experimental más variada, alejadas del entorno de las aulas. Incluía las instalaciones paracinemáticas hechas con tiras de película que acompañaron la conferencia de Erdély de 1979 titulada «Vanguardia o cine experimental» en la ciudad húngara de Pécs; varios guiones presentados al BBS; la película experimental de 16 mm *Vonatiút* (Viaje en tren) de 1981 realizada en el estudio; una serie de dibujos llamada *Filmrajzok* (Dibujos filmicos) (1983); y el *Duna filmpályázat* (Concurso Cinematográfico del Danubio) que se completó en 1980 en súper 8 y fue el experimento cinematográfico más ambicioso del grupo³⁰. En conjunto, estos esfuerzos filmicos (expandidos) ponen de manifiesto que, durante este periodo, el súper 8 se introdujo en la comunidad artística no en sustitución de todos los demás formatos, sino para expandir el paradigma del cine experimental en lo que respecta a la escala de los proyectos cinematográficos alternativos y a la forma en que estos se desarrollaban, cada vez más a través de iniciativas creativas menores e informales.

Si bien el *Duna filmpályázat* fue una excursión artística menor en el cine de paso reducido, su estructura organizativa, fluida y ligera proporciona un caso de estudio relevante para el estudio de la exploración artística experimental en el cine durante este período. El artista medial y miembro de Grupo Indigo László László Révész recordaba así el proyecto en una entrevista de 2014:

En los años ochenta, hicimos el Concurso Cinematográfico del Danubio. Dani [sic] Erdély, András Böröcz y yo tuvimos la idea, y la regla básica era que los invitados debían utilizar una película de tres minutos en súper 8 en su totalidad, sin ningún tipo de montaje. Aunque estábamos «atrasados» en cuanto a tecnología, el resultado fue de una calidad decente. Llevamos las películas a Canadá, donde las proyectamos en varios espacios alternativos. Aquí, en casa, conseguir incluso una cámara VHS normal nos costó mucho esfuerzo. Trabajamos con material de súper 8 y cámaras prestadas³¹.

El resumen de Révész pone de manifiesto que el formato súper 8 ofrecía oportunidades a aquellos que tenían un acceso limitado a los formatos filmicos clásicos que circulaban en los espacios cinematográficos alternativos, y destaca el laxo espíritu colectivo con el que se concibió el proyecto. Esto último también queda patente en la forma en que se enuncian las distintas fases de la convocatoria en el folleto del proyecto: se anunciaba el lugar de las discusiones preliminares en el «pub Wernersgrüner, distrito II, plaza Ben a las 11:00», y el punto de encuentro para recoger las propuestas, el 1 de julio de 1980, era «la fuente de la plaza Mechwart a las 17:00». El uso de los espacios públicos de Budapest para estas reuniones clave ponía de manifiesto tanto la falta de infraestructura del grupo como una forma de hacer que se distinguía por su independencia dinámica, alejada de las organizaciones establecidas, lo que constituía la base no sólo de este proyecto, sino del funcionamiento del Grupo Indigo en su conjunto. Enmarcar el ejercicio creativo como una «competición» fue sin duda una alusión irónica a los concursos estrictamente arbitrados y meticulosamente administrados que constituían la piedra angular de la cultura cinematográfica *amateur*.

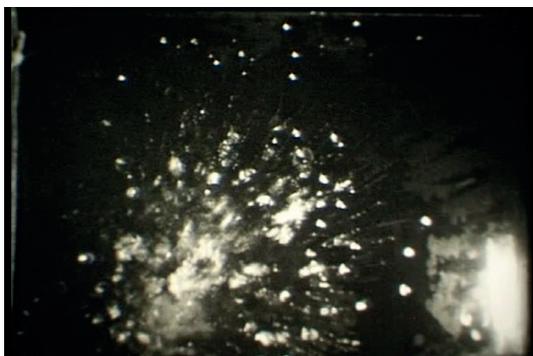
El *Duna filmpályázat* —como su título indica— invitaba a los participantes a establecer una relación, temática o conceptual, con el río que divide la capital húngara. Para ilustrar la diversidad de las contribuciones individuales al proyecto, merece la pena describirlas con cierto detalle. En cuanto a la interpretación del tema, el concurso

[29] Bíró, citado en Hornyik y Szőke, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo)», p. 7. La cámara de cine, además de ampliar los paradigmas conceptuales de la creatividad, también sirvió para documentar directamente varias actividades de los Ejercicios de creatividad. Por ejemplo, en el apartado «dibujar por parejas», encontramos la ejecución de esta actividad, en la que se pide divertidamente a los participantes que dibujen dos objetos diferentes —la persona que sostiene el carboncillo, un círculo, mientras que la persona que sostiene el tablero de dibujo, un cuadrado—, lo que da lugar a una actividad fascinantemente desarticulada. Del mismo modo, en la sección «dibujo automático», encontramos una serie de indicaciones que integran la música en el proceso de dibujo, incluyendo parejas que se balancean por el aula al ritmo de la música mientras intentan sostener torpemente sus instrumentos de dibujo. Las imágenes de los diferentes «ejercicios» están disponibles en línea a través del sitio web de Artpool: <<https://www.artpool.hu/Erdely/kreativitas/gyakorlatok.html>>.

[30] Sándor Hornyik, Miklós Peternák y Annamária Szőke, «Az Indigo és a Film», en Sándor Hornyik y Annamária Szőke (eds.), *Kreativitás, FAFEJ, INDI-GO Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* (Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet / Gondolat Kiadó / 2B Alapítvány / Erdély Miklós Alapítvány, 2008). Esta publicación ofrece un estudio excepcionalmente completo de los proyectos cinematográficos de Indigo, incluido el *Concurso de Cine del Danubio*, y por lo tanto constituye la base de esta sección sobre Indigo.

[31] Entrevista con László László Révész, «Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember. Beszélgetés Révész László Lászlóval» (*Artmagazin online*, 2014), disponible en <<https://www.artmagazin.hu/archive/2559>>.

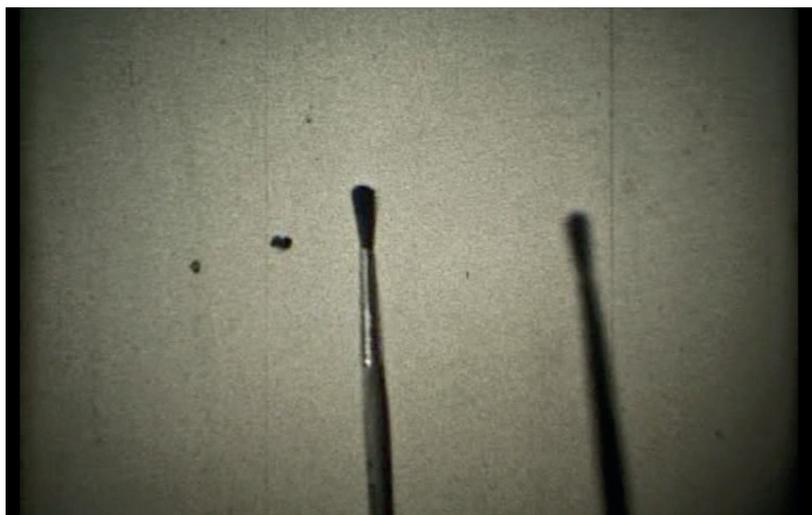
dio lugar a una amplia gama de experimentos, muchos de ellos producidos de forma más o menos colaborativa. Las películas abordaron conceptos relativos al flujo, el movimiento, la fluidez, la translucidez y el poder transformador del agua; otras excursiones temáticas utilizaron el Danubio, motivo central del proyecto, como un telón de fondo literal; o crearon vínculos asociativos entre el agua, diferentes geografías y otras formas elementales.



Fotograma de la pieza de Ákos Birkás para el proyecto *Duna filmpályázat* (Concurso Cinematográfico del Danubio, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



Hajszálak a hídkorláton (Mechones de pelo en la barandilla del Puente, András Böröcz, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



Fotograma de la pieza de Mária Varga para el proyecto *Duna filmpályázat* (Concurso Cinematográfico del Danubio, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.

El film de Ákos Birkás ofrecía una representación abstracta de un chorro de agua que golpea una superficie transparente y se dispersa en gotas. Fue realizada, en colaboración con András Böröcz, mediante el rociado de agua sobre una lámina de vidrio que colgaba de un balcón (el de Böröcz), filmado desde arriba³². La obra recordaba maravillosamente los experimentos formales de la vanguardia histórica en torno al movimiento abstracto y los patrones cambiantes. El film de Mária Varga también se alejaba del entorno inmediato. Un recorte de periódico en el que se veía una fila de gimnastas

[32] Böröcz citado en Hornyik, Peternák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 312.

fue el punto de partida de una pieza que capturaba varios objetos —un primer plano de una pletina— y gestos —un pincel utilizado como baqueta por Tivadar Nemesi contra una pared desnuda— en la habitación de János Sugár, «filmada por Böröcz o Révész», como recordó Varga³³. Más allá de ilustrar la diversidad de interpretaciones del tema central, ambas películas demostraron la capacidad del súper 8 para activarse en entornos íntimos y a pequeña escala, lo que puso de relieve el carácter improvisado y colectivo de los experimentos filmicos. Zsuzsa Berényi, por su parte, hizo una inteligente referencia indirecta al Danubio, como corriente de agua que divide la tierra, al filmar las coronas de las cabezas, de un conjunto de individuos no identificables, con sus cabellos evocando visualmente el lecho de un río. *Hajszálak a hídkorláton* (Mechones de pelo en la barandilla del puente) de Böröcz fue una obra técnicamente más compleja, ya que se filmó con dos cámaras en el puente Margit Híd de Budapest en colaboración con Révész. La primera cámara registró, desde una perspectiva bastante desorientadora, una mano retirando sistemáticamente mechones de pelo adheridos a un trozo de cinta adhesiva pegada a la barandilla, mientras mostraba además un guante (sin su par) que colgaba inquietantemente dentro y fuera del encuadre. La segunda cámara, manejada por Révész, se situó en el lado opuesto del puente y grabó la acción en una toma angular, revelando que la primera cámara estaba sujeta a la barandilla del puente dentro de una caja de cartón que Böröcz arrastraba con una cuerda, mientras que autobuses, tranvías, camiones y coches tapaban regularmente la visión de la segunda cámara³⁴. Según las especificaciones de Böröcz, las dos grabaciones debían proyectarse simultáneamente una al lado de la otra³⁵. En contraste con la película de Böröcz, cargada de significado histórico, otras obras desplegaron interpretaciones más desenfadadas del tema del Danubio. *Tigris a Margitszigeten* (Tigre en la Isla Margarita, 1980), de Révész, mostraba a un cachorro de tigre retozando en la orilla nevada del río mientras un individuo no identificado fotografiaba sin descanso al animal; y un cortometraje sin título —atribuido a Ildikó Enyedi— presentaba a un joven en un primer plano vestido con un traje de capitán de barco que hablaba intermitentemente a la cámara, produciendo un mensaje difícil de descifrar, ya que la película —como todas las películas del Danubio— era muda. La contribución de Áron Gábor, por su parte, presentó un experimento técnicamente más complejo, ya que hizo flotar dos cámaras en balsas a lo largo del Ördögárok, un pequeño arroyo en los suburbios de Buda. Inicialmente, los dos dispositivos de grabación se filmaron el uno al otro; más tarde, registraron el paisaje mientras se desplazaban por él³⁶. A continuación, Gábor utilizó una tercera cámara para grabar las posiciones de ambos dispositivos desde un ángulo más abierto. Al igual que la doble proyección de Böröcz, esta obra también debía proyectarse con un dispositivo de cine expandido, mostrando las tres grabaciones una al lado de la otra. La de Gábor Roskó fue la única película en color del certamen, cuyo título, *Cat's-candle* (1980), era una referencia errónea al nombre en inglés de un conocido truco de cuerda: *cat's cradle*. La película reunía una serie de motivos oníricos y extraños rituales. Entre ellos, una mujer, filmada desde arriba, que se cierne sobre su propia imagen en el espejo mientras parece consumir su reflejo con un tenedor; otra figura femenina, que lleva una bata azul brillante, filmada mientras realiza en el aire brazadas de natación de estilo libre, colocada encima de un pequeño muro de ladrillos con los ojos cerrados y los labios pintados con brillo, aparentemente en éxtasis; y una mujer vestida de rojo, que se aleja de la imagen, distanciándose del Danubio, dejando ver una muñeca de juguete flotando en el río. La escena final mostraba a dos figuras, filmadas por debajo del cuello, mientras transferían una cuna de gato de una

[33] Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 313.

[34] Es importante destacar que Böröcz proporcionó un marco histórico a su obra, convirtiéndola en una de las piezas más políticamente explícitas del proyecto. Como señaló, los mechones de pelo de la película hacían referencia a los asesinatos masivos de 1944 de la población judía de Budapest, que fueron ejecutados a lo largo de la ribera del río; sus propios gestos representaban así una especie de ritual de «limpieza», que intentaba librar la barandilla de estos pelos y del trauma histórico al que hacían referencia. Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 314.

[35] Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 314.

[36] Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 315.

mano a la otra. En su conjunto, estas imágenes crípticas parecen conectarse emulando el lenguaje visual asociativo del surrealismo, y los vibrantes colores primarios de la película realzan la calidad onírica de la puesta en escena. Es importante destacar que el propio Erdély también contribuyó con una pieza al proyecto, subrayando con ello el funcionamiento no jerárquico dentro del grupo. Se filmó en su propia casa y se centró en la naturaleza cíclica del agua. La película muestra al artista realizando una serie de acciones: verter una jarra de leche por el canalón de desagüe de su jardín en un paisaje invernal; «limpiar» el canalón de la calle de su casa con un bastón; verter la leche en su buzón; llenar un vaso con agua del grifo del lavabo de su cuarto de baño y beberse la; y luego recoger nieve en ese mismo vaso y tirarla al lavabo presionando el material sólido por el desagüe. Al igual que otras obras de Erdély, se basaba en vínculos asociativos entre diferentes materiales y formas físicas, estableciendo y desbaratando las conexiones entre los estados líquidos y sólidos de la leche, el agua y la nieve³⁷.



[37] Hornyik, Peternák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 315.

Tigris a Margitszigeten (Tigre en la Isla Margarita, László László Révész, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



Cat's-candle (Gábor Roskó, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



Cat's-candle (Gábor Roskó, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.

Áron Gábor, miembro del Grupo Indigo, recopiló y digitalizó las películas descritas anteriormente, que están disponibles para su visionado en el Centro de Investigación Artística Artpool de Budapest. El Centro forma ahora parte del Instituto de Investigación Centroeuropa de Historia del Arte de Budapest, y alberga un importante y extenso archivo del arte experimental y la cultura *underground* producidos durante el socialismo tardío³⁸. Aunque es una hazaña impresionante que la mayoría de estas películas menores se hayan conservado en copias digitales accesibles para su visionado e investigación, varias obras del concurso se han perdido. Entre ellas se encuentran las contribuciones de Zoltán Lábás, Dániel Erdély y la de János Sugár, que realizó con la cámara un viaje meticulosamente cronometrado, cruzando las estaciones de metro a ambos lados del río, desde Pest a Buda, en tres minutos exactos, correspondientes a la duración de un rollo de película³⁹. La incompleta conservación de las películas del *Duna filmpályázat* ilustra los retos y las precarias prácticas de archivo respecto a los medios «huérfanos», como los experimentos en súper 8 creados para este proyecto de 1980. A diferencia del canon experimental de las películas producidas por el BBS, numerosos experimentos en súper 8 no fueron conservados, ni por el Estado durante el periodo socialista ni en los años inmediatamente posteriores a los cambios políticos de 1989. Ponerlos en primer plano como iniciativas artísticas valiosas dentro de contextos de producción caracterizados claramente por su pequeña escala sirve al propósito de integrarlos, al fin, dentro de las historias de cine experimental dignas de ser preservadas⁴⁰.

El no profesionalismo explosivo, el cine contracultural y el movimiento de cine *amateur* en la década de 1980

Las iniciativas artísticas en súper 8 descritas anteriormente remitían a una esfera de experimentación artística poco estructurada, que se desarrollaba orgánicamente. Unos años más tarde, a partir de 1982, el formato también impulsó importantes cambios dentro del movimiento *amateur*, reviviendo y empujando al centro de la escena una vertiente de la cultura cinematográfica que estaba fuertemente conectada con la identidad marginal del cine de paso estrecho. Esto, a su vez, provocó la reconfiguración de la escena cinematográfica *amateur* propiamente dicha y un cambio en las relaciones de poder de las culturas cinematográficas no convencionales, concretamente a través de las actividades del Kőbánya Amatőr Film Studio (AFS). El AFS se fundó en 1962 en Kőbánya, un barrio industrial de Budapest, predominantemente obrero. Tras una primera década un tanto tumultuosa en la que se vio obligado a trasladarse varias veces de lugar dentro de esa zona, a mediados de los años setenta estableció una base permanente en un centro comunitario local⁴¹. El ambiente del AFS fue especialmente propicio para un importante renacimiento de aquel centro bajo la tutela de György Szomjas, quien comenzó su carrera cinematográfica en el BBS realizando destacados cortometrajes sobre diferentes subculturas dentro de la sociedad socialista contemporánea, y fue miembro de la dirección del estudio entre 1969 y 1974⁴². A mediados de la década de 1970, Szomjas aportó su experiencia institucional, así como su interés por los medios culturales alternativos, a la escena *amateur* del Kőbánya Amatőr Film Studio, donde permaneció como asesor incluso después de que su propia carrera como director despegara a principios de la década de 1980. A través de sus actividades en la escena *amateur*, guió a una nueva generación de jóvenes cineastas hacia la visibilidad y el éxito profesional⁴³. Szomjas proporcionó asistencia y orientación en cuestiones

[38] Artpool fue creado por el artista neovanguardista György Galántai en 1979 y funciona desde 2015 como una subdivisión de los archivos del Museo de Bellas Artes, disponible en <<https://artpool.hu/en>>.

[39] János Sugár, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

[40] Tanto János Sugár como el artista Tibor Csikós tuvieron experiencias de este tipo. Como explicó Sugár, un director de producción de la BBS perdió su contribución durante una transferencia prevista a 16 mm a principios de la década de 1990 (Sugár, citado en Hornyik, Petermák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 212). Csikós, que no figura en la lista oficial de colaboradores recopilada por Hornyik et al. y que, sin embargo, parece haber realizado una película súper 8 sobre el Danubio en 1980, señala igualmente que su trabajo fue extraviado por un colega después de que fuera a ser transferido a un formato VHS a finales de la década de 1980 (Hornyik, Petermák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 312). Sobre los recuerdos de Csikós del *Concurso de Cine del Danubio*, disponible en <<https://csikostibor.coldal.hu/cikkek/megkezdett-tevekenysegek/film.html>>.

[41] István Dékány citado en Júlia Sipos, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Városszéli filmesek» (*Filmvilág*, vol. 10, n.º 18, 1986). Aunque el informe de Dékány parecía sugerir un movimiento positivo de cambio y crecimiento para el estudio en esta época, sin embargo, las entrevistas de Sipos con los miembros apuntan a que, incluso a mediados de la década de 1980, su sede no era más que una glorificada sala de reuniones, que carecía de la infraestructura básica necesaria para hacer películas cómodamente allí.

[42] Sus obras producidas por la BBS fusionaban elementos documentales y de ficción, como *Tündérszép lány / Beautiful Girl (1969)* y *Nászutak o Honeymoons (1970)*. Tras dejar la BBS, Szomjas realizó una gran variedad de películas de ficción, desde los westerns de temática húngara *Talpunk alatt fűtyül a szél / The Wind Whistles under Our Feet* y *Rosszemberek / Bad People (1979)* hasta películas que abor-

creativas, pero al mismo tiempo parece que utilizó la experiencia institucional acumulada en el BBS para consolidar el funcionamiento organizativo del AFS. Su propuesta de que los cineastas del estudio *amateur* se organizaran internamente nombrando una junta directiva parece haberse inspirado explícitamente en la estructura interna del BBS, facultando a una nueva generación de cineastas para reclamar su espacio dentro de la cultura cinematográfica (*amateur*).

La cohesión generacional de los miembros del AFS fue también importante para este proceso de cambio. En la época se los describía como personas que vivían en «condiciones sociales particulares —jóvenes sin opciones para la movilidad social, empleados en trabajos manuales pesados o administrativos mecánicos, y sin posibilidad de salir de esa situación— y cuyas frustraciones se reflejan en la naturaleza agresiva de las películas»⁴⁴. De hecho, a partir de principios de los años ochenta, la conciencia de la marginalidad social de estos jóvenes se fusionaría ejemplarmente con la marginalidad percibida del formato súper 8. Si bien estos jóvenes cineastas recurrieron al súper 8 por pura necesidad, más que por un interés genuino en la especificidad tecnológica del formato —ya que no tenían acceso a otras tecnologías— el súper 8 acabó por demostrar su excepcional capacidad para servir de soporte a sus ideas subversivas. El Kőbánya Amatőr Film Studio tuvo notables éxitos dentro de los círculos de cine *amateur* en los últimos años de la década de 1970, pero sería a partir de 1982 cuando se asentó como una nueva voz de la cultura cinematográfica alternativa húngara. La fuerte identidad contracultural de sus miembros y su celebración juvenil e irreverente de estilos de vida marginales y alternativos se entrelazaron con las técnicas cinematográficas insolentes que los definieron, e influyeron en la cultura cinematográfica húngara hasta bien entrada la década de los noventa. Miklós Ács, uno de los artistas más destacados del AFS, explicó el cambio inicial de la siguiente manera:

Entré en el Cineclub en 1982. En aquella época sólo había una película que marcaba el movimiento no profesional, *Happening*, de József Hajdú. Era completamente diferente de las películas *amateur* habituales de la época, «estaba todo llevado al extremo», como diría Szomjas. Las imágenes se componían a medias, con total desprecio por las reglas básicas del cine, y en la película se expresaban todo tipo de sabidurías y pseudo-sabidurías. Era una película de veinte minutos, su celuloide estaba levemente lijado, y en algunos lugares la imagen carecía de vida y estaba subexpuesta. El material supuso un salto importantísimo, y ganó dos segundos premios en un festival nacional. Después hubo un largo silencio, luego llegó gente nueva y finalmente se desarrolló un lenguaje cinematográfico que ahora llamamos «no profesional». No es un material dañado. Está estructurado y montado, pero deliberadamente mal compuesto en su montaje y estructura, un tipo de material diferente al que estamos acostumbrados⁴⁵.

Así, en lugar de emular la calidad prístina del material cinematográfico profesional o enmascarar las irregularidades formales del formato súper 8, la película de Hajdú de 1982 amplificó sus defectos más visibles. En este gesto, tanto János Sugár como Miklós Ács reconocieron un tipo de *ethos* punk, subversivo y DIY, que no llegaría a Hungría hasta principios de la década de 1980⁴⁶. Esta insolencia y el énfasis en resaltar los defectos del súper 8 como medio obsoleto y desechado se alineaban con el estatus social de los jóvenes marginales que hacían uso de este formato cinematográfico⁴⁷.

dan temas contemporáneos basados en crisis sociales como *Könyvnyu testi sértés / Tight Quarters* en 1983 y *Falfűró / Wall Driller* de 1986.

[43] El enfoque de Szomjas sobre el liderazgo fue valorado positivamente en el ya citado informe de Dékány de la siguiente manera: «La ayuda de los líderes adopta una forma especial: animan a los miembros a empezar una película presentada con los errores de una presentación, no con las buenas soluciones, y a pensar en sus consecuencias, a veces incluso a llevarlas hasta el absurdo. Las películas realizadas de este modo no se asemejan a plantillas cinematográficas consolidadas, sino que han desarrollado un tono crudo, honesto e inconformista. Los miembros del estudio no están creando arte cinematográfico, sino que intentan articular su propio mundo. Es un mundo que puede resultar antipático para muchos. Pero no se puede negar su sinceridad...», en Júlia Sipos, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Vározzéli filmek».

[44] Véase la nota 41. András Szőke, uno de los miembros más destacados del AFS, trabajó en Budapest en los años ochenta, primero como ayudante de pintor, luego como limpiador en el cine Horizont.

[45] Ács citado en Sipos, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Vározzéli filmek».

[46] Grabación de audio inédita de Miklós Ács en conversación con János Sugár. Consultado en enero de 2022.

[47] János Sugár, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

Inspirados por el enfoque irreverente de Hajdú, Ács y András Szőke se convirtieron en los años siguientes en las principales voces de un nuevo movimiento cultural cinematográfico. En un ensayo de 1985, el historiador del arte László Beke también destacó que *Happening* ya contenía los parámetros clave de las iniciativas cinematográficas innovadores de la escena Kőbánya⁴⁸. Esta obra de 17 minutos en súper 8 muestra unos jóvenes preparando torpemente una actuación, mientras una voz en off hace breves afirmaciones sobre el arte y la vida, que Beke interpretó como profundas e irrisorias al mismo tiempo⁴⁹. Beke consideraba que el humor, en general, era un aspecto fundamental de las películas del movimiento, y señalaba que resaltar de forma autorreflexiva, a través de la voz en off, los defectos técnicos de cada película mediante bandas sonoras discordantes o monólogos cómicos se convirtió en una de sus herramientas expresivas más significativas. *A clochard*, de András Szőke, también evocada en el artículo de Beke, ilustra esta estrategia, ya que combina imágenes de un vagabundo filmadas furtivamente con una voz en off que detalla las experiencias vitales y filosóficas de un aspirante a cineasta aficionado, fusionando irónicamente sonido e imagen en una (auto)biografía de la marginalidad desarticulada con humor.



A clochard (András Szőke, s/f).

[48] László Beke, «Kijöttél a moziból de nem vagy még minden túl: a Kőbányai filmstúdióról» (*Filmkultúra*, vol. 21, n.º 6, junio de 1985), pp. 9-12. Beke mantuvo estrechos vínculos con la BBS y el movimiento neovanguardista durante los años setenta y fue una figura influyente en los círculos culturales alternativos durante muchas décadas.

[49] Beke, «Kijöttél a moziból de nem vagy még minden túl: a Kőbányai filmstúdióról», p. 10.



A clochard (András Szőke, s/f).



A clochard (András Szőke, s/f).

Es importante destacar que los cambios que generaron estas películas fueron mucho más allá de las innovaciones formales, y afectaron también a los contextos de producción. Los principales protagonistas del movimiento tomaron distancia no sólo de las esferas culturales cinematográficas tradicionales, sino también del contexto estrictamente *amateur*. A mediados de la década de los ochenta, los miembros del AFS se distanciaron del apelativo de «*amateur*», renombrando su lugar de trabajo como *Kőbányai Nonprofesional Filmclub*, y su práctica como cine *no profesional*. Este fue un cambio crucial en cuanto a la orientación consciente de su práctica creativa lejos del movimiento *amateur* como tal. El no profesionalismo era un término que denotaba con fuerza un espacio de creación más dinámico, con presupuestos bajos o inexistentes, un enfoque contracultural DIY marcadamente creativo y un desprecio por los temas más habituales, así como por las convenciones formales y narrativas. Además, estos cineastas, ante la imposibilidad de entrar en los circuitos cinematográficos profesionales que comenzaron a ganar aceptación en la Academia de Cine, trataron de rebelarse activamente contra el elitismo y la exclusividad implícitos en el profesionalismo. Quizás lo más evidente es que el nombre, deliberadamente no húngaro, también ponía de relieve la existencia de una nueva generación que no aceptaba las limitadas etiquetas proporcionadas por la realidad húngara. El calificativo inglés *non-profesional* cumplía así una función abiertamente provocadora, ya que sus miembros trataban de distanciarse de cualquier tipo de estructura organizativa establecida de la cultura cinematográfica socialista. Su desconexión del ámbito *amateur* no estaba tan motivada por razones conceptuales como la de los artistas neovanguardistas de la década anterior, como el caso ejemplar de Erdély y su ya mencionado rechazo a la rigidez institucional de este espacio creativo. Sin embargo, parecía derivar igualmente de un desprecio por la inflexibilidad de las estructuras institucionalizadas de la cultura cinematográfica *amateur*, así como de una aversión a lo que el término «*amateur*» implicaba —en particular, una imitación de baja calidad del cine dominante, un cine menor que apuntaba a unas expectativas y unos estándares de calidad de producción inferiores a los de sus homólogos profesionales⁵⁰. Lo que diferenciaba de forma importante al *amateurismo* y al no profesionalismo era el grado en que este último, de forma plenamente consciente, enfatizaba y celebraba la imperfección como un nuevo lenguaje filmico de la contracultura —lo que implicaba, a la vez, un mayor grado de ambición por hacerse visibles como participantes activos en la cultura cinematográfica—. Una carta abierta de 1987 de los no profesionales, publicada en la revista *Filmvilág*, demostró claramente que la lucha por la diferenciación y la independencia dentro de un entorno cultural cinematográfico que desalentaba ambas cosas continuó hasta bien entrada la década de los ochenta⁵¹. Antes de enumerar sus reivindicaciones, los firmantes esbozaron la situación del no profesionalismo en los siguientes términos:

En los últimos años, el campo del cine *amateur* se ha fragmentado cada vez más. La diversidad de obras producidas con diferentes enfoques y objetivos es sorprendente. Sin embargo, la [Asociación de Cine y Vídeo Amateur] pretende que todos sus miembros tengan las mismas necesidades y actúa como si tuviera que promover las actividades de ocio en el cine *amateur*. No tiene en cuenta que la calidad del cine *amateur* no está determinada por las películas hechas como pasatiempo, sino por las obras realizadas con ambiciones artísticas. Por tanto, la tarea teórica más importante sería redefinir el concepto de cine *amateur* de forma que refleje la situación actual y las diferencias de motivación. Por ejemplo, es necesario aclarar el concepto de cine no profesional, sobre todo porque este tipo de actitud cinematográfica tiene un valor generacional.

[50] Ács reitera este punto en sus conversaciones con János Sugár. Véase la nota 46.

[51] «Levélváltás az amatőr-filmről» (*Filmvilág*, 1987), pp. 63-64.

De este modo, los no profesionales delinearon un tipo de «cine independiente» para una nueva generación que rechazaba categóricamente las sensibilidades cinematográficas de la vieja guardia y las jerarquías culturales del cine. Les impulsaban ideas frescas, el desprecio por la tradición, el interés por los temas irreverentes, la capacidad de producir obras al margen de las grandes estructuras de financiación de la industria cinematográfica y de la actitud excluyente de la Academia de Cine y una gran disposición por hacer visible su trabajo a través de las sólidas redes de distribución disponibles. Todo ello incluía cosas que, a su juicio, el movimiento *amateur* tradicional ni ofrecía, ni podía ofrecer. Mientras que el cine independiente tenía una tradición asentada en la cultura cinematográfica occidental, en la Hungría socialista esa independencia sólo se podía conseguir rompiendo violentamente los límites de las estructuras cinematográficas existentes. De hecho, aunque los cineastas activos en el entorno del AFS de Kőbánya apenas intentaron integrarse en el *mainstream* de los grandes estudios cinematográficos y del cine narrativo, sí fueron ambiciosos por derecho propio. Al final, varios de ellos se «graduaron» en las filas oficiales de la industria, convirtiéndose en importantes figuras del cine durante los últimos años de la escena cinematográfica socialista, e inspiraron la cultura audiovisual húngara hasta bien entrada la era post-89.



A kutya éji dala (Dog's Night Song, Gábor Bódy, 1983).

Coda

El aumento del interés y el uso del súper 8 en los círculos culturales cinematográficos húngaros, en parte como resultado de los éxitos de los cineastas de Kőbánya, queda patente en el largometraje de Gábor Bódy de 1983 *A kutya éji dala (Dog's Night Song, Canción de la noche del perro)*. El filme de Bódy es una película de ficción de estructura fluida, formalmente ecléctica, y el último largometraje que realizó antes de su prematura muerte en 1985. Combinaba elementos narrativos y no ficcionales e

incluía metraje en súper 8 junto a otros formatos —principalmente 35 mm y vídeo— para ofrecer un conjunto caleidoscópico y rico en texturas. Más que una elección estética, este eclecticismo formal pretendía ilustrar el *zeitgeist* de un sistema socialista fracasado, su «falta de rumbo y pérdida de dirección», como señala Zsolt Györi⁵². Para Györi, el uso del súper 8 en *A kutyá éji dala* funciona en varios niveles entrecruzados. El material granulado, inestable y poco claro filmado en este pequeño formato —distorsionado aún más al ser ampliado para ajustarlo con el material en 35 mm utilizado en otras partes del film— se pone en primer plano para producir un «ruido visual» que coincide formalmente con la «imposibilidad de contar historias coherentes en un mundo caracterizado por la desintegración de un consenso social», durante la que sería la última década del socialismo⁵³. Bódy otorga este poderoso significado conceptual a un formato cinematográfico «menor» para hablar del sentimiento de desilusión en la Europa del Este de finales del socialismo. Sin embargo, su uso del súper 8 también hablaba de una nueva era de la cultura cinematográfica en la Hungría de los años ochenta. Esta producción parecía más airada, y se alineaba con agresividad a una visión más irreverente del mundo contracultural que la de las generaciones anteriores, alimentándose claramente de los esfuerzos marginales, subversivos y radicalmente antisistema de las escenas no profesionales que los cineastas de Kőbánya representaban ejemplarmente. A lo largo de su ilustre carrera, Bódy buscó —y visibilizó— las tendencias más innovadoras y los nuevos desarrollos de las culturas de la imagen en movimiento, ya fueran formas interdisciplinarias de experimentación o incursiones en las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios, como el vídeo. La importancia del súper 8 en *A kutyá éji dala* es la expresión de un nuevo período, en el que este modo «menor» de hacer cine se había ganado no sólo la aceptación, sino también el interés y la apreciación de un entorno cultural cinematográfico más amplio.

Mientras Bódy recuperaba el estatus marginal del súper 8 para enriquecer su visión fragmentada de un país en crisis, los miembros del estudio Kőbánya experimentaron en el mismo periodo una constante transformación. Para Miklós Ács, el salto llegó unos años más tarde, en 1988, cuando su largometraje *Sőn és grósz* (*Nice and Big*, Bonita y grande, 1985) —realizada en súper 8 junto a su pareja Andrea Rinyu— se presentó ante el público internacional en la 17ª edición del Festival Internacional de Cine de Rotterdam⁵⁴. La película era un filme autobiográfico poco ambicioso pero muy entretenido, en el que planteaba de un modo autorreflexivo —con Ács y Rinyu interpretándose (y siendo) ellos mismos— cómo el cine no profesional fusionaba los impulsos creativos con la vida privada. El escenario de la película era el destartalado edificio de viviendas donde residían, y la acción incluía actos escatológicos cotidianos —su casa no tenía agua corriente ni baños— e incluso una fugaz escena de sexo explícito que causó controversia no sólo en Hungría, sino también en el festival holandés⁵⁵. El hecho de que esta provocativa obra llegara a un festival internacional demuestra que, hacia finales de los años ochenta, los no profesionales habían superado los sistemas institucionales que habían intentado ampliar a lo largo de la década, y estaban definitivamente listos para irrumpir más allá del entorno *amateur* en el que se formaron.

Conclusiones

Mientras que el cine experimental en la Hungría de los años setenta estaba centralizado en el Estudio Béla Balázs y ofrecía una experiencia cinematográfica excep-

[52] Zsolt Györi, «‘A mi agyunk téves kapcsolás’: az új hullám találkozása az új érzékenységgel» (*Apertúra*, vol. 13, n.º 4, verano de 2018). Disponible en <<https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>>. La película entrelaza de forma imprecisa las historias de un cura rural, interpretado por el propio Bódy, un funcionario del partido jubilado en silla de ruedas y un niño que acaba haciéndose amigo de su excéntrico vecino, un astrónomo. Para un análisis reciente en inglés de los largometrajes narrativos de Bódy, incluida *Dog's Night Song*, véase Gábor Gelencsér, «The Experimentalism of Gábor Bódy», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 35-58.

[53] Györi, «A mi agyunk téves kapcsolás’: az új hullám találkozása az új érzékenységgel».

[54] Es interesante anotar que *Sőn és grósz* se realizó al mismo tiempo que el largometraje de Szomjas Falfürő, en el mismo apartamento prefabricado. Esta maravillosa conexión, incorporada autorreflexivamente en el film de Ács, subraya de un modo creativo que la escena no profesional estaba enteverada con otros modos más aceptados de realización cinematográfica, aunque permanecía conscientemente a distancia.

[55] Quizá sea pertinente mencionar que esta película en súper 8 se proyectó en Rotterdam como una copia en 16 mm, a través de una transferencia realizada específicamente para el festival, lo que indica que este formato tampoco fue aceptado automáticamente en los circuitos de distribución de películas occidentales. Festival Internacional de Cine de Rotterdam, disponible en <<https://iffr.com/en/iffr/1988/films/nice-and-big/>>.



Sőn és grósz (Nice and Big, Miklós Ács, 1985).



Sőn és grósz (Nice and Big, Miklós Ács, 1985).



Sőn és grósz (Nice and Big, Miklós Ács, 1985).

cionalmente abierta a los artistas marginales y a otros creadores activos al margen de la industria cinematográfica, durante la década siguiente aparecieron una serie de iniciativas culturales cinematográficas que rompieron las estructuras institucionales de la década anterior. La difusión de la tecnología súper 8 fue fundamental para estos cambios. En los espacios artísticos experimentales, activó la realización de experimentos cinematográficos creativos de naturaleza fundamentalmente investigadora y abierta, producidos con medios limitados y lejos de los lugares más consolidados de producción cinematográfica. En la escena *amateur*, por su parte, el súper 8 ofreció la posibilidad de reconsiderar los parámetros básicos del lenguaje filmico *amateur*. Una nueva generación de cineastas *amateurs* rebeldes utilizó el formato para resaltar sus imperfecciones y defectos técnicos como constitutivos de un nuevo lenguaje formal, que expresaba provechosamente sus identidades marginales y contraculturales y su insolente visión del mundo a través de la nueva etiqueta de *no profesionalidad*. Si bien estos dos modos de hacer cine se desarrollaron de forma independiente, en su conjunto permiten dilucidar los diversos entornos socioculturales en los que se experimentó con el súper 8 durante la última década de la etapa socialista en Hungría. A partir de aquí, los estudios futuros podrían centrarse en las formas en las que el

formato súper 8 abrió y diversificó las estructuras institucionales del cine alternativo en toda la esfera socialista, matizando más las oposiciones entre los diversos espacios de creación cinematográfica, tanto de la escena *underground* como de aquellos controlados por el Estado.

Traducción del inglés:
ALBERTO BERZOSA y MIGUEL ERRAZU

FUENTES PRIMARIAS

SUGÁR, János, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Amatőrfilm

András PÉTERFFY, «Az amatőrfilmzés nagy lehetősége: a video» (vol. 12, n.º 1, 1978), pp. 5-7.

Autor desconocido, «Mit tud az érzékenyített pertli?» (vol. 11, n.º 4, 1977), p. 7.

Autor desconocido, «Normál vagy szuper-nyolc?» (vol. 11, n.º 4, 1977), pp. 8-9.

Filmkultúra

Autor desconocido, «A Balázs Béla Stúdió 'zárszámadása'» (vol. 9, n.º 1, 1973), p. 23.

László BEKE, «Kijöttél a moziból de nem vagy még mindenem túl: a Kőbányai film-stúdióról» (vol. 21, n.º 6, junio de 1985), pp. 9-12.

Filmvilág

Autor desconocido, «Levélváltás az amatőrfilmről» (1987), pp. 63-64.

Júlia SIPOS, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Városszéli filmesek» (vol. 10, n.º 18, 1986).

BIBLIOGRAFÍA

«Creativity-Visuality. Ganz-Mávag Cultural House, Budapest, 1975–1977» <<https://www.artpool.hu/Erdely/kreativitas/exercises.html>> (30/09/2022).

«Miklós Acs, *Nice and Big*», International Film Festival Rotterdam <<https://iffr.com/en/iffr/1988/films/nice-and-big>> (30/09/2022).

BELC, Petra, «Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 151-176.

—, y The Department of Cineclub Zagreb Heritage, «Digital Restoration of the Preserved Films of Tatjana Ivančić» (Filmmuseum, Collections) <https://www.filmuseum.at/en/collections/film_collection/film_preservation/projects_since_2002/tatjana_ivancic_1> (30/09/2022).

CROWLEY, David, «Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland and East Germany», en Balázs Apor, Péter Apor y E. A. Rees (eds.), *Sovietization of Eastern Europe* (Washington DC, New Academia

- Publisher, 2008).
- DE CUIR, Greg, «Circles, Lines, and Documentary Designs: Tomislav Gotovac's 'Belgrade Trilogy'», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 59-76.
- ERDÉLY, Miklós, «A kísérleti film», en Miklós Peternák (ed.), *Erdély Miklós: A filmről* (Budapest, Balassi kiadó, BAE Tartóshullám e Intermedia, 1995), pp. 236-237.
- GELENCSÉR, Gábor, «A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79–1989/90)» (*Online Filmtörténet*) <<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzések/a-nyolcvanas-évek-magyar-filmművészete-1978/791989/90-filmtortenet-korszakelemzes.html>> (30/09/2022).
- GURSHTEIN, Ksenya, «Conceptual Artist, Cognitive Film: Miklós Erdély at the Balázs Béla Studio», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 265-292.
- , y SIMONYI, Sonja (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022).
- GYÖRI, Zsolt, «A mi agyunk téves kapcsolás: az új hullám találkozása az új érzékenységgel» (*Apertúra*, vol. 13, n.º 4, verano 2018) <<https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>> (30/09/2022).
- HORNYIK, Sándor, PETERNÁK, Miklós y SZŐKE, Annamária, «Az Indigo és a Film» in *Kreativitás, FAFEJ, INDIGO*», en Sándor Hornyik y Annamária Szőke (eds.), *Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány: Budapest, 2008).
- , y SZŐKE, Annamária, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo). Miklós Erdély's Art Pedagogical Activity, 1975-1986» (2010) <https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO_summary.pdf> (30/09/2022).
- KUZMÍCZ, Marika y RONDUDA, Łukasz (eds.), *Workshop of the Film Form* (Varsovia y Berlín, Sternberg Press y Arton Foundation, 2016).
- RÉVÉSZ, László László, «Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember. Beszélgetés Révész László Lászlóval» (*Artmagazin online*, 2014) <<https://www.artmagazin.hu/archive/2559>> (30/09/2022).
- ŠIJAN, Slobodan, *Life as a Film Experiment* (Zagreb, Croatian Film Association / Multimedia Institute Zagreb / Tomislav Gotovac Institute, 2018).
- SIMONYI, Sonja, «The Man Behind the Curtain: Gábor Bódy, Experimental Film Culture and Networks of State Control in Late Socialist Hungary» (*Third Text* 32, n.º 4, 2018), pp. 519-529.
- , «Artists as Amateurs: Intersections of Nonprofessional Film Production and Neo-Avant-Garde Experimentation at the Balázs Béla Stúdió in the Early 1970s» (*Film History*, vol. 30, n.º 1, 2018), pp. 124-125.
- , «Works and Words, 1979: Manifesting Eastern European Film and/as Art in Amsterdam», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 293-316.

TIBOR, Csikós, «Film», <<https://csikostibor.eoldal.hu/cikkek/megkezdett-tevekeny-segek/film.html>> (30/09/2022).

Recibido: 31 de mayo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 1 de junio de 2022

Aceptado para publicación: 30 de septiembre de 2022

«OTRA RELACIÓN CON EL CINE»: LAS CONSTRUCCIONES DISCURSIVAS DE UN SECTOR DEL SÚPER 8 ARGENTINO DE LOS SETENTA

«Another Relation to the Cinema»: The Discursive Constructions of a Sector of Argentine Super 8 of the Seventies

FEDERICO WINDHAUSEN^a

Investigador independiente

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.004

RESUMEN

Este artículo ofrece una introducción a algunos de los temas y conceptos que dominaron el discurso sobre el súper 8 en Argentina durante la década de 1970, prestando atención especial a la Unión de Cineístas de Paso Reducido (UNCIPAR), que tenía su sede en Buenos Aires. Este estudio se centra en tres áreas temáticas principales: las narrativas de origen y surgimiento, particularmente en relación a otros modelos de cooperación y organización como el cineclub; la compleja relación entre los ideales y autocaracterizaciones (a menudo involucrando nociones de autonomía) de esta subdivisión de la cultura del cine independiente y las exigencias y limitaciones impuestas por diversos factores materiales, económicos e ideológicos, incluso durante la dictadura militar de entre 1976 y 1983; y finalmente, la portabilidad y los trayectos de circulación, un tema desatendido dentro la historiografía de súper 8 en los setenta. **Palabras clave:** cine súper 8, cine argentino, cine de paso reducido, las asociaciones de cine, cineclubes, censura, exhibición de cine.

ABSTRACT

This article offers an introduction to some of the themes and concepts that dominated the discourse on Super 8 cinema in Argentina during the 1970s, paying special attention to the Unión de Cineístas de Paso Reducido (Union of Small-Gauge Filmmakers, a.k.a. UNCIPAR), which was based in Buenos Aires. This study focuses on three main thematic areas: narratives of origin and emergence, particularly in relation to other models of cooperation and organization such as the film club; the complex relationship between the ideals and self-characterizations (often involving notions of autonomy) of this subdivision of independent film culture and the demands and limitations imposed by various material, economic and ideological factors, including during the military dictatorship between 1976 and 1983; and finally, portability and paths of circulation, a neglected topic within the historiography of Super 8 in the seventies.

Keywords: Super 8 cinema, Argentine cinema, small-gauge filmmaking, film associations, film clubs, censorship, film exhibition.

[a] **Federico Windhausen** es doctor en Cinema Studies por New York University. Ha publicado estudios históricos relacionados con las culturas de cine experimental en centros de actividad como Buenos Aires, Nueva York, San Francisco, Londres, París y la Ciudad de México. También es curador de cine histórico y contemporáneo en América Latina, Europa y Estados Unidos. Ha editado *A Companion to Experimental Cinema* (Wiley, 2022), una colección de nuevos escritos de autores de varios países.

Introducción

A finales del mes de junio de 1974, en el Teatro SHA de la Sociedad Hebrea de Buenos Aires, el escritor y cineasta Juan Carlos Kreimer presentó «Semana Super 8», una serie de proyecciones que duró tres noches. Vinculadas a la Cinemateca Argentina y *El Super Ojo*, una revista (o mejor dicho, un concepto para un futuro periódico) que Kreimer nunca logró realizar, los programas fueron divididos temáticamente: «Dibujos animados... films didácticos, documentales y de viaje», «Films argumentales y de terror» y «Experiencias filmicas, cine de familia y de reconocimiento», un programa en el que mezclaba cine experimental con películas caseras y combinaba hasta cuatro proyecciones a la vez. Años más tarde, el cineasta venezolano Julio Neri nombrará el evento como «la primera vez [que] se oyó de un festival de Super 8 en esta parte del continente» (antes de sugerir, erróneamente, que Kreimer se vio obligado a huir del país a causa de su participación en la muestra)¹.

Tras anunciar en su programa de mano que «no hubo ninguna selección», Kreimer aclara en su texto que incluyó todas las películas que recibió después de su primera convocatoria, y que su muestra de «cine artesanal» no es competitiva, no otorga premios y no se restringe a los estrenos exclusivos. Esas políticas de inclusión y nivelación reflejan una ética anti jerárquica que está en línea con ciertas ideas contraculturales de la época, incluida la convicción, expresada por un cineasta mexicano de la Cooperativa de Cine Marginal, de que «el cine de 8 mm cambiará la relación público-cine por la relación pueblo-cine», facilitando la comunicación horizontal o bilateral entre grupos dispares y a menudo segregados².

Como demuestra el siguiente extracto, el texto del programa de mano de Kreimer reúne una serie de creencias que encapsulan la importancia de la noción de la libertad para este modo de contemplar el nuevo formato:

Una ventajosa independencia se desprende de su bajo precio. Sus producciones no rinden cuenta ante ningún sindicato de técnicos. Ni de artistas ni de distribuidores ni de exhibidores. Tampoco sus películas deben bajarse la bombacha delante de ningún censor de turno. Ni pagar impuestos. El s-8 impone otra relación con el cine, desde su concepción hasta su muestra. Obliga a crear nuevas condiciones de producción, todo vale durante el montaje de imágenes y sonidos, admite inéditos circuitos de exhibición. ¿Cuáles? Los que sus hacedores imaginen y concreten. De momento son ellos quienes eligen qué tipos de films hacer, sus públicos y la manera de llegar a ellos: una autodeterminación que muchos cineastas profesionales bendecirían. El s-8 exige también una nueva relación con el oficio: rompe *el mito del cineasta*. Los veteranos del 16 o del 35 suspiran: 'Hoy cualquiera filma...' De eso justamente se trata.³

[1] Julio Neri, «Cine Super 8 en Latinoamérica», *Sexto Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8* (Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 1981), p. 2.

[2] Leopoldo Ayala, «El verdadero cine de 8mm» (*El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, n.º 574, 24 de junio de 1973), p. 9. Ayala cita a Ramón Vilar de la Cooperativa de Cine Marginal.

[3] Juan Carlos Kreimer, programa de sala para *Semana Super 8* (junio de 1974), s.p. Kreimer publica otras versiones de ese párrafo en: «Para que todos filmen» (*La Opinión*, 25 de agosto de 1974), p. 6; «El Super Ojo» (*Enchúfate*,

CINEMATECA ARGENTINA

CINE SUPER 8

en el TEATRO SHA

Sarmiento 2255

Tel. 48 - 2170

y la Revista EL SUPER OJO
presentan el 26, 27 y 28 de Junio de 1974

SEMANA SUPER 8

En una encuesta reciente, en París, el público joven señaló su especial interés en el cine de Super 8. Entendía que la gente nueva sólo podía maravillarse plenamente en ese formato. Prevalece, en general, una idea de libertad temática y de búsqueda formal. Los encuentros internacionales amplían a concretarse, Estados Unidos, en Francia y en Bélgica, principalmente. Algunas salas cénicas de París y New York proyectan ya ese material regularmente. La Cinemateca Argentina, que ha abierto muchos caminos por la difusión del cine "no comercial", apoyó y concretó esta primera SEMANA SUPER 8, ratificando ese propósito. El eco que los organizadores hallaron, en entidades y aficionados, son un buen indicio.

películas de:

CENTRO EXPERIMENTAL CINEMATOGRAFICO (Bahía Blanca)
CINE INFANTIL NACIONAL ESCOLAR (C. I. N. E.)
EL FECHORIS TEAM
GRUPO ESCORPION
GRUPO EX
GRUPO GENTE DE CINE
SPONT'ACT
TALLER DE EXPERIMENTACION CINEMATOGRAFICA (T. E. C.)
UNION DE CINEISTAS DE PASO REDUCIDO (UNCIPAR)

y de los realizadores:

J. C. Ameijeiras	R. Jolias
Marielouisa Alemann	Carlos A. Larriera
Hugo Arias	Juan Lepes
Rubén A. Bianchi	Miguel Mabelli
Yolanda Bianchi	Juan José Mugni
Claudio Caldini	Elias Neuman
Dario Cárdenas	Eduardo Pla
Clelia Correa	Rodolfo S. Pastor
Jorge Damonte	Humberto Pérez
Esteban D'Attri	E. Pierini
Franco di Segni	Oscar Porto
Alberto Frenquel	José A. Romanelli
Jorge García	Fernando Santos
Florentino Giménez	Andrés Santella
Tomás Grimau	Susana Schivazappa
Rodolfo Hensch	Jorge Sivent
Anibal Hergott	Juan Thomas
Narcisca Hirscht	Eduardo Vecchio
Jorge Honnik	H. Zerep

Coordinación: Juan Carlos Kreimer

FUNCIONES: 22 horas

ENTRADA LIBRE

Primera página del programa para «Semana Super 8» (1974).

La visión de Kreimer de lo que el formato «exige» y hace posible —económica, profesional, culturalmente, etc.— es similar a ciertas creencias que fueron expresadas por cineastas en varios países de América Latina durante la primera mitad de los años setenta. Ideas sobre lo que se llamaba en Brasil, por ejemplo, «una democratización del cine» y «la liberación del cine de abrumadoras estructuras comerciales»⁴. Una coherencia notable une muchas de estas afirmaciones sobre supuestas libertades y efectos emancipadores, incluso las que fueron declaradas desde contextos culturales y épocas muy diferentes. Por ejemplo, en los Estados Unidos, la revista *Amateur Movie Makers* publicó un breve artículo editorial en 1927, en el que se declara que las cámaras de paso reducido «liberarán el arte cinematográfico de las restricciones duras del comercio» y debido a que las ganancias y pérdidas no importarán, las películas en formatos como 16 mm serán más experimentales⁵.

Volviendo al texto de Kreimer, llama especialmente la atención que asume el papel de organizador y productor cultural, participando activamente en una serie de prácticas que se dice que son nuevas y transformadoras. El extracto de Kreimer demuestra una tendencia común dentro de las culturas latinoamericanas del súper 8, a saber, la utilización de proposiciones afirmativas para apoyar, contextualizar y dirigir una amplia gama de actividades, incluidas la realización de películas y la programación, enseñanza y promoción del cine de ese paso reducido en particular. Si todas esas declaraciones dispares y muchas veces concisas —que se encuentran en abundancia en notas de programas, entrevistas periodísticas y artículos breves de los años setenta— equivalen a un mosaico de ideas sobre el cine, también tipifican los planteamientos teóricos que mantienen una proximidad constante a la praxis cultural.

En lo que sigue, mi atención se centra en el Buenos Aires de los setenta, pero en contraste con la preferencia dominante entre quienes escriben sobre y programan cortometrajes argentinos de esa década; el cine experimental no es mi tema principal aquí. Este ensayo introduce algunas de las ideas centrales que circulaban dentro de la cultura argentina de súper 8 en la cumbre de su popularidad, particularmente en relación con la organización llamada la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR). Mirar más allá del cine experimental puede permitirnos ver otras dimensiones de un campo cultural que se distingue tanto por la cooperación como por la competencia y que fue formado por individuos con diversos grados de apego e inversión en sus prácticas e ideas. A veces se desplegará también una perspectiva comparativa para sugerir cómo se podría comenzar a establecer un diálogo entre los cineastas argentinos y otras comunidades de súper 8, en países como México, Brasil y España.

Esbozando un contexto discursivo, este estudio presenta algunos de los términos conceptuales y teóricos por los que fueron construidos los debates y autodefiniciones dentro de la cultura del súper 8, donde los cineastas, críticos y organizadores pensaron, explicaron y discutieron sus actividades características. Consideramos también varios de sus posibles puntos ciegos o lagunas, incluidas aquellas corrientes de pensamiento que parecen haber sido descuidadas o que quedaron en el camino. El resumen selectivo que ofrece este texto se estructura en torno a lo siguiente: las narrativas de origen y surgimiento, particularmente en relación a otros modelos de cooperación y organización como el cineclub; la compleja relación entre los ideales y las autocaracterizaciones (a menudo involucrando nociones de autonomía) prevalecientes dentro de esta subdivisión de la cultura de cine y las limitaciones impuestas por diversas realidades materiales, económicas e ideológicas, incluso durante la dictadura militar de entre 1976 y 1983; y, finalmente, la portabilidad y los trayectos de circulación, un

invierno 1977), p. 12. Luego otra versión de ese párrafo aparece en Claudio Caldini, «Una nueva etapa en la historia del cine» (*Guía Heraldo*, Tomo I: Cine & Cine Publicitario, 1978), p. 370. La versión de Caldini no tiene citas y no nombra a Kreimer.

[4] «Faça seu filme Super 8 com idéias» (*Diário do Paraná*, 13 de enero de 1974), p. 2. (La traducción es mía.)

[5] «Waste Work» (*Amateur Movie Makers*, vol. 1, n.º 2, enero de 1927), p. 5. (La traducción es mía.)

tema desatendido dentro la historiografía del súper 8 en los setenta.

Un comentario sobre la metodología: para escribir una historia de la primera ola de producción y exhibición intensificada de súper 8, ya sea solamente en un sitio o en diferentes contextos culturales, se requiere mapear y rastrear no solo películas y proyecciones, sino también muchos archivos descentralizados, normalmente desorganizados, cuyos contenidos se distinguen por su diversidad textual. Estos incluyen, como señaló un cronista de la historia del súper 8 en Venezuela, «folletos, catálogos, publicaciones periódicas, etc., realizadas por instituciones u organizadores de festivales, que exponen datos de gran significado, que deben ser rescatados...»⁶. El doble desafío que plantea este campo de estudio es la localización de este cuerpo de evidencia textual y el desarrollo de un análisis que no se limite a fechas y hechos, sino que examine el contenido propositivo de cada documento, o sea, lo que cualquier tipo de escritura, incluso la menos relevante, podría sugerirnos sobre las ideas y actitudes que los participantes en esa cultura querían presentar. Esos textos nunca son artefactos neutrales y funcionan frecuentemente como posicionamientos, maneras de promulgar ciertas formas de alineamiento y repudio, dentro de una red de actividades y polémicas que este estudio intentará trazar.

1. Historias de origen y relatos de surgimiento

En 1965, el crítico de cine estadounidense P. Adams Sitney viajó a Buenos Aires para presentar (e intentar vender, junto con su socia Barbara Stone) más de 40 películas en 16 mm, todas realizadas por cineastas asociados con el New American Cinema Group. Esta organización estadounidense estaba siendo promovida ampliamente por Jonas Mekas, quien había visitado el Festival de Mar del Plata en 1962. En una serie de reportajes, originalmente destinados a ser leídos por los cineastas del New American Cinema Group pero también publicados en el periódico semanal *The Village Voice*, Sitney expresó su sorpresa e incredulidad por la falta de cine independiente de paso reducido en Argentina, la dependencia de los jóvenes cineastas de los programas cinematográficos universitarios subvencionados por el Estado y la tendencia a realizar cortometrajes en el formato costoso de 35 mm⁷. Más tarde, al final de su visita, Sitney predijo que, gracias a la recepción entusiasta y positiva de sus funciones de cine en el Instituto Di Tella, lo que vieron los porteños seguramente generaría en el país más producciones independientes hechas en 16 mm. Pero estaba decididamente equivocado, sobre todo porque no entendía los impedimentos económicos para trabajar con el formato de 16 mm en América Latina durante la década de los sesenta.

Cuatro años después de la visita de Sitney, cuando el crítico Agustín Mahieu se declaró a favor de la posibilidad de que el Instituto Nacional de Cine (INC) ofreciese un subsidio para «proyectos de interés artístico», tuvo que reconocer también el problema «álgido» de la mediación institucional, que tendía a apoyar un cine convencional y anticuado, y concluyó que si las autoridades no tenían una visión que fuese «amplia y a la vez exigente... será mejor hacer cine en 8 mm pero independiente»⁸. La alusión fugaz al paso reducido aparece como una añadidura en el artículo de Mahieu, durante un período en el que las referencias a ese formato en particular eran poco frecuentes y generalmente relacionadas con su nuevo lugar en el mercado de consumo⁹. No fue hasta 1972 que el periodismo cultural de Buenos Aires comenzó a considerar el papel que podría desempeñar el súper 8 si fuera más que un pasatiempo, y funcionase también como una alternativa viable tanto al cine nacional administrado y apoyado

[6] Milton Crespo, «El cine Super 8» en Tulio Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela* (Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 1997), p. 103.

[7] Jonas Mekas, «Movie Journal» (*The Village Voice*, 26 de agosto de 1965), p. 13. La columna incluye extractos de los informes de Sitney.

[8] Agustín Mahieu, «La última esperanza» (*Confirmado*, año V, n.º 228, 29 de octubre de 1969), p. 61.

[9] Mucho más comunes eran los artículos que discutían la falta de apoyo a la producción de cortometrajes. Una nota sobre el concurso de cortos de la fundación Gillette resume la situación del cortometraje argentino: «...sus posibilidades de supervivencia siguen siendo muy escasas. Eliminados hace tiempo los subsidios que otorgaba el Instituto de Cinematografía, sin posibilidades prácticas de acceder a la exhibición a pesar de la letra de la Ley, el género sólo persiste gracias a algún premio (como este) o a los créditos otorgados por el Fondo de las Artes». «Premiaron 'Olegario Alvarez, ruega por nosotros', de Mario C. Ginzburg» (*La Opinión*, 30 de octubre de 1971), p. 17. Para una prehistoria concisa de este momento, véase Javier Cossalter, «La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino» (*Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, vol. 18, n.º 68, 2018), pp. 141-166.

[10] También hubo funciones organizadas por otros en el Cine Club Dramático Buenos Aires y Teatro Luz y Fuerza. Durante esta época, el Cine Club Dramático Buenos Aires proyectaba algunas de las películas que Sidney había llevado al país en 1965, incluso cortos de Bruce Conner, Ron Rice y Harry Smith. Luego, en noviembre de 1972, en el Auditorio de Avenida Figueroa detrás del Museo de Bellas Artes, se presentó el VIII Festival de Cine de Cortometraje, con una selección internacional de películas recientes.

[11] La colectividad estaba de moda. En la documentación de las proyecciones de súper 8 de los años setenta que he podido recoger y revisar, aparecen Grupo América Nueva, Grupo Sueños, Grupo Adonis, Grupo Aluares, Grupo Encuadre 73, Grupo ROI, Grupo Zoom, Grupo «A» y Grupo Lanús, entre otros.

[12] Abrão Berman, «Super 8 é bitola que preservará a memória nacional» (*Jornal Voz do Paraná*, 1 de mayo de 1977), p. 7E.

[13] Silvestre Byrón, «EAF - 1. LA UNCIPAR. EL MYTHOS DEL CINE EN PASO REDUCIDO» (*Nettime-lat*, 23 marzo 2004) <<https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0403/msg00087.html>> (4/4/2022).

[14] Silvestre Byrón, «Underground Cinema, ¿arte o rebelión?» (*El contemporáneo*, n.º 4, junio 1969), p. 6.

[15] Miguel Grinberg, «El Super-ojo en Acción» (2001, año 6, n.º 67, febrero 1974), p. 66.

[16] Un crítico español declaró, por ejemplo: «Nuestra sociedad no es la americana, y si en ésta pueden existir Andy Warhol, Jonas Mekas, Michael Roemer, John Cassavetes y otros, aquí, en nuestro país: no». Matías Antolín, «II Semana Nacional del Film Super 8 'Spanish Underground'» (*Cinema 2002*, n.º 23, enero 1977), p. 67. Sobre la versión mexicana de este tipo de rechazo, véase Federico Windhausen, «¿Quién le teme al cine underground?», en Tzutzumatzin Soto (ed.), *Reencuentros al margen* (Ciudad de México, LEC Laboratorio Experimental de Cine, 2018).

institucionalmente como a la producción cinematográfica en 16 mm. Que este tema emergente se estuviera registrando en publicaciones impresas como la revista *Fotografía Universal* se debió en gran parte a la iniciativa de jóvenes cineastas que habían comenzado a organizarse en pequeños grupos, presentando proyecciones semanales de una manera suficientemente regular y estable para generar el boca a boca entre los cinéfilos.

Uno de los esfuerzos precursores más próximos a la ola porteña de cine en súper 8 se encuentra en las funciones de cortometrajes que fueron armadas por Grupo Intento a partir de marzo de 1972 en el Teatro Florencia Sánchez, con cada proyección seguida de un debate¹⁰. En mayo de aquel año, representantes de Intento, Grupo Producciones Sistema, Grupo Filmoteca, Grupo Contra-Cine, Grupo El Mangrullo y varios individuos sin afiliación grupal como Claudio Caldini y Eduardo Hernaiz fundaron UNCIPAR¹¹ —un esfuerzo de juntarse que será acompañado en julio por otra iniciativa notable en el continente, la fundación en São Paulo de GRIFE, el Grupo de Realizadores Independientes de Filmes Experimentais¹²—.

Según Silvestre Byrón, un escritor y cineasta que pertenecía al Grupo Filmoteca, «la tesis impulsada por Filmoteca era la de crear una 'trade union' de cineastas autónomos, desvinculados de SICA, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina.... Algo a la manera de la Filmmakers Cooperative que en Nueva York contenía a los realizadores del Underground Cinema»¹³. En un artículo de 1969, Byrón había escrito sobre la «naturaleza independiente» y «total libertad de expresión» del cine «underground» estadounidense, en donde cada «producción corre por cuenta del realizador»¹⁴. Esa conexión entre el súper 8 y el cine *underground* también la propuso el escritor Miguel Grinberg en un artículo de 1974 sobre el nuevo formato, donde comienza hablando de los programas del Instituto Di Tella que llegaron a Buenos Aires en 1965 (en gran parte gracias a sus propios esfuerzos)¹⁵. Sin embargo, es poco probable que todos los cineastas involucrados en la creación de la Unión compartieran este sentido de afinidad con el New American Cinema Group, cuya posible relevancia para contextos no estadounidenses fue tema de debate durante los años setenta¹⁶. Respondiendo a una encuesta para los fundadores de UNCIPAR, Hernaiz declaró, por ejemplo, que le interesaba la temática de «la libertad de nuestro país y de Latinoamérica». Otro cineasta, Enrique Ramírez, habló de «abordar la realidad desde nuestro mundo interior», algo que «debe comenzar por liberar nuestra mente de las pautas culturales impuestas y comenzar a trabajar, en lo posible, como si nunca hubiéramos visto cine»¹⁷. Este último imperativo, que buscaba renovar nuestra visión del cine, suena similar a las ideas vanguardistas asociadas con algunos miembros del grupo estadounidense, pero por lo general la versión del Norte carecía del vocabulario y las preocupaciones fundamentales del cine militante latinoamericano.

Mucho más común que la sugerencia de que los cineastas se inspiraron en parte en el modelo estadounidense fue la idea de que la creación de un nuevo producto de consumo por Kodak había sido el catalizador más importante del giro hacia la realización de películas en súper 8 (entendiendo que si bien el formato había sido introducido en 1965, la tecnología tardó algunos años en consolidarse en el mercado argentino)¹⁸. Se describe un pasaje hacia la independencia en estas narrativas de origen, pasando de la creación industrial al nuevo poder del consumidor, e invocando nociones de autodeterminación en la misma línea de las declaraciones de Kreimer. Por ejemplo, en el catálogo de la Primera Retrospectiva de Cine Argentino en Super 8, una muestra de 1978 que empezaba su selección de películas en 1972, se relata la historia del uso

local del formato comenzando con «la masificación del cine como medio de comunicación» que fue generada por Kodak¹⁹. A pesar de que varios elementos sociales, culturales, políticos y económicos impactaron el desarrollo de este cine, pocos de ellos fueron mencionados; en cambio, en este tipo de crónica retrospectiva se tiende a repetir una trayectoria mucho más reducida, que dibujaba líneas directas desde la innovación tecnológica-industrial hasta el mercado emergente, eventualmente llegado a las manos de los usuarios.

Muchas veces, cuando los organizadores y cineastas consideraban otros factores que motivaron la intensificación de las actividades relacionadas con el súper 8, colocaban sus propias actividades dentro de un esquema de ideas y prácticas anti-institucionales y, al hacerlo, ejemplificaban un tipo de campo cultural minoritario que se distingue en parte por sus antagonismos, negaciones y posturas de oposición. Algunas de esas posturas tienen sus raíces en una era marcada por la brecha entre la producción industrial estancada y la vitalidad de los nuevos cines independientes, con el primero representado de manera más prominente a nivel mundial por las fallidas producciones épicas de Hollywood de los sesenta, y por las quejas, perpetuamente renovadas, de un cine nacional en crisis a nivel local. En un largo reportaje periodístico, Kreimer especuló que el súper 8, como producto comercial, estaba demostrando ser económicamente más exitoso que las películas de gran presupuesto: «si a la Industria por un lado se le reduce la venta de entradas para su Espectáculo, por el otro vende la película de a pedacitos y virgen, para que ahora todos puedan filmar. Y a cine accesible, alta cifra de ventas»²⁰. Dejando de lado su muy discutible visión de lo que



TESTIMONIOS

CINEISTAS DE PASO REDUCIDO QUIENES, Y POR QUE

Con la reciente constitución de la Unión Cinematista de Paso Reducido, el cineasta argentino del cine independiente que impulsa los reportajes en film y Super 8, como primeramente en nuestro sistema anterior, la perspectiva de un tipo trascendente. La fundamentación de este, posible sólo en el desarrollo efectivo de sus perspectivas en una dirección correcta y coherente, se ha en manos de los integrantes de la Unión, de la acción de su rol en una generación que está produciendo un cambio histórico en la Argentina y todo el tercer mundo, incorporándose con todo su bagaje positivo y fuerzas a la viciosa tarea de cumplir la función que la nueva era quiere reservar al cine, depende el futuro de la Unión de Cineastas de Paso Reducido. Por ello, FOTOGRAFIA se reunió con los realizadores que lo impulsan, buscando conocer y transmitir su realidad actual y propósitos futuros.

La Unión surgió a una acción común a diversos grupos o individuos —básicamente quienes integran la lista

publicidad regularmente por FOTOGRAFIA bajo el título de "Cineastas de Paso Reducido y el tercer mundo..." —formados a dicha reunión inicialmente en forma anónima, con ninguna o relativa vinculación a las formas tradicionales del cine, ya sea profesional o "independiente", esto, que implica la enorme ventaja de liberarse en buena medida de las concepciones impuestas del cine, sin pautas por la dependencia cultural a los centros de cuantías del hemisferio norte, nos permite mostrar el medio con una óptica limpia de preocupaciones oportunistas y cuestiones sativas, porque

gestos mismos que desprecian. Pero esa vivencia a un punto, ya que se resiste de muchas cosas a la independencia, y a las mismas imperiosa. Esta es una realidad que debe ser tomada en cuenta para lograr la Unión y el desarrollo en la dependencia que los tiene al "comercio" y no temas en la ocasión, presentándose para esta reunión "desdoblados" en una forma concreta, otros, más concretos y cercanos a la realidad nacional, no se hallan satisfactoriamente conciliados en la relación entre ella

y el cine. Pero prácticamente todos demuestran tener la necesidad para alcanzar: honestidad y seriedad en la labor, y apertura frente, además, al acercamiento como "cine" que se desarrolla más allá de los presupuestos comunes a las reuniones "culturales" de tradicionales círculos "intelectuales". Así fue posible el encuentro de estos cineastas ante el cine, y a la vez, ante el "cine" que se abre a un generoso círculo de cineastas. Por eso, con total acuerdo con "Cineastas", podemos esperar mucho más de estos jóvenes que de aquellos que integran el "cine" que hoy existe en Argentina en las universidades. Si se nos manifestara claramente en sus declaraciones, no podemos equivocarnos al afirmar que han elegido en el cine, y no sólo desde donde demostrar claridad y coherencia en sus intenciones.

Lo que sigue es la transcripción textual de las conclusiones a las que, a modo

Página de la revista *Fotografía Universal* (n.º 99, julio de 1972).



Imágenes de la revista *Siete Días* (n.º 89, 20 de enero de 1969).

[17] Osvaldo Juaretche, Jorge Surrao, «Cineistas de Paso Reducido Quienes, y Por Qué» (*Fotografía Universal*, año IX, n.º 99, julio de 1972), pp. 60, 61. Le agradezco a Isaac Silbermanas por facilitar enormemente mi investigación de *Fotografía Universal*.

[18] El floreciente mercado parece haber precedido al surgimiento de organizaciones dedicadas a exhibir películas en el formato nuevo de súper 8. Un artículo decía: «el amateur local invirtió en 1968 200 mil rollos de película Doble 8 y Super 8». «Filmadoras. Aventura en el living» (*Siete Días*, año II, n.º 89, 20 de enero de 1969), p. 47.

[19] «UNCIPAR y el Super 8», *Primera Retrospectiva de Cine Argentino en Super 8 1972/78* (Buenos Aires, UNCIPAR, Fundación Cinemateca Argentina-Sociedad Hebrea Argentina, 1978), s.p.

[20] Juan Carlos Kreimer, «Super-8: Cada cual con su film» (*Panorama*, año XI, n.º 359, 25 de abril de 1974), p. 40.

en realidad era una compleja red de negocios interrelacionados, Kreimer expresa una formulación común dentro de la cultura de súper 8, oponiendo al espectáculo a gran escala un conjunto de tecnologías más pequeñas y accesibles y sugiriendo que un público en disminución estaba siendo desplazado por los consumidores que se habían convertido en participantes activos.

Adicionalmente, el artículo de Kreimer vincula el estancamiento de la industria con otro problema, mencionado con mayor frecuencia en estas discusiones: la falta de una pedagogía dinámica en las escuelas de cine, particularmente una que lograra explotar ese nuevo cine accesible. Kreimer cita los comentarios de Jorge Surraco, uno de los fundadores en 1972 del Taller de Experimentación (TEC), que contrasta lo que llama «la vieja escuela» —es decir, la institución que no permite que los estudiantes manejen equipos de filmación antes de estudiar varios asuntos teóricos— con su propio trabajo con niños entre 10 y 12 años, a quienes les permitía comenzar a filmar en súper 8 desde la segunda sesión. Ya sea que aborden los temas de exhibición, instrucción o producción, los participantes en la escena del súper 8 hablaban de los intentos de rehacer el cine con un enfoque en un pueblo participativo. Pero, como veremos pronto, el potencial emancipador de este objetivo compartido fue complicado y, en algunos sentidos, frustrado por figuras y organizaciones mediadoras.

En el legado de los cineclubs hay un buen ejemplo de la discordancia entre un ideal de la participación no jerárquica y una organización estructurada en torno a una dirección o gestión experta que intercede para conducir al público hacia la posesión y utilización del conocimiento de cierta clase de cine. Como observó Byrón²¹, al menos un cineclub estuvo representado en el grupo que fundó UNCIPAR (probablemente Cine Foto Club Nueva Chicago) y, según el presidente de la Unión, Rubén Bianchi, la «influencia del modelo ‘Cine Club’ (apenas entreabiertos y destinados a pequeños círculos) se tradujo en una cierta inmovilidad inicial que parecía frustrar el proyecto»²². El cineclub de los sesenta, por ejemplo, había partido de la suposición de que el nuevo cine de arte no estaba disponible con la suficiente frecuencia a nivel local, pero no bastó con poner, simplemente, más películas a disposición del público; el típico club también intentó producir, con la ayuda de ciertas figuras de autoridad, una especie de sujeto culto. Los críticos, docentes y programadores, que presuntamente poseían la capacidad de fomentar las nuevas habilidades interpretativas y sensibilidades cosmopolitas que solicitaba o asumía el cine moderno, eran considerados una pieza fundamental en el proceso de generar un público cuyos gustos se alineasen con el juicio estético de los espectadores refinados de los centros urbanos del exterior (sobre todo del Norte Global). Como sugiere el comentario de Bianchi, en los años setenta esa ambición había llegado a parecer excluyente, en parte a consecuencia de ese *modus operandi* tradicional de cineclub que imponía el cobro de cuotas de membresía.

La observación de que el cineclub era un fenómeno cultural en decadencia había comenzado a aparecer en la prensa popular alrededor de 1965²³. A principios de la década siguiente, esa narrativa de pérdida de popularidad y relevancia se conectaba a temas explícitamente ideológicos²⁴. En 1971, *La Opinión* publicó dos artículos sobre la crisis de esta entidad, señalando «su carácter aislado de élite cultural» y «de museo preservador del pasado filmico», ya que parecía haber abandonado «la evolución del cine actual» para buscar «sin mayores inquietudes un arte de calidad»²⁵. Demostrando que esta visión de su «función restringida, minoritaria, silenciosa» tenía sus partidarios, el periódico relató que «[h]ace unos días, el Cine Club Núcleo recibió una carta de un llamado Comando de Cine de Liberación, acusándolo de reaccionario, de no cumplir

[21] Silvestre Byrón, «EAF - 1. LA UNCIPAR.», s.p.

[22] Rubén Bianchi, «Verano del '72» (*UNCIPAR*, n.º 13, 1978), s.p.

[23] «Una pasión persistente» (*Confirmado*, año I, n.º 14, 6 de agosto de 1965), pp. 49-50.

[24] Por ejemplo, Alberto Aguirre, el director del Cine Club de Medellín, Colombia, declaró: «Yo creo que el cine club tiene que empezar por destruirse a sí mismo» y «salir a la calle, salir al medio obrero». «El Cine Club: Una Concepción Burguesa. Sus limitaciones, sus posibilidades políticas» (*Cine Club*, año I, n.º 1, octubre de 1970), pp. 43-44.

[25] «Induce a reflexión la persistencia del cineclub en el interior del país» (*La Opinión*, 1 de diciembre de 1971), p. 19.

una función social»²⁶. El periodista propuso que al menos un cineclub, ubicado en Mar del Plata, era un ejemplo de cómo el viejo modelo podría transformarse radicalmente, conservando su dimensión pedagógica pero con el nuevo mandato de empoderar a los espectadores para que hicieran sus propias películas. Agregando «cursos y actividades de formación cinematográfica, quizás para suscitar en el espectador algo más que la contemplación pasiva y erudita», el cineclub podría reconocer el valor disminuido de un tipo de capital cultural, relacionado con discutir películas de manera sofisticada, y reconfigurarse a favor de otro, ligado al aparente giro hacia la producción creativa hecha posible por condiciones más asequibles.

Bianchi no explicó con más detalle cómo la influencia del cineclub generó ese «inmovilismo inicial», pero poco después del ciclo inaugural de proyecciones de 1972, en el que se exhibieron un total de 45 películas entre marzo y septiembre²⁷, desarrolló una estructura estándar que atrajo cada año a más cineastas durante la década —en 1977, UNCIPAR llegó a estrenar más de 100 cortometrajes, y en 1978 tenía aproximadamente 600 afiliados²⁸—. Desde abril hasta noviembre de cada año, UNCIPAR ofrecía proyecciones los sábados, con el objetivo declarado de presentar al menos cuatro películas nuevas en cada función. El público discutía las películas, por lo general con los cineastas presentes, y votaba para decidir qué cortometraje pasaría a la muestra anual. Esta última competencia se dividía por categorías (inicialmente Argumental y Documental, más tarde también Fantasía) juzgadas por jurados de especialistas y profesionales de cine designados por la comisión directiva de UNCIPAR²⁹. También se mostraban, en las funciones semanales, y a partir de 1975 en la muestra de fin de año, películas fuera de concurso, más al estilo de la «pantalla abierta», incluso con cortos «invitados» de otros países. La dedicación de la Unión a la productividad de su ciclo, con sus estrenos semanales y premios anuales, generó una frecuencia y regularidad de exhibición que no se veía comúnmente entre las organizaciones de súper 8 en otras partes del mundo. Sin embargo, UNCIPAR compartía con las autodefiniciones de una amplia gama de los partidarios más activos y expresivos —especialmente en América Latina y España— una valorización consistente y explícita del debate o «cineforum» como elemento esencial de la cultura superochera³⁰. Esto puede considerarse como

[26] «Cineclubes: necesitan otro clima político para ampliar su misión» (*La Opinión*, 11 de mayo de 1971), p. 20.

[27] «Nuevos intentos del cortometraje argentino» (*La Opinión*, 22 de junio de 1973), p. 21.

[28] «UNCIPAR y el Super 8», s.p.

[29] Para una crítica de la implementación de categorías en los concursos de súper 8 de la época, véase Claudio Caldini, «Concursos Super 8: Realidad y Fantasía» (*Expreso Imaginario*, año 2, n.º 13, agosto de 1977), p. 73.

[30] Este es un importante elemento compartido entre las proyecciones de cine en súper 8 en general y las que se especializan en el cine experimental. Como observa Jonathan Walley, los espacios donde se proyecta cine experimental «suelen aportar información contextualizadora. Si bien no es necesariamente obligatorio, se ha convertido en una práctica estándar en el cine de vanguardia y en una expectativa del público [...] La naturaleza de la práctica de cine vanguardista es tal que permite una relación más cercana y consciente de sí mismo entre el cineasta y el espectador [...] Con frecuencia, los propios cineastas son la fuente de información contextualizadora en una proyección». Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Nueva York, Oxford University Press, 2019), p. 29. (La traducción es mía.)



Imágenes de la revista *UNCIPAR* (nº 14, 1978).

otra faceta de esa supuesta democratización del cine a través del súper 8; una apertura que se deriva, por lo menos parcialmente, del cineclub en el apogeo de sus actividades, cuando insistió en generar para el público un contexto discursivo para las películas.

2. Entre la autonomía y la dependencia

En un breve artículo que elogiaba «la libertad que se brinda a socios —y al público en general— para opinar», los editores de la revista de UNCIPAR sostuvieron que los «conceptos vertidos» son «para cada realizador que dialoga con la platea, la vara con que puede medir en qué aspectos ha llegado a conmovir al espectador [sic]» y que el público se puede aprovechar de «la enseñanza que emana de las palabras de cada asistente que solicita el micrófono»³¹. Menos positiva es la nota de otra revista, de la ciudad de Rosario, que caracteriza los debates en las funciones como el «elefante blanco» del paso reducido, en parte debido a «la propia confusión de los participantes con respecto a los límites específicos y definidos que tiene el cine como medio de expresión»³². Esa frustración por la falta de consenso en cuanto a los parámetros temáticos de las discusiones es probablemente la motivación para que la revista de UNCIPAR reimprimiera en 1980 un texto didáctico de 1957 del crítico italiano Renato May sobre el «cineforum», cuyos componentes clave identifica como el análisis de la temática y la estética de cada película³³. En conflicto con el ejercicio de la «libertad» del público, entonces, está la creencia normativa de que se debería conservar la autonomía de lo estético, distanciándolo de un complejo desordenado de respuestas subjetivas. Esta tensión —retratada desde la perspectiva del cineasta asediado en la primera escena del largometraje *¡Uff!* (Horacio Vallereggió, 1974)³⁴— parece haber sido persistente durante este período, y representa otra manera en la que ciertas aspiraciones del cineclub habían dejado su huella en la cultura dominante de súper 8. A pesar de los intentos de los organizadores por controlar o delimitar los temas de

discusión pública, que parecen sugerir una brecha entre el liderazgo y los socios, en las crónicas habituales de tales debates se nota que operaba cierto grado de cooperación hegemónica: tanto los administradores, con su tentativa de disciplina de las expresiones públicas, como el público, cuando ofrecía comentarios sobre cuestiones de calidad, estaban sometiendo las películas a sus formas de vigilancia cultural.

De manera análoga a la situación tradicional del cineclub, la crítica de la discusión demasiado abierta intenta impedir o corregir lo que parece ser una forma equivocada o anticuada de la participación cultural: el «asistente que solicita el micrófono» no mantiene un enfoque mesurado cuando se expresa y no se dedica suficientemente a demostrar una sensibilidad estética avanzada. Además, podemos identificar una preocupación complementaria a esa en el rechazo de la tradición del cine *amateur* en favor de un modelo alternativo de la profesionalización. Si en Caracas, por ejemplo, fue loable fundar la Agrupación de Cine Amateur (ACA) en 1967, que unía los cineastas en torno al paso reducido

[31] «El debate» (UNCIPAR, n.º 14, 1978), s.p.

[32] «Notas al margen. Debates. ¿Un mal necesario?» (*El lagri-mal trifurca*, n.º 13, diciembre de 1975), p. 15.

[33] Renato May, «El debate en el cine» (*Puro Biógrafo*, n.º 23, agosto de 1980), pp. 7-9. El extracto viene de Renato May, *El lenguaje del film* (Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1957).

[34] Para una introducción a *¡Uff!*, véase Federico Windhausen, «My Mind Wants Freedom»: Horacio Vallereggió's *¡Uff!*» (LUX, 29 de septiembre 2015) <<https://lux.org.uk/horacio-vallereggió-uf-federico-windhausen/>> (4/4/2022).

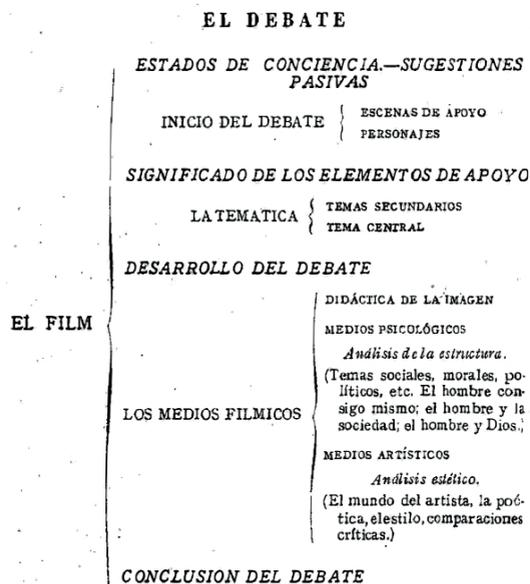


Diagrama de Renato May, *El lenguaje del film* (Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1957).



Fotograma de *¡Uf!* (Horacio Vallereggio, 1974).

«como medio de comunicación social; como experimento; como *hobby*; como única forma de realmente hacer cine»³⁵, durante los años setenta, tanto «*hobby*» como «*amateur*» se convirtieron en términos impugnados, etiquetas que habían quedado obsoletas frente a la necesidad de enfatizar las competencias y habilidades técnicas como marcas de distinción³⁶. Para el director de GRIFE, Abrão Berman:

Uno de los mayores problemas que el movimiento súper 8 enfrenta es la mentalidad de realizadores muy *amateurs* [...] que no saben trabajar con espíritu profesional [...], adoptan una posición individualista que existía en la época del cine *amateur* de 8 mm, pero como el súper 8 abarca a muchas personas y es un movimiento que creció ya no debe suceder más [...] En Brasil nunca llamamos al cineasta de super 8 cineasta aficionado, es un cineasta independiente; el *amateur* es el que filma a su hijito³⁷.

Durante gran parte de la década de los setenta, en UNCIPAR, GRIFE y muchos otros rincones de la cultura súper 8, la palabra clave «profesional» tendía a ser utilizada en oposición, por un lado, a las actitudes y producciones del *amateur* que describe Berman y, por otro, al ámbito de la actividad comercial-industrial³⁸. Dentro de UNCIPAR se insistía que el súper 8 no era «un paso menor a los profesionales sino un sistema de filmación paralelo, con características propias» y se investigaba cómo generar un circuito estable de distribución y exhibición para el paso reducido³⁹. Pero también se organizaban «cursos de aprendizaje y especialización para mejorar los niveles de calidad en las realizaciones» de sus afiliados⁴⁰ —es decir, una versión de esas iniciativas de capacitación que *La Opinión* presentó en 1971 como una manera imprescindible de rehabilitar el cineclub moribundo—. Sin embargo, ya sea que el objetivo fuera emular cierto tipo de discurso sobre el cine moderno o facilitar la realización de un corpus de películas en súper 8 cuyo contenido fuera asimilable a los protocolos del foro de UNCIPAR, en ambas situaciones se formaliza un proceso de inculcación, mediante el cual la reproducción de ciertos gustos, opiniones y disposiciones podría dar acceso

[35] Citado en Milton Crespo, «El cine Super 8», p. 104.

[36] La otra línea de ataque deriva del cine de compromiso, para el cual la idea del *amateur* sugiere la ausencia de una conciencia política.

[37] Roberto Cerrutti, «El cine super 8 en Brasil. Reportaje a Abrão Berman» (*Expresso Imaginario*, año 1, n.º 14, noviembre de 1976), p. 21.

[38] Para una útil introducción a las suposiciones y percepciones que dividen a los diferentes tipos de cineastas, incluso el «cineasta amateur en el eje profesional» y el «cineasta familiar», véase Roger Odin, «La question de l'amateur» (*Communications*, n.º 68, 1999), pp. 47-89.

[39] Muestra anual de UNCIPAR» (*UNCIPAR*, n.º 13, 1978), s.p.

[40] «UNCIPAR y el Super 8», s.p.

a formas enrarecidas de la legitimidad y prestigio cultural. La promesa y el atractivo de este «cine paralelo»⁴¹, en donde lo menor hace eco de lo mayor, fue tan evidente a principios de los años ochenta que pudo decirse que «[y]a quedan pocos en el campo del *amateurismo* puro, ya son muchos los que consideran un buen camino para el cine el ‘paso reducido’»⁴², como observó un asistente de las 4tas Jornadas Argentinas de Cine No Profesional en 1982, el encuentro anual de UNCIPAR en Villa Gesell que tuvo una importante presencia de estudiantes de cine.

En un sentido, profesionalizarse implicaba aprender y seguir las normas que dominaban el cine narrativo comercial, un adoctrinamiento que habitualmente empleaba la idea de la «comunicación», haciendo referencia al cine que busca «comunicarse» con el público a través de las convenciones estéticas más conocidas. En otro sentido, profesionalizarse significaba colaborar colectivamente, aprovechar el conocimiento conjunto y conectar comunidades de cineastas dispersos en diversas geografías. Si el primer modo de profesionalización parece promover lo que un crítico español calificó como «una grotesca imitación del [cine] profesional»⁴³, el segundo modo responde a la noción de un «movimiento» (invocando otro término de uso común) con planes concretos y planteamientos pragmáticos para lograr esa independencia mencionada con tanta frecuencia en los grupos colectivos de súper 8. Para algunos, UNCIPAR representaba «la posibilidad real de formar la primera cadena de distribución organizada de cine paralelo en Latinoamérica»⁴⁴, dado que hizo conexiones con organizaciones y festivales en América del Sur y en Europa como miembro oficial de la Union Internationale du Cinema d’Amateur (UNICA). Eventualmente facilitó la fundación de la Federación Argentina de Cine Independiente (FACI), que intentó unificar un surtido de grupos dedicados a la producción independiente. La creación y mantenimiento de redes de participantes en una cultura mundial de súper 8 requirió un compromiso ampliado y colaborativo de sus recursos, por limitados e insuficientes que fueran, y la mayor conectividad de UNCIPAR en sus primeros quince años de existencia refleja su dedicación a ampliar su visibilidad y buscar diálogos más allá de los confines de Buenos Aires⁴⁵. Pero si dividimos la autonomía buscada por la Unión en dos categorías, se hace evidente que se estaba centrando en un conjunto de asuntos a expensas de otro. Como organización, UNCIPAR buscó constantemente un alto grado de autonomía a través de sus eventos, medidas reglamentarias y estructuras internas estables, ninguna de las cuales se vio gravemente amenazada por entidades locales o sus conexiones regionales e internacionales. Pero dado que sus formas de subsistencia económica eran débiles, la organización no podía alcanzar la autonomía económica que le hubiera permitido crecer al ritmo de sus ambiciones o, por lo menos, prepararse para resistir la posible retirada del formato del mercado mundial. UNCIPAR sobresalió en la autogestión, pero carecía de la autosuficiencia económica, y muchas de sus actividades parecían más enfocadas en la exhibición de las películas de sus afiliados que en la creación de un sistema comercial «paralelo» para apoyar el súper 8 en perpetuidad.

Tanto en Argentina como en toda América Latina, el discurso público en torno al súper 8 durante los años setenta alternó entre lo pragmático y lo utópico. En los artículos en que los cineastas u organizadores profundizaban en los detalles técnicos, la retórica de la independencia se desvanece. Por ejemplo, para un cineasta argentino, la capacidad esencial del cine de funcionar como medio de comunicación masivo —una idea sencilla que intenta apoyar, curiosamente, con una cita larga de Mekas y alusiones al cine *underground*— estaba siendo frustrada por los muchos obstáculos a la «masificación» que los defensores del paso reducido no estaban logrando enfrentar⁴⁶. Para este cineasta,

[41] «UNCIPAR y el Super 8», s.p.

[42] «Coyunturas. UNCIPAR y Gesell» (*Cine Boletín*, n.º 8-9, junio de 1982), p. 24.

[43] Fausto Romero, «A Propósito del Fallo del XXXVIII Concurso Nacional de Cine Amateur» (*Cinema 2002*, n.º 7, septiembre de 1975), p. 68. Romero cita al jurado del 38º Concurso Nacional de Cine Amateur en Cataluña que se negó a dar un premio y declaró: «el cine amateur persiste en manifestar un servil mimetismo resultante de la interiorización de los gustos, formas y discursos normalizados por la política cultural impuesta».

[44] Luis A. Sienra, «Presentación» (*El lagrimal trifurca*, n.º 13, diciembre de 1975), p. 1.

[45] Varios de los socios de UNCIPAR buscaron participar en diferentes variedades de redes de las culturas de cine. Para un análisis que divide las redes internacionales de paso reducido en dos tipos principales, centralizadas y descentralizadas, véase Isabel Arredondo, «Early International Super 8 Film Festivals: The Case of Caracas 1976-1980» en Masha Salazkina y Enrique Fibla (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2021), pp. 278-295.

[46] Jorge Daker, «El Super 8: Un cine al margen» (*Textual. Revista de artes y ciencias*, año 1, n.º 1, 1977), pp. 30-31.

su principal preocupación era la falta de un laboratorio argentino que hiciera copias de películas en súper 8 («de la película reversible, es decir de la película positiva», para mandar a festivales, por ejemplo), lo que significaba que cada cinta original debía enviarse al extranjero a precios que impedían la producción de numerosas copias. El descuento local con los laboratorios de revelado y procesamiento de películas fue tal que otro cineasta declaró que «[u]na de las mayores aspiraciones de todo cineasta independiente es la de revelar personalmente el material filmado»⁴⁷. Como el «proceso técnico del revelado color (para un particular) es generalmente imposible» a causa de varios requisitos costosos, presenta la película de blanco y negro como una opción más viable para los que trabajan con súper 8, reconociendo a la vez que conseguir «este tipo de material en grandes cantidades no es posible por simples razones de mercado». Concluye con un planteo para la Unión: «podría estudiarse la posibilidad de gestionar con alguna firma importadora, la entrada de pequeñas remesas de películas y tanques de revelado; que pudieran ser comercializadas y distribuidas por medio de UNCIPAR». La propuesta asume no sólo que la organización fuera lo suficientemente autosostenible para apoyar este tipo de emprendimiento, sino también que la importa-

ción de materiales pudiera realizarse libre de restricciones gubernamentales —una forma de control que pronto implementaría la dictadura de Videla, bloqueando la entrada de cámaras y proyectores de paso reducido, aunque sólo por un breve período de tiempo hasta 1977—⁴⁸.

La accesibilidad del conjunto de productos y servicios para el paso reducido dependía en parte del mercado cinematográfico mundial y sus tasas de ganancias, pero rara vez se discutía en profundidad hasta qué punto esta dependencia económica dejaba en una situación precaria a las culturas existentes de súper 8, en particular esas que buscaban seguir creciendo a grandes pasos. También cabe destacar que UNCIPAR se aprovechaba en pequeño grado de diferentes manifestaciones del apoyo gubernamental. Por ejemplo: sus concursos nacionales de paso reducido de 1975 y 1976 fueron organizados por la Secretaría de Estado de Cultura dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación; el Fondo Nacional de las Artes proporcionó un subsidio para la compra de equipos a fines de los setenta; y las Primeras Jornadas Argentinas de Cine No Profesional en 1979 se realizaron con la ayuda, en forma de fondos e infraestructura, del Municipio Urbano de Villa Gesell. Esta clase de financiación se asemeja a lo que consiguieron algunos festivales y concursos en México, Brasil y Venezuela, por mencionar sólo tres centros destacados de actividad de súper 8. Es posible que UNCIPAR fuera considerada lo suficientemente anodina o conformista como para merecer alguna forma de apoyo oficial. De cualquier manera, los subsidios que logró recibir no impactaron profundamente en la organización.

Según lo que algunos observaban desde lejos, el cine argentino de paso reducido que llegaba a los concursos no lograba salir de debajo de la sombra del Estado. A fines de los años setenta, Berman sostuvo que la producción argentina en súper 8 parecía



Tapa de UNCIPAR (n.º 15, 1979).

[47] «Notas al margen. S.O.S.: Blanco y Negro» (*El lagrimal trifurca*, n.º 13, diciembre de 1975), p. 15.

[48] Miguel Smirnoff, «El nuevo boom del super 8» (*Redacción*, vol. V, n.º 53, julio de 1977), pp. 104-106.

ser dominada por la representación de «una alienación sin focalizar una problemática actual»⁴⁹, con «la temática [...] alejada del presente», y, para Neri, los cortometrajes que había visto en muestras internacionales comprobaban que «nada se puede decir claramente» en el país⁵⁰. Pero en los recuentos retrospectivos de la historia de UNCIPAR, algunos de los que sirvieron como sus administradores en los años ochenta presentan una imagen de resistencia. El expresidente Bianchi notó en 1988 que en las sesiones semanales de cine-debate de fines de los setenta «los temas políticos y los conflictos humanos, ausentes de las grandes pantallas, afloraban a través de los pequeños fotogramas de super 8 mm»⁵¹ —una afirmación llamativa que no apoya con referencias a títulos específicos—. En 1997, Sergio Cinalli, otro expresidente de UNCIPAR y el cineasta que filmó la primera parte de su corto *Yo te nombro* (1983) durante las marchas masivas de diciembre de 1982, sostuvo que hubo «cualquier tipo de películas: algunas tocaban lo social, otras lo político —muchas lo político— pero había también trabajos experimentales y argumentales», aunque en su declaración no queda claro si estaba incluyendo en su historia a los años setenta⁵². Sin embargo, Cinalli detalló ciertas «presiones» de la censura:

Tato, el censor, una vez mandó un emisario, mandó un escrito, y otras veces presionaban de la Inspección de Justicia, mandaban inspectores para ver el patrimonio. Siempre filtraban algún tipo que se hacía socio, miraba lo que pasaba y después iba e informaba. Cuando caía un tipo así, medio raro, todos nos dábamos cuenta de quién era. Pero ahí nadie ocultaba nada, en realidad éramos todos realizadores, algunos más politizados que otros⁵³.

Su énfasis en la censura directa y la vigilancia contradice la visión persistente del súper 8 como medio emancipado y saca a la luz una situación en la que las películas no estaban siendo simplemente ignoradas u olvidadas por el Estado⁵⁴. Pero a la vez Cinalli intenta insistir en que «nadie ocultaba nada» en un sitio donde los temas políticos podrían abordarse libremente. Esas versiones de la historia de UNCIPAR contrastan marcadamente con, por ejemplo, un artículo editorial de finales de 1980, publicado por el Movimiento Argentino por un Cine Independiente (MACI) en su revista *Montaje*, que habla de «la historia reciente de quietismo y frustración en todos los sectores de la cultura» y en particular «la tremenda confusión de la gente ligada a este cine» que se manifestó ese año en las Jornadas en Villa Gesell, una condición «alimentada», en parte, por «la fuerte autocensura de su producción»⁵⁵. Casi al mismo tiempo se publicó en la revista *El Superochista* un artículo que lamentaba varios elementos de la situación actual, incluso el abandono del «tratamiento vital de la problemática del hombre» y, además de las prohibiciones más concretas, esa censura «ideológica» contra la experimentación que el cineasta «interioriza abusivamente», generando «una inercia creativa» e imitaciones del cine industrial⁵⁶.

Dejando de lado la cuestión controvertida de lo que se «ocultaba» en el ámbito de UNCIPAR anterior a 1983, podemos considerar la importancia de un momento clave en la historia de las dimensiones políticas de la Unión, según las memorias tendenciosas de Silvestre Byrón. Como subrayó Surraco en un artículo de 1972 en la misma revista que narraba la fundación de UNCIPAR, se hablaba en esa actualidad «de compromiso total; de cine descolonizado; de anticine; de tercer cine; de estar en contra del cine evasivista; del elitismo; del cine por la revolución, o directamente cine revolucionario»⁵⁷. Para Byrón, entre quienes fundaron UNCIPAR, esta línea ideológica

[49] «Reportaje Abrão Berman» (*UNCIPAR*, n.º 13, 1978), s.p.

[50] Antonio Rosado, «Entrevista con Julio Neri» (*Cinema 2002*, n.º 49, marzo de 1979), p. 62.

[51] Rubén Bianchi, «Jornadas de Gesell. La picazón del décimo año», en Rubén Bianchi y Eduardo Duran (comp.), *1979-1988 Diez Jornadas Muy Particulares* (Buenos Aires, UNCIPAR, 1988), p. 5.

[52] «Super 8 y dictadura» (*Haciendo Cine*, año III, n.º 8, julio de 1997), p. 37.

[53] «Super 8 y dictadura».

[54] Otro ejemplo de lo que algunos describen como un tipo de vigilancia que fue meramente *pro forma* se encuentra en el caso de la Primera Muestra de Cine Independiente del Cine Club Buenos Ayres en 1981. Antes de la muestra, fue necesario enviar los cortos al Ente de Calificación Cinematográfica, aunque el cineasta Rodolfo Hermida ha indicado que la «calificación fue un trámite absolutamente burocrático, ni siquiera vieron los films». Juan Manuel González Novoa, «Cine profesional / cine independiente, ¿una disyuntiva legítima?» (*Cine Libre*, año I, n.º 3/4, 1983), p. 51.

[55] «Editorial» (*Montaje*, año 1, n.º 1, diciembre 1980-enero 1981), p. 3. Gracias a Adrián Muoyo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA-ENERC por su trabajo de conservación con respecto a esta revista poco conocida.

[56] Gustavo R. Aronson, «El culto de la censura» (*El Superochista*, n.º 2, enero 1981), p. 27.

[57] Jorge Surraco, «Cine y compromiso» (*Fotografía Universal*, año IX, n.º 99, julio de 1972), p. 26.

se presentó más visiblemente a través del Grupo Contra-Cine, que fue representado por el cineasta Tomás Sinovcic (probablemente su único miembro). Contra-Cine quiso no solo asumir la conducción de la Comisión Directiva sino «anular los estatutos y cambiar el rumbo de la Unión» también, pero su movilización hacia el cine de compromiso fue rechazada por una votación a favor de «los candidatos del oficialismo»⁵⁸. Proponiendo una distinción entre los cineastas (aficionados) y cineastas (artistas o profesionales de cine), Byrón relata ese «putsch a la criolla» fallido como una victoria de los primeros, los descendientes del *amateurismo* tradicional, con la consecuencia de que «los cineastas, adherentes o no al acto revolucionario, vieron su espacio político drásticamente atomizado» y Contra-Cine tuvo que retirarse de UNCIPAR. Byrón alude al hecho de que Contra-Cine pasase a la militancia —«en la Juventud Peronista y, relativamente, en Montoneros»— aunque no menciona que Sinovcic fue desaparecido por la dictadura militar en 1976. Cierra su relato caracterizando lo que vino después: la burocratización, la corrida tras el «prestigio y bienestar», los intentos de «incrementar el centro de poder institucional», «festivales y premios, publicidad y turismo». Es posible reconocer el carácter controvertido, para algunos, de su versión de estos hechos al mismo tiempo que se observa lo siguiente: a medida que los formatos de producción independiente emergen, prosperan y ven disminuido su alcance, la autonomía que UNCIPAR ha buscado con más éxito ha sido la de la propia organización. En ninguna parte de sus historias oficiales, que a menudo ejemplifican lo que Byrón llama el «muchachismo y triunfalismo» de la Unión, se ha creado un espacio para aquellos testimonios que esbozan los matices de su relación con la política durante los setenta.

3. Otras trayectorias

Podemos desviarnos brevemente para seguir otro camino sugerido por el texto de Byrón. Mirando hacia atrás, al período en el que los cineastas de súper 8 organizaban proyecciones de una manera más improvisada e itinerante, se pone en evidencia otra versión de la libertad que ofrecía el paso reducido, relacionada con la etapa de la exhibición:

La interacción entre público y realizadores llegó a su punto más alto. La acción práctica llevaba su gratuidad a cualquier barrio porteño. Libremente. Sin premios, ni jurados. Sin objetivos a lograr. Sin moralismo, ni virtuosismo. Nada extra-artístico. Una «primavera» *underground* si se tiene en cuenta el momento histórico: la etapa Lanusse del gobierno militar de la Revolución Argentina; estado de sitio y represión⁵⁹.

Rara vez se aborda este tema en el registro impreso de lo que se decía sobre el cine en súper 8. La experiencia que Byrón valoriza tiene que ver con aprovechar la transportabilidad y adaptabilidad de este cine y su facilidad para insertarse en los espacios compartidos, generando interacciones y quizás comunidades a través de las proyecciones⁶⁰. Para Byrón, estas proyecciones no eran meros apéndices de la cultura a gran escala del cine industrial, sino que presentaban una forma de contraprogramación, planificada de abajo hacia arriba. A diferencia de la experiencia más común de cine-debate, que tendía a ocurrir más o menos al mismo tiempo en el mismo lugar, este era un cine en un modo que podía ser circulatorio, móvil y al mismo tiempo

[58] Silvestre Byrón, «EAF - 1. LA UNCIPAR».

[59] Silvestre Byrón, «EAF - 1. LA UNCIPAR».

[60] Para una crónica reciente del impacto del proyector portátil (que se limita al contexto de los Estados Unidos pero sin embargo presenta un estudio de esta tecnología con una profundidad de investigación poco común), véase Haidee Wasson, *Everyday Movies: Portability and the Transformation of American Culture* (Oakland, University of California Press, 2020). Como señala Wasson, «Pensar en el proyector como una herramienta de performance, un mecanismo de visualización, una máquina de reproducción (*playback*), un descompresor de contenido, un amplificador de imágenes, un amplificador de sonido, un dispositivo de grabación y una interfaz audiovisual conlleva posibilidades interpretativas mucho más ricas que pensar en él como el primo pobre del cine» (p. 28). (La traducción es mía.)

susceptible a la modificación, según las necesidades de cada lugar y su comunidad.

Sin idealizar ese momento histórico que Byrón designa como una «primavera», podemos señalar que su recuerdo también es valioso como indicador de lo poco que sabemos sobre la versión itinerante de la cultura súper 8. Para poner un ejemplo, otro proyecto colectivo de la primera mitad de los años setenta, el Grupo C.I.N.E. (Cine Infantil Escolar), liderado por Rodolfo Pastor, presentaba cortos y talleres de animación para niños en escuelas, clubes, cooperativas, sociedades de fomento y universidades, viajando en una unidad móvil por Buenos Aires, Tandil, Mar del Plata, la provincia de Santa Cruz y otras zonas del interior del país. Para un observador, el proyecto del grupo implicaba contrarrestar las «relaciones de producción tradicionalmente alienadas-alienantes», para transformarlas en «relaciones creativas» a través de cursos guiados por el aforismo «el cine se aprende filmando»⁶¹. C.I.N.E. pudo trabajar «por una contracultura infantil»⁶² hasta el comienzo de la dictadura de Videla, cuando Pastor, que había estado involucrado en actividades militantes durante su juventud, y otros miembros de C.I.N.E. se tuvieron que exiliar. Poco después, el proyecto colectivo colapsó, a pesar de que hubo un intento de continuar sus actividades en la Ciudad de México con el apoyo del presidente saliente Echeverría⁶³. Sin embargo, es notable que, en pocos años, los afiliados de C.I.N.E. habían logrado desarrollar un conjunto de usos alternativos para el súper 8 (utilizando también otros formatos cinematográficos en sus procesos de producción) y, a pesar de que estaban radicados en Buenos Aires, se prepararon para ser completamente ambulantes, intentando influir en un número mayor de culturas locales a través de prácticas de producción, pedagogía y exhibición. Evolucionaron hacia un tipo de interacción distinta a la referida por Byrón, aun cuando compartían, entre otras características, un aprecio por la movilidad de los aparatos del paso reducido, por el potencial y la promesa de un cine portátil y dinámicamente adaptable.

[61] Horacio Czertok, «Reportaje a C.I.N.E.» (*Cultura*, n.º 3, marzo de 1975), pp. 42-43.

[62] «Eligen al cine para formar una contracultura infantil» (*La Opinión*, 16 de junio de 1973), p. 16.

[63] Rodolfo Pastor y Petra Steinmeyer, «Entrevista personal del autor a Rodolfo Pastor y Petra Steinmeyer» (Buenos Aires, 25 de febrero de 2022).



Miembros del Grupo C.I.N.E. en la revista *Gente* (n.º 511, 8 de mayo de 1975).

Conclusión

En 1973, un reportaje sobre el *Festival du film Super 8* en el cine Ranelagh de París caracterizó así esta nueva cultura: «[e]s algo así como una utopía en marcha, el año 01 del nuevo cine»⁶⁴. Esta proposición de «como si» se hace eco de numerosas declaraciones anteriores y posteriores, incluso una del mismo año del cineasta mexicano Alfonso Tirado: «Es como si cada día naciera el Cine 8 mm., cada día mucha gente toma una cámara en sus manos y 'decide' hacer cine...»⁶⁵. Pero si este fenómeno cultural —que estaba profundamente endeudado con el arte del cine pero que insistía igualmente en su novedad radical— iba a ser visto como digno de atención pública, tendría que pasar por varios procesos de legitimación. De hecho, estaría continuamente sujeto a formas de escrutinio y juicio, en parte, precisamente, como consecuencia de la identidad que buscaba para sí mismo, su supuesta condición de ser un arte que surgió del grado cero de la producción cultural. Como era de esperar, entonces, y como hemos visto, muchos de los participantes en las comunidades de súper 8 tendieron a exagerar su independencia y solo pudieron abordar en círculos limitados la compleja tensión entre autonomía y dependencia que se ve a lo largo de su historia.

En 1974, Kreimer señaló que el «cineasta s-8 no goza de prestigio urbano ni es entrevistado de diarios y revistas cada vez que filma a su mujer abriendo la heladera; sí, en cambio, va ganando popularidad en el grupo familiar y social donde se mueve, a medida que muestra sus películas»⁶⁶. Pero sí, para algunos, esto parecía ser un grado suficiente de reconocimiento y distinción para esa etapa de la historia del nuevo formato, otros se sintieron cada vez más frustrados con su estatus marginal. En 1982, uno de los cineastas más renombrados asociados con la Unión, Roberto Cenderelli, se quejó de que «cuando vos decís que hacés cine en Super 8 y que tu película no la dan ni siquiera en los cines de barrio, sos un chanta, no sos un director»⁶⁷. Mucho de lo que se escribía y decía sobre el súper 8 durante la etapa histórica de su uso masivo se vio afectado por este tipo de percepción persistente, de varias carencias y deficiencias fundamentales, no obstante de lo que lograron grupos como UNCIPAR a nivel de eventos orientados a la comunidad, los esfuerzos cooperativos, los procesos de profesionalización y la discusión pública.

El campo discursivo que he venido trazando está fuertemente marcado por una variada gama de actividades que van más allá del propio cine. Incluye no sólo los esfuerzos organizativos relacionados con la circulación y exhibición de películas y la creación de puntos de conexión entre los participantes, sino también la producción de textos de diversa índole. La producción textual alrededor del formato aportó muchas historias narrativas construidas por individuos, pequeños grupos y grandes asociaciones; estableció los términos conceptuales y temáticos de la reflexión más pública y predominante sobre la cultura de súper 8; diseminó conocimientos técnicos y artesanales difundidos; y creó un retrato fragmentario de las «escenas» locales e internacionales del paso reducido, con figuras principales y secundarias y eventos a gran y pequeña escala. Cada forma textual —desde la entrevista periodística hasta la revista anual y los programas de sala— podría servir potencialmente como una plataforma, una oportunidad para intervenir discursivamente. Este estudio ha intentado demostrar su valor para ampliar nuestra comprensión de cómo los significados y efectos del cine en súper 8 fueron construidos y debatidos.

[64] «La tecnología pone al alcance del hombre común la posibilidad de filmar películas» (*La Opinión*, 26 de diciembre de 1973), p. 21.

[65] Alfonso Tirado, «Hoy cine 8 mm. hoy» (*El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, n.º 574, 24 de junio de 1973), p. 11.

[66] Juan Carlos Kreimer, «Super-8: Cada cual con su film», p. 42.

[67] Mario Piazza, «Roberto Cenderelli: Nueva alternativa Argentina» (*Arcadia va al cine*, año I, n.º 3, septiembre-octubre 1982), pp. 36-37.

FUENTES

KREIMER, Juan Carlos, Programa de sala para *Semana Super 8* (junio de 1974), s.p.
Archivo personal de Juan Carlos Kreimer.

PASTOR, Rodolfo, y STEINMEYER, Petra, «Entrevista personal del autor a Rodolfo Pastor y Petra Steinmeyer» (Buenos Aires, 25 de febrero de 2022).

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

2001

GRINBERG, Miguel, «El Super-ojo en Acción» (año 6, n.º 67, febrero 1974), p. 66.

Amateur Movie Makers

«Waste Work» (vol. I, n.º 2, enero de 1927), p. 5.

Arcadia va al cine

PIAZZA, Mario, «Roberto Cenderelli: Nueva alternativa Argentina» (año I, n.º 3, septiembre-octubre 1982), pp. 36-37.

Cine Boletín

«Coyunturas. UNCIPAR y Gesell» (n.º 8-9, junio de 1982), p. 24.

Cine Club

«El Cine Club: Una Concepción Burguesa. Sus limitaciones, sus posibilidades políticas» (año 1, n.º 1, octubre de 1970), pp. 43-45.

Cine Libre

GONZÁLEZ NOVOA, Juan Manuel, «Cine profesional / cine independiente, ¿una disyuntiva legítima?» (año I, n.º 3/4, 1983), p. 51.

Cinema 2002

ANTOLÍN, Matías, «II Semana Nacional del Film Super 8 ‘Spanish Underground’» (n.º 23, enero 1977), p. 67.

ROMERO, Fausto, «A Proposito del Fallo del XXXVIII Concurso Nacional de Cine Amateur» (n.º 7, septiembre de 1975), p. 68.

ROSADO, Antonio, «Entrevista con Julio Neri» (n.º 49, marzo de 1979), p. 62.

Confirmado

«Una pasión persistente» (año I, n.º 14, 6 de agosto de 1965), pp. 49-50.

MAHIEU, Agustín, «La última esperanza» (año V, n.º 228, 29 de octubre de 1969), p. 61.

El contemporáneo

BYRÓN, Silvestre, «Underground Cinema ¿arte o rebelión?» (n.º 4, junio 1969), p. 6.

Cultura

CZERTOK, Horacio, «Reportaje a C.I.N.E.» (n.º 3, marzo de 1975), pp. 42-43.

El Día

AYALA, Leopoldo, «El verdadero cine de 8 mm» (Suplemento *El Gallo Ilustrado*, n.º

574, 24 de junio de 1973), p. 9.

TIRADO, Alfonso, «Hoy cine 8 mm. hoy» (Suplemento *El Gallo Ilustrado*, n.º 574, 24 de junio de 1973), p. 11.

Diario do Paraná

«Faça seu filme Super 8 com idéias» (13 de enero de 1974), p. 2.

Enchúfate

KREIMER, Juan Carlos, «El Super Ojo» (invierno 1977), p. 12.

Expreso Imaginario

CALDINI, Claudio, «Concursos Super 8: Realidad y Fantasía» (año 2, n.º 13, agosto de 1977), p. 73.

CERRUTTI, Roberto, «El cine super 8 en Brasil. Reportaje a Abrão Berman» (año 1, n.º 14, noviembre de 1976), p. 21.

Fotografía Universal

JUARETCHE, Osvaldo, y SURRACO, Jorge, «Cineístas de Paso Reducido Quienes, y Por Qué» (año IX, n.º 99, julio de 1972), pp. 60, 61.

SURRACO, Jorge, «Cine y compromiso» (año IX, n.º 99, julio de 1972), p. 26.

Guía Heraldo

CALDINI, Claudio, «Una nueva etapa en la historia del cine» (Tomo I: Cine & Cine Publicitario, 1978), pp. 369-370.

Haciendo Cine

«Super 8 y dictadura» (año III, n.º 8, julio de 1997), p. 37.

Jornal Voz do Paraná

BERMAN, Abrão, «Super 8 é bitola que preservará a memória nacional» (1 de mayo de 1977), p. 7E.

El lagrimal trifurca

«Notas al margen» (n.º 13, diciembre de 1975), p. 15.

SIENRA, Luis A., «Presentación» (n.º 13, diciembre de 1975), p. 1.

Montaje

«Editorial», *Montaje* (año 1, n.º 1, diciembre 1980-enero 1981), p. 3.

La Opinión

«Cineclubes: necesitan otro clima político para ampliar su misión» (11 de mayo de 1971), p. 20.

«Eligen al cine para formar una contracultura infantil» (16 de junio de 1973), p. 16.

«Induce a reflexión la persistencia del cineclub en el interior del país» (1 de diciembre de 1971), p. 19.

«La tecnología pone al alcance del hombre común la posibilidad de filmar películas» (26 de diciembre de 1973), p. 21.

«Nuevos intentos del cortometraje argentino» (22 de junio de 1973), p. 21.

«Premiaron ‘Olegario Alvarez, ruega por nosotros’, de Mario C. Ginzburg» (30 de octubre de 1971), p. 17.

KREIMER, Juan Carlos, «Para que todos filmen» (25 de agosto de 1974), p. 6.

Panorama

KREIMER, Juan Carlos, «Super-8: Cada cual con su film» (año XI, n.º 359, 25 de abril de 1974), p. 40.

Puro Biógrafo

MAY, Renato, «El debate en el cine» (n.º 23, agosto de 1980), pp. 7-9.

Redacción

SMIRNOFF, Miguel, «El nuevo boom del super 8» (vol. V, n.º 53, julio de 1977), pp. 104-106.

Siete Días

«Filmadoras. Aventura en el living» (año II, n.º 89, 20 de enero de 1969), p. 47.

El Superochista

ARONSON, Gustavo R., «El culto de la censura» (n.º 2, enero 1981), p. 27.

Textual. Revista de artes y ciencias

DAKER, Jorge, «El Super 8: Un cine al margen» (año 1, n.º 1, 1977), pp. 30-31.

UNCIPAR

«El debate» (n.º 14, 1978), s.p.

«Muestra anual de UNCIPAR» (n.º 13, 1978), s.p.

«Reportaje Abrão Berman» (n.º 13, 1978), s.p.

BIANCHI, Rubén, «Verano del ‘72» (n.º 13, 1978), s.p.

The Village Voice

MEKAS, Jonas, «Movie Journal» (26 de agosto de 1965), p. 13.

BIBLIOGRAFÍA

«UNCIPAR y el Super 8», *Primera Retrospectiva de Cine Argentino en Super 8 1972/78* (Buenos Aires, UNCIPAR, Fundación Cinemateca Argentina-Sociedad Hebraica Argentina, 1978), s.p.

ARREDONDO, Isabel, «Early International Super 8 Film Festivals: The Case of Caracas 1976-1980», en Masha Salazkina y Enrique Fibla (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2021), pp. 278-295.

BIANCHI, Rubén, «Jornadas de Gesell. La picazón del décimo año», en Rubén Bianchi y Eduardo Duran (comp.), *1979-1988 Diez Jornadas Muy Particulares* (Buenos Aires, UNCIPAR, 1988), p. 5.

BYRÓN, Silvestre, «EAF - 1. LA UNCIPAR. EL MYTHOS DEL CINE EN PASO REDUCIDO» (*Nettime-lat*, 23 marzo 2004). Disponible en: <https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0403/msg00087.html> > (4/4/2022).

- COSSALTER, Javier, «La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino» (*Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, vol. 18, n.º 68, 2018), pp. 141-166. Disponible en: <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2246>>.
- CRESPO, Milton, «El cine Super 8», en Tulio Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela* (Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 1997), p. 103
- MAY, Renato, *El lenguaje del film* (Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1957).
- NERI, Julio, «Cine Super 8 en Latinoamérica», *Sexto Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8* (Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 1981), p. 2.
- ODIN, Roger, «La question de l'amateur» (*Communications*, n.º 68, 1999), pp. 47-89.
- WALLEY, Jonathan, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Nueva York, Oxford University Press, 2019).
- WASSON, Haidee, *Everyday Movies: Portability and the Transformation of American Culture* (Oakland, University of California Press, 2020).
- WINDHAUSEN, Federico, «'My Mind Wants Freedom': Horacio Vallereggio's *¡UF!*» (*LUX*, 29 de septiembre 2015). Disponible en: <<https://lux.org.uk/horacio-vallereggio-uf-federico-windhausen/>> (4/4/2022).
- , «¿Quién le teme al cine underground?», en Tzutzumatzin Soto (ed.), *Reencuentros al margen* (Ciudad de México. LEC Laboratorio Experimental de Cine, 2018).

Recibido: 27 de abril de 2022

Aceptado para revisión por pares: 30 de abril de 2022

Aceptado para publicación: 29 de julio de 2022

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 Turqueti (eds.), *L'amateur en cinéma. Histoire, esthétique, marges et institutions* (París, 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 vídeo— 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 heterónimo 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* (Durkham 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 arrebataada 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 prologoista 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 transitaron 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* (París, 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.

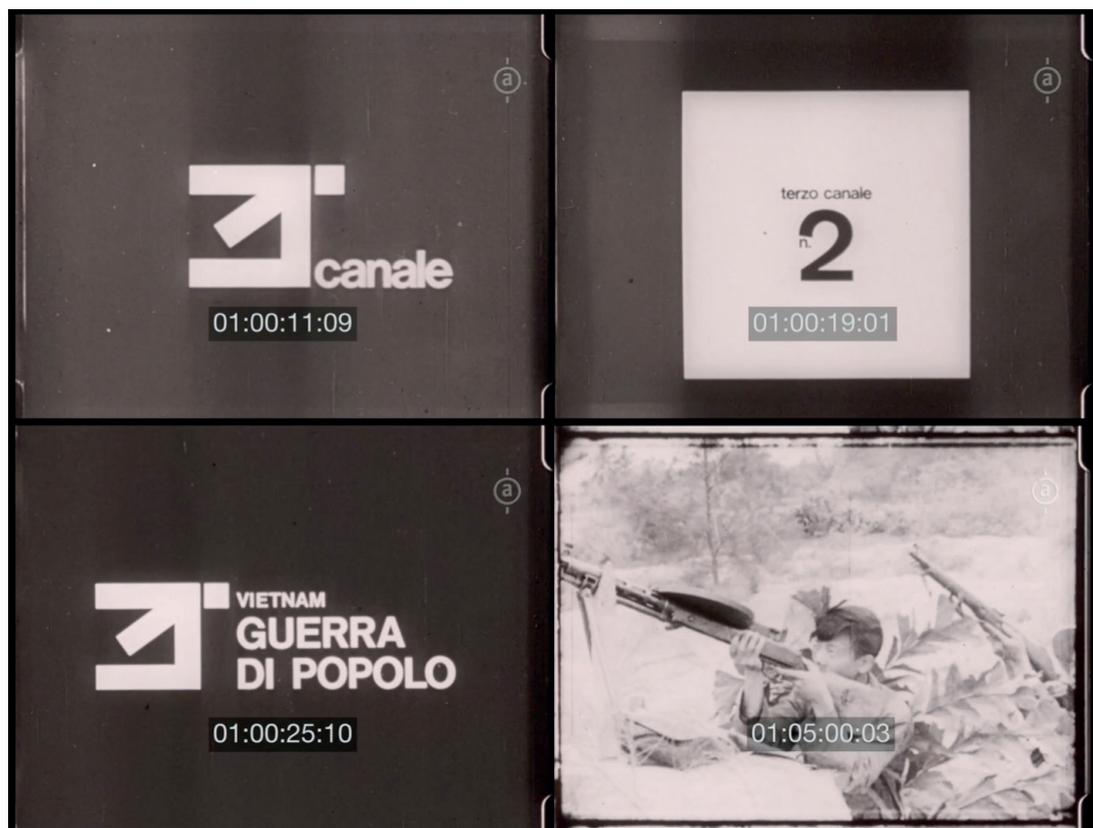
[29] Jérôme Diamant-Berger y Dimitri Davidenko, *Les images plein de la tête* (París, Jean Claude Simoën, 1977), p. 15.

1967, la sección de Prensa y Propaganda de Partido Comunista Italiano, a través de su productora Unitelefilm, 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 entrevistados 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* (Unitelefilm, 15 de febrero 1968).

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 *cinè-tracts* del 68 francés —o «cine-volantes»— para su uso político en Italia³³.

[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 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 contraforensica 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

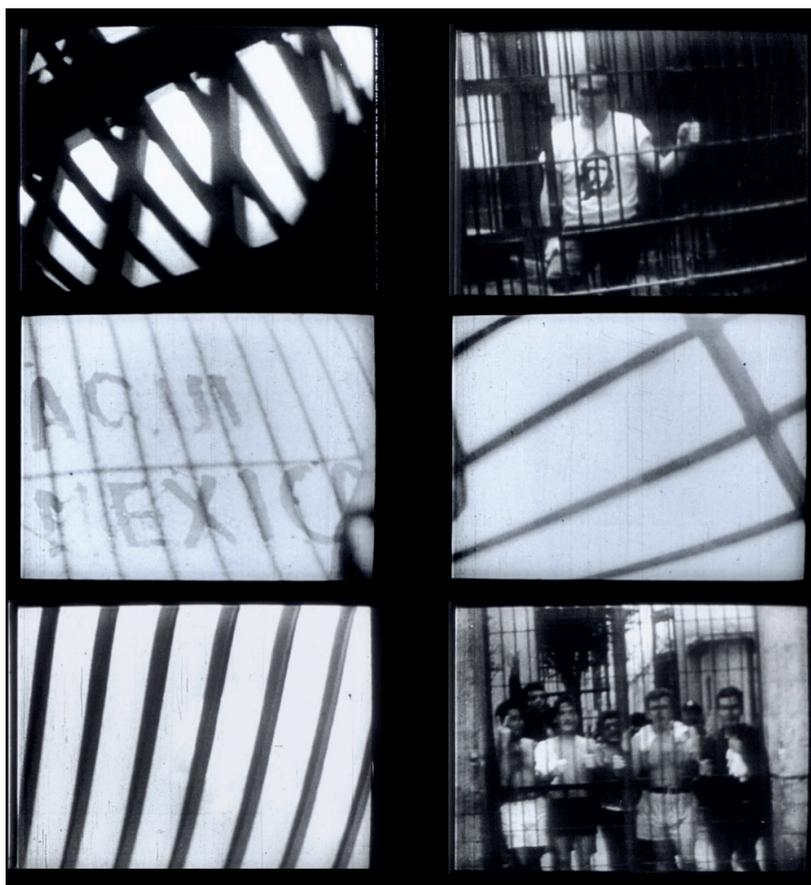
[35] Kodak no comercializó su película Ektasound hasta 1973. En cualquier caso, la vinculación del súper 8 con la gráfica de la protesta es común también a otros ámbitos de acción militante, más allá de la llegada de la película con sonido sincronizado. El superochero mexicano Sergio García sostenía 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 vídeo 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 Ferendele, 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, relatorías 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 constituir 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 Raymundo Gleyzer, México, 22 de abril de 1972, en *El cine quemado: 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 Mélanie 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*: «reivindicemos 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 del 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 antagonica. 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'Arhuys, 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 fílmicas 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 Internacional del Cine S/8 Namur» (*Paso estrecho*, n.º 8, 1979), p. 32.

[80] Sobre la relación entre Cinema-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» (*CinémAction*, 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 Marcorelles» (*CinémAction*, n.º 17, 1982), pp. 35-37.

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

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

[85] Maxime Szczepanski-Huilery, «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— vinculaban 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 aterrizaraban 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 Paris-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.

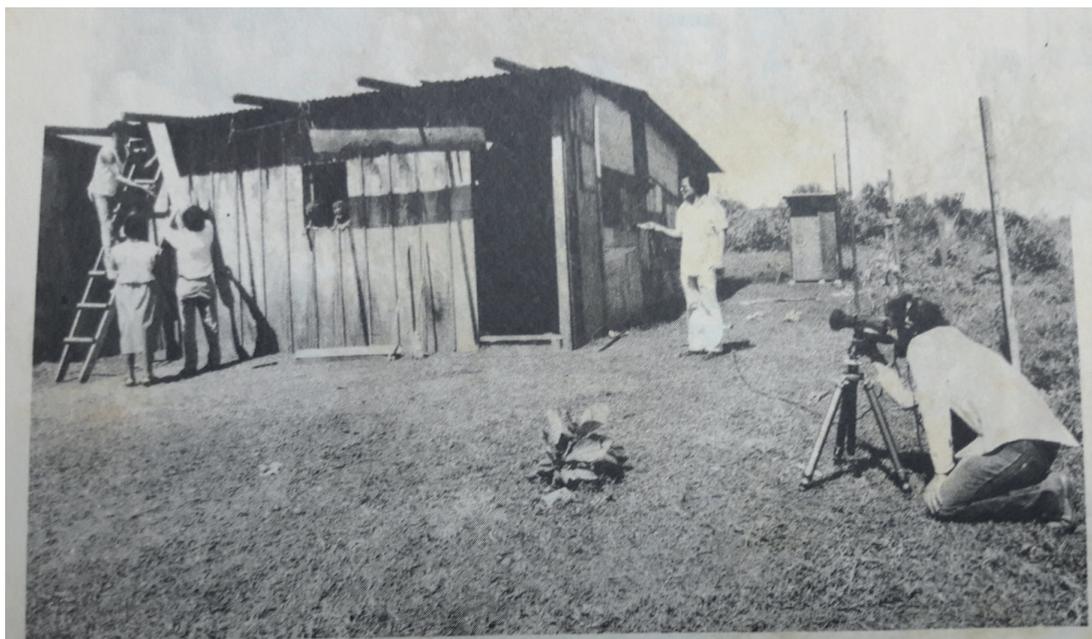


Imagen de rodaje de *Cooperativa Sandino* (Alfonso Gumucio, 1981).

Defensa Sandinista y otros representantes sindicales de diferentes gremios integrados en la CST¹¹¹. 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 alumnos¹¹², 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»¹¹³.

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,

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

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

[113] 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» (*Voices 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).

Archivo Audiovisivo del Movimiento Operario (AAMOD).

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*, número 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. *Audiopradif. 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, Jêrome, 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 Súper 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 Haghghat» (*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'Audiopradiif» (*Autrement*, n.º 17, 1979), pp. 123-126.
- LACRUZ, Cecilia, «La imagen material en *L'Uruguay, vous connaissez?* (Audiopradiif, 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 Turquety (eds.), *L'amateur en cinéma. Histoire, esthétique, marges et institutions* (París, 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.
- SEGÚI, 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

ALBERTO BERZOSA y MIGUEL ERRAZU

El pasado febrero de 2022, lanzamos un cuestionario abierto con el que buscábamos ampliar el abanico de voces y reflexiones sobre el formato súper 8 más allá de los textos recogidos en este dossier monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (n.º 55). Reproducimos aquí el texto que circulamos entonces y, seguidamente, todas las respuestas recibidas. Los textos responden a una gran diversidad de acercamientos y sensibilidades, y no siguen necesariamente el esquema propuesto por el cuestionario. Además, incluimos, con permiso de lxs autorxs, algunos testimonios recogidos a partir de las entrevistas que hemos realizado en el curso de esta investigación. Cuando así sea, se indicará en una nota al texto.

* * *

El formato súper 8 fue comercializado en 1965. Su auge, entre principios de los años setenta y mediados de los ochenta, coincidió con un ciclo global de derrotas y transformaciones de las izquierdas, la transición de las economías mundiales hacia el postfordismo y la irrupción de las políticas neoliberales. Además, generó nuevos y más estrechos vínculos entre las prácticas culturales, la economía fósil y los imaginarios energéticos del capitalismo expansivo.

En este contexto, el súper 8 desplegó un campo de prácticas en permanente tensión:

- *Su función de registro documental de la cotidianidad burguesa fue contrarrestada por sus posibilidades ficcionales, contrainformativas y de intervención política.*
- *Su accesibilidad, fruto de su inserción en los circuitos globales del capitalismo fósil, fue repensada para usos locales y energéticamente sostenibles.*
- *Su papel como medio de aculturación visual fue subvertido por usos experimentales, contraculturales y decoloniales.*
- *Frente a su tendencia a privatizar la experiencia de producción y recepción, emergieron nuevas formas de socialización y redistribución de las imágenes con una fuerte carga utópica.*
- *Contra la nostalgia retro de algunos de sus usos contemporáneos, se consolidó un espacio de prácticas que entienden su obsolescencia y materialidad como catalizadoras de una estética de la resistencia.*

La corta historia del formato súper 8 es, pues, una historia atravesada por antinomias. Tomando estas antinomias para abrir la conversación, con este cuestionario invitamos a artistas, cineastas, curadorxs, conservadorxs, agentes culturales e investigadorxs a pensar, desde su propia experiencia, sobre el pasado, el presente y el futuro del súper 8:

1. *¿Qué podemos rescatar de las experiencias históricas del súper 8?*
2. *¿Por qué y cómo seguir trabajando en súper 8 hoy?*
3. *¿Es posible imaginar un futuro para el súper 8?*

Curiosamente, los festivales internacionales de súper 8 comenzaron en Irán. Allí, un grupo de realizadores de cine en súper 8 se reunieron y sentaron las bases la Federación Internacional de Cine en Súper 8 en 1975. Pero, ¿cómo se llegó hasta aquí?

A partir de mediados de la década de 1960, Irán se propuso unir artísticamente Oriente con Occidente mediante el teatro y el cine. En 1967, el Shah Mohammed Reza Pahlavi impulsó el Festival de Teatro de Shiraz para traer compañías de todo el mundo. Músicos, bailarines y cineastas extranjeros de renombre actuaban cada año en el festival junto a sus compañeros persas. En 1968, en Teherán, unos cuantos cineastas familiares empezaron a hacer películas de ficción y decidieron formar un grupo con el nombre de *Cinema-ye-Azad* (Cine Libre) en referencia al «free cinema» inglés de la época. En 1969, impulsados por Bassir Nassibi, que se dedicaba sobre todo a la distribución y exhibición de estos materiales, decidieron organizar el Primer Festival *Cinema-ye-Azad* para proyectar todas estas películas.

Poco a poco, se conformó también una red regional de pequeños grupos de realizadores de cine en súper 8, organizados a través de clubes. A partir de 1971, fecha en la que tuvo lugar el Tercer Festival *Cinema-ye-Azad* de Irán, la Radio y Televisión Nacional de Irán (NIRT) empezó a financiar los programas de difusión del súper 8 en diferentes regiones. La televisión nacional facilitó la producción prestando cámaras a las personas que tenían un proyecto, dándoles material cinematográfico y creando instalaciones para el montaje. Los gobiernos provinciales y locales de las ciudades en las que trabajaban los grupos siguieron prestando su apoyo. Los fondos para cada grupo se calculaban de acuerdo con el presupuesto tentativo de cada proyecto, pero no había demasiadas normas. Los nodos del sistema *Cinema-ye-Azad*, estos grupos regionales, podían autogestionarse en todo excepto en la organización del calendario con los demás grupos. De este modo, dos grupos *Cinema-ye-Azad* no podían celebrar un festival al mismo tiempo. Este acuerdo creó un sistema descentralizado en el que los grupos regionales, con sus propios proyectos y sus propios festivales, eran independientes del poder centralizado de Teherán.

Además, la NIRT puso en marcha un programa semanal de televisión, llamado también *Cinema-ye-Azad*. Dirigido y escrito por el propio Bassir Nassibi, el programa de televisión era una mezcla de *reality show* sobre el súper 8 y de programa didáctico sobre el funcionamiento de las cámaras y el resto de equipos. Además, presentaba noticias de los diferentes grupos de producción de cine súper 8 de las provincias: mostraba clips de películas ya terminadas y otras que se estaban desarrollando, y presentaba a los grupos de filmación en los lugares de rodaje. El programa de televisión de Nassibi tuvo un éxito increíble: fue seguido por unos cinco millones de espectadores, probablemente atraídos por la idea de conocer el Irán contemporáneo a través de los clubes de rodaje regionales y sus películas.

El programa de televisión iba acompañado de un boletín impreso, llamado también *Cinema-ye-Azad*. Publicado por la NIRT y distribuido a los distintos grupos *Cinema-ye-Azad*, el boletín era un órgano de transmisión de noticias de la actividad del súper 8 dentro de Irán. En algunos artículos, Nassibi explica que, después de haber asistido a un festival de súper 8 en París en 1974, en el Espace Cardin, surgió la necesidad de tener más información sobre lo que hacían otros cineastas de súper 8 en sus países. Conseguir información, en 1974, sobre los cineastas superochistas era difícil, ya que las embajadas no podían proporcionar información ni medios para contactar

[1] Isabel Arredondo (1960-2022) fue una profesora e investigadora española radicada en Estados Unidos. Su página web, <super8festivals.org>, construida fundamentalmente a partir de su propio archivo personal, es una referencia ineludible para la comunidad académica y artística interesada en la historia del súper 8.

con los cineastas (que no se consideraban autores) en sus países. Con el conocimiento de que en otros países había cineastas de súper 8 y su experiencia con su propio grupo de cineastas de súper 8 en Irán, Nassibi pensó en estrategias para acercarlos y darse a conocer entre sí. Pensó que los festivales eran la solución a la falta de información y se dio cuenta de que la comunicación personal era clave para sus propósitos.

De este modo, en 1975, con la ayuda del NIRT, el *Cinema-ye-Azad* de Teherán puso en marcha el 1er Festival Internacional de Cine Súper 8. En este, las películas de los otros grupos *Cinema-ye-Azad* podían competir en el festival junto a películas extranjeras. Aunque al principio era un festival pequeño, congregó un activo grupo de promotores internacionales que había conocido en París en el Espace Cardin: entre otros, los belgas Robert Malengreau y Marcel Crôes, el inglés Chris Wordsworth, el español Enrique López Manzano, o el francés Yves Rollin, miembro de Action Super 8 y organizador del festival parisino.

Del mismo modo que el Festival de Shiraz invitaba a figuras conocidas internacionalmente, a lo largo de las siguientes ediciones Nassibi invitó a las principales figuras del mundo del súper 8 y del cine independiente estadounidense. Los iraníes de Nueva York, por ejemplo, se pusieron en contacto con Howard Guttenplan, un cineasta conocido por realizar diarios cinematográficos, y director de la galería Millenium, uno de los lugares más importantes del cine underground e independiente de Estados Unidos. Guttenplan sugirió a los iraníes que invitaran a Teherán a Lenny Lipton, conocido entonces como «el padre del súper 8». Gracias a la NIRT, tenían todo pagado: desde los billetes de avión hasta el hotel y el alojamiento. En 1975, seis países estuvieron representados en el 1er Festival Internacional de Súper 8 de Teherán. Al año siguiente, ya fueron dieciséis.

Además, este pequeño grupo —Malengreau, López Manzano, Crôes, Rollin, el propio Nassibi y alguno más— cumplió una importante misión: la redacción de los estatutos de la Federación Internacional de Súper 8 (FICS-8). Durante el 1er Festival Internacional de 1975, se reunieron para sentar las bases —escritas en farsi— de la futura Federación. Un año después, en el 2º Festival *Cinema-ye-Azad*, los puntos fueron redactados, aprobados y firmados. En el núcleo de los estatutos de la Federación se encuentra el mismo modelo de los grupos *Cinema-ye-Azad*: no hay un poder centralizado que estipule las normas para cada festival, por lo que cada país puede organizar sus encuentros como quiera. Ni siquiera existía un reglamento sobre cómo se dirigiría la Federación. Todo lo que había era una especie de organigrama, parecido al de otras organizaciones semejantes, con presidente, vicepresidente, tesorero, secretario general y administradores. Este último grupo se convertiría posteriormente en los llamados “delegados”, nombre que recuerda a la organización internacional de la ONU.

El original inaccesible: una nota sobre el súper 8 en el museo

El súper 8, último soporte filmico de uso *amateur*, podría considerarse como la etapa terminal de la tecnología cinematográfica doméstica, antes de la llegada del vídeo y la cinta magnética. Su peculiar posición dentro de la historia tecnológica del cine señala su duplicidad fundamental: un formato pequeño, ciertamente, pero con una alta resolución (tamaño de fotograma: 5,46 mm x 4,01 mm). Sus características especiales (ligereza y diseño compacto, manejo rápido y ágil) son las razones adicionales de su importante y amplio uso por parte de artistas y cineastas experimentales desde su introducción en el mercado. Y son precisamente estas figuras las que, al darse cuenta de la singularidad del material, pensaron en seguida en sus posibilidades alternativas de circulación: el inflado a 16 mm señala esta necesidad inmediata de transferirlo a otros soportes. La artista estadounidense Ericka Beckman lo entendió perfectamente: su *Super-8 Trilogy* (1978-1981) hace tiempo que se compone de tres películas de 16 mm, a pesar de que el formato está inscrito —con el añadido autoral del guion— en el propio título. Se trata de una estrategia que indica una separación fundamental: el formato de la toma no es ya, a menudo, lo que se muestra. Y se podría añadir, si se atiende a la película reversible, que el súper 8 es, o se convierte retroactivamente, en el original.

Recorriendo rápidamente el inventario de películas conservadas en el museo, es este sustantivo —en efecto: «original»— el que aparece más frecuentemente asociado a las obras realizadas en súper 8. Desde el punto de vista de la conservación, no es un detalle menor. El original es objeto de un cuidado especial que, en el plano pragmático, se acerca a lo inabordable. Se remite al original para constatar la discrepancia que producen las copias «ampliadas», las transferencias a cinta magnética o incluso los escaneos digitales actuales. Esos cartuchos, convertidos en bobinas y a menudo ensamblados de forma artesanal (una de las colecciones más conspicuas es la de los metarrelatos diarísticos de Teo Hernández y Michel Nedjar) se ven investidos de un estatuto que, si bien no los condena a la invisibilidad, delega su circulación a otro medio. Sólo en casos raros y controlados es posible acceder al original, no a través del proyector, sino gracias a una moviola portátil, un dispositivo individual y controlado manualmente, una experiencia que difiere significativamente de la proyección pública.

En este sentido, el súper 8 es un artefacto excepcional: un original, sin duda, pero al fin y al cabo una pura matriz, como un negativo o una copia, inaccesible desde el punto de vista de la experiencia museística. Pero su destino, tal vez inesperado, no hace sino sancionar la distancia irremediable que separa la experiencia de la proyección en súper 8, doméstica o a pequeña escala, de la proyección pública de mayores proporciones. De hecho, no tenemos proyector de súper 8 para colocar en la cabina de proyección de la sala. El formato está marcado por una forma de singularidad dispersa o —mejor dicho— *diseminada*, imposible de retener en su totalidad. El mercado ha entendido esto desde hace tiempo, disociando «la imagen» del material, tratando el súper 8 como pura cosmética visual (aquí se encontrarían los desarrollos de filtros o aplicaciones «*vintage*»). Por eso la tarea del museo es, o debería ser, más compleja. ¿Cómo transmitir los deslizamientos y las variaciones de sentido que producen las vicisitudes materiales del medio? El súper 8 es quizás, para la imagen en movimiento registrada en película, el más reciente emblema de las dificultades estructurales de la musealización. Y es por esta función heurística que no podemos dejar de interrogarlo.

[2] Es un crítico e investigador italiano, responsable de investigación y documentación de la colección filmica del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou en París. Es autor del libro *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (Paris, Éditions Mimésis, 2018).

1. En términos patrimoniales e históricos no veo diferencia entre los materiales de súper 8 y cualquier otro material filmico o videográfico. Si queremos tener nociones de la escritura «desde abajo» de ese periodo, es necesario preservar esos materiales, igual que el vídeo doméstico en los 80 y los 90 (VHS doméstico, Betamax, High 8...).

2. Mientras se produzca película se seguirá utilizando, es obvio, o al revés: se seguirá produciendo película, mientras haya negocio (por pequeño que sea). Kodak cada vez produce menos variedad de material, pero lo sigue haciendo. No olvidemos que, lejos de su pátina de resistencia frente a eso que llamáis capitalismo fósil, el súper 8 es un material que genera muchos residuos tóxicos, es un producto muy característico de ese contexto. En un contexto como el actual, en el que los desastres del Antropoceno son ya una obviedad a ojos de cualquiera (incluso los más negacionistas), seguir utilizando el súper 8 no es lo más adecuado políticamente.

3. Supongo que cada vez más limitado. Pero tampoco me parece un problema, siempre que seamos capaces de preservar sus prácticas como lo que fueron: una forma de expresión de otro tiempo. Esto puede entenderse como un embalsamiento, e igual lo es, pero no entiendo que haya otra necesidad (como decía antes, el planeta no lo necesita, al contrario). Puede haber algún artista que lo siga utilizando (mientras se produzca película, claro), es posible que sí, pero igual que hay pintores hoy que utilizan pigmentos del siglo XVI. Esas prácticas no suponen nada «futuro».

[3] Es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, un investigador español de cine y director de la Filmoteca Española desde 2018.

1. Ya que el planteamiento del uso del súper 8 en la industria cinematográfica jugó un papel importante de mercado, la historia del cine sitúa este formato en el gran momento de democratización de los medios de producción de relato, tanto en sus posibilidades de registro familiares (para lo que fueron diseñadas las cámaras S8) como para la autonomía de registro de eventos. El miedo al olvido de las familias burguesas se vio consolado por esta herramienta de conservación de los momentos significativos en sus vidas, lo que ha terminado por definirse como cine doméstico. Desde esta práctica se puede argumentar su relación con la proliferación de un modo consumista de vida, con el auge del turismo, ya que las películas familiares se hacían desde esta clase social para compartir sus vivencias y su éxito en economías desarrolladas. Rescatar esta parte de la historia del formato nos puede ayudar a mirar más detenidamente el cine doméstico desde una perspectiva crítica de los sistemas capitalistas de vida. Sin embargo, los planes de este mercado fueron subvertidos por distintas vías, coincidiendo con grandes eventos sociales en las décadas de los sesenta y setenta. Por ejemplo, la capacidad de registro en una esfera privada ayudó a muchas mujeres a relacionarse con la tecnología cinematográfica desde una posición crítica con respecto al patriarcado, adquiriendo una conciencia significativa de la contraposición entre lo público y lo privado, las formas de representación del cuerpo femenino, y adquirir una conciencia de sujeto generador de imágenes. Por otra parte, la subversión de la cámara súper 8 como aliada en movimientos sociales y políticos tuvo una gran relevancia histórica. El formato pequeño era más accesible y más fácil de distribuir, por lo que ayudó enormemente a una divulgación de actividad social militante —lo que llamaban en la lucha de la Tricontinental la «cámara-kalashnikov»—. Al compartir más rápidamente las imágenes de los movimientos sociales, las luchas se alimentaban entre sí. De esta forma se ha registrado la construcción de los pueblos olvidados por el relato común del cine y la televisión, aportando un gran valor documental en la creación de una memoria colectiva descolonizadora. En una historia de los medios tecnológicos cinematográficos, todas estas imágenes deberían recuperarse desde el mismo prisma. Deberíamos rescatar los materiales súper 8 con fines comunes de memoria histórica, y relacionar esta memoria con una reescritura de la historia del lenguaje audiovisual, teniendo en cuenta las características propias de los medios tecnológicos y sus condiciones materiales y económicas.

2. El trabajo en súper 8 contemporáneo tiene distintas razones de ser. Por una parte, es clave en la preservación del conocimiento tecnológico, aquel que se pierde con la propia obsolescencia y que puede ser muy útil a la hora de poder comprender el contenido de las imágenes que rescatamos. El cine, al ser un medio que depende de su reproductibilidad, necesita de máquinas para ser visto. La obsolescencia del conocimiento técnico del trabajo filmico puede hacer que perdamos las películas en súper 8, las familiares, las sociales y las artísticas. Desde el punto de vista de la restauración y la preservación filmica, el conocimiento técnico y experiencial puede resultar muy útil en la recuperación de archivos en súper 8, lo cual supone una urgencia ante la falta de recursos para la preservación de formatos pequeños, que no tienen productoras detrás que pongan dinero para su correcta preservación y restauración. En la restauración de una pieza de súper 8 de cine experimental —la cual no ha sido documentada en su momento de producción— podemos contar con el conocimiento de artistas que han estado investigando técnicas creativas en súper 8 y que pueden dar soluciones en

[4] Es una cineasta y restauradora española.

la búsqueda de información sobre el proceso, tan relevante para tomar decisiones de recuperación. Esto no se queda únicamente en el objeto película, sino también en la capacidad de poder exhibir las películas de súper 8 del pasado en su formato original, conservando también la experiencia filmica de visionado.

Por otra parte, la experiencia táctil, material, puede ayudarnos a construir una consciencia de la construcción real de las imágenes en movimiento, en una época de imágenes desenfrenadas en nuestra vida diaria. Las experimentaciones actuales alrededor del S8 intentan responder a una pregunta que se lleva formulando desde que existe el cine, sobre los límites de la pantalla, el concepto de cine y su papel en lo social. Pero el uso del filmico en la era contemporánea, para que sea una herramienta de aprendizaje en términos de alfabetización audiovisual real, deberá ser accesible, y esto no es compatible con una dependencia de las economías familiares o individuales. Hace falta una colaboración con las instituciones públicas, en concreto con las universidades e institutos que tengan en su programa estudios cinematográficos, tecnológicos o medios audiovisuales. De esta manera, la experiencia filmica (en pequeño formato) no sólo se quedaría en una práctica nostálgica de una élite artística, sino que podría ser un elemento catalizador para hablar, como sociedad, y como profesionales de la comunicación y la información, del propio funcionamiento de la imagen en movimiento.

3. Desde la industria, Kodak tuvo varios intentos de traer de vuelta la experiencia del súper 8 con una cámara que combinaba la filmación de imagen en filmico con sonido digital en tarjeta SD y pantalla LCD, que nunca llegó a salir al mercado convencional. Existe, sin embargo, una pequeña industria del súper 8 para videoclips, *fashion films*, y otras formas estéticas que dependen en su tecnología del mercado de segunda mano, pero el stock de producción de negativo color desde la industria es limitado y no hay vistas de nueva producción de emulsión desde las grandes empresas, a pesar de los movimientos pro-filmicos por parte de grandes directores en Hollywood —lo cual solo sostiene, a medio plazo, la producción de película en 35 mm—. Por otra parte, hay varias iniciativas de recuperación de esta industria. En Italia, Film Ferrania ha sido una empresa que, recuperando una fábrica abandonada de película, por ahora ha conseguido fabricar nuevos carretes para fotografía analógica, pero aún están en proceso de elaboración de material cinematográfico.

Sin embargo, creo firmemente que estamos en un momento en el que podemos redefinir el cine de pequeño formato, volver a los pioneros del cine y empezar de cero desde otras prácticas más colaborativas, sin depender de Kodak. Las perspectivas contemporáneas de investigación que permiten la permeabilidad entre disciplinas (la científica, la artística, la social) puede situar un escenario en el que el renacer sea desde un lugar más colaborativo y accesible, sin miedo a la combinación entre tecnología filmica y digital, e incluso como una oportunidad de desarrollar prácticas creativas e investigadoras fuera de las lógicas de mercado capitalistas que llevan a la obsolescencia. Creo en la capacidad de resurgimiento del súper 8 como un formato que nos guíe a la participación interinstitucional, entre instituciones educativas, festivales afines al súper 8 —en España, el (S8) Mostra de cinema periférico, por ejemplo— los grupos de investigación de cine doméstico y la red internacional de laboratorios independientes de artistas, que recuperan tecnología obsoleta para investigar potencialidades creativas. Pero para esto, es fundamental el apoyo de instituciones públicas que sostengan esta nueva emancipación del cine.

1. Las experiencias históricas del súper 8 nos estimulan a pensar, encontrar y rescatar perspectivas de libertad que fueron cercenadas, camufladas o invisibilizadas en el contexto del surgimiento del neoliberalismo y, en el caso de América Latina, del surgimiento de regímenes autoritarios. Además de ser un instrumento de producción audiovisual casero, de registro de rituales sociales y afectivos, y de permitir que nuevos cineastas incursionaran en la práctica cinematográfica, el súper 8 también se convirtió en una vía de escape para un grupo de artistas, colectivos y activistas que pretendían expresarse artísticamente. Y aquí me detengo con una mirada más específica al ejemplo brasileño.

La práctica superochera surgió en Brasil como un refugio para la libertad de creación, ya que este tipo de cine se realizaba de manera doméstica. Las exhibiciones se restringían a reuniones clandestinas en casas de amigos, presentaciones en pequeñas galerías de arte o circuitos alternativos de proyección, como los que conformaban los festivales de cine independiente —entre otros, los del GRIFE (Grupo de Realizadores Independientes de Cine Experimental), bajo la dirección de Abrão Berman; las Jornadas de Cinema da Bahia, los festivales de súper 8 en Recife, João Pessoa, Curitiba, etc.—. De este modo, sus películas circularon lejos de los ojos de los censores y de cualquier medio de inspección, como sí sucedía con el cine realizado en los formatos de 16 mm y 35 mm, cuyas exhibiciones debían ser comunicadas a los órganos de la Censura Federal (de hecho, muchas veces tenían que ser proyectadas a los censores antes ser liberadas para exhibición). Sin restricciones en las etapas finales de producción, las propuestas cinematográficas en súper 8 también fueron alentadas por el libre manejo de una cámara que no requería conocimientos específicos de técnica cinematográfica.

Además de la libertad de creación, el súper 8 estimulaba la libertad de experimentar: permitía jugar con los géneros cinematográficos (realizando relecturas o desvirtuando las convenciones) y con el montaje (realizado en la propia cámara o *a posteriori*); realizar intervenciones sobre la película; y, especialmente, establecer diálogos entre las artes. Así sucedió con Paulo Bruscky, cuyos cortometrajes planteaban inquietudes acerca de la relación entre imagen, poesía y performance (*Poema*, 1979; *Xeroperformance*, 1980); con Lygia Pape, Anna Maria Maiolino y Regina Vater, que exploraban las conexiones entre la imagen en movimiento y las artes visuales para plantear cuestiones sobre el cuerpo, el feminismo y la censura; con Torquato Netto, un poeta que donaba su cuerpo y sus ideas (*Terror da Vermelha*, 1971/1972); o con Geneton Moraes Neto, que se interesó por los cruces entre periodismo, literatura y cine (*Fabulário tropical*, 1979; *Funeral para a década de brancas nuvens*, 1979). Estos son solo algunos nombres dentro de un conjunto de obras con diferentes temáticas y estéticas, que abarcan aproximaciones conceptuales, estructurales, abstractas, de *found-footage*, pop, neoconcretas, *terrír*, *cinema ovo*, o *anarcosuperoitistas* —entre otras denominaciones propuestas a partir de la detallada investigación realizada por Rubens Machado Júnior, uno de los más importantes investigadores sobre la producción en este formato del país.

Con el súper 8, podemos ver también cómo la libertad de creación y experimentación dio paso a una idea de libertad como ocupación del espacio público, que proponía otras formas de vida. Cámara en mano y una idea en la cabeza (a la manera de Glauber Rocha), la cámara de súper 8 encontró en las calles su potencia para registrar la vida

[5] Es una investigadora brasileña.

espontánea de la ciudad, las formas de ordenar el progreso y los intentos de hacer del espacio público un lugar realmente público. Así lo muestran las imágenes grabadas por Jomard Muniz de Britto en las ruinas históricas de Recife (*O Palhaço Degolado*, 1976/77; *Inventário de um feudalismo cultural*, 1978) y las torturas escenificadas por Sergio Péo en las calles del centro de Río de Janeiro (*Explendor do Martírio*, 1973). Con el súper 8, se ocuparon las calles para hacer pública la violencia que se escondía en el ámbito privado; se ocuparon las calles por nuevas formas de vida que nos llamaban a insertar lo colectivo y el común como posibilidad de resistencia y supervivencia.

2. En tiempos de una producción cada vez más accesible, gracias a los teléfonos celulares, seguir trabajando con súper 8 se convierte en un modo de reflexión y cuidado de las imágenes que se capturan. No es que no se pueda hacer lo mismo con los dispositivos actuales, pero la exigencia máxima de ese formato, que es la película (con su corta duración y su acceso algo más complicado) nos obliga con fuerza a no dejar de plantearnos algunas preguntas: ¿Qué filmar?, ¿Por qué filmar?, ¿Cómo filmar? y ¿Para quién filmar? Exige, por tanto, abordar las tensiones entre el registro espontáneo y libre, la materialidad de la imagen y su encuadre y el pensamiento construido a través de las imágenes. Ante esto, pienso que filmar con súper 8 actualmente solo tiene sentido si hay una búsqueda de cuestionar las imágenes, si hay una búsqueda de subvertirlas, de explorarlas y de experimentar con ellas para sacarnos de la zona de *confort* en la que nos encontramos, casi siempre, como espectadoras.

3. Las nuevas generaciones siguen interesándose por este modo de producción, y es fácil percibir los deseos de expresión más allá de las herramientas digitales. El súper 8 es un instrumento de extensión del cuerpo, que se ancla en el presente, en el momento, y que nos conecta, precisamente, con ese cuidado de la mirada. Si el súper 8 no es una posibilidad de futuro, al menos lo será su legado contestatario.

1. Nuestro interés en trabajar en súper 8 es menos el rescate de experiencias documentales históricas y más la experimentación con la materialidad filmica del súper 8. Nos sigue interesando las huellas históricas del uso del súper 8 en el pasado como forma de articular un pensamiento en la memoria, más que como documentación histórica. En este sentido, el súper 8 crea una articulación entre su uso ampliamente explorado de registros domésticos y de viajes y su reutilización experimental actual.

2. El súper 8 es también una forma de proponer una mirada y una práctica audiovisual experimental más cercana a la materialidad de las imágenes, a la constitución de la articulación entre tiempo y movimiento explicada en la película filmada y proyectada. Si el pensamiento cinematográfico parte de la concepción de que la imagen en movimiento se forma a partir de la repetición de 24 fotogramas fijos por segundo, visualizar materialmente esta relación de formación de la imagen filmica trae a quienes inician sus prácticas audiovisuales un redimensionamiento de la mirada y del oficio. En Florianópolis, ciudad del sur de Brasil, organizamos un festival, INFLAMABLE, para la creación y exhibición de cortos experimentales en un solo plano realizados en súper 8, en los que ya se propone la experimentación desde el montaje de cámara y en los que el sonido se producirá antes de que el cineasta vea el resultado del desarrollo de su película. La propuesta enfatiza y renueva la potencialidad liberadora del uso experimental del súper 8, animando a los cineastas a rodar con un tipo de enfoque diferente, tanto de la cámara como del objeto a filmar, haciendo del proceso una aventura más viva e importante que el resultado, avanzando así la propuesta con el propósito de descartar cualquier posibilidad de que la película resultante sea un mero producto.

3. Estamos poniendo en práctica lo que imaginamos para el súper 8. El futuro no existe. El súper 8 es eterno o ya no lo es, como todos nosotros.

[6] Es un colectivo brasileño de cineastas/curadores radicado en Florianópolis y formado por Rafael Schlichting y Cláudia Cárdenas. Cada año, organizan la Muestra Strangloscope dedicada al cine experimental.

El súper 8 que recuerdo

Tuve una fuerte pasión por el súper 8, aunque lo usé muy poco y de forma extraña. El destino quiso que sintiera ganas de hacer cine en una época en la que este formato había perdido popularidad. Quienes podían permitírselo compraban cámaras de video. Pero una vez encontré una tienda donde vendían cámaras, moviolas con motor y todos los artilugios (proyectors no había). En aquel entonces, ni los laboratorios procesaban ni las tiendas vendían película. Aún así me llevé todos los trastos a casa porque pensé que un día podría darles un uso. Nunca ocurrió, pero fui haciéndome con películas que compraba en mercadillos y pasaba horas proyectándolas en la moviola. Recuerdo especialmente la versión resumida de *El Padrino 1 y 2* que tenía el mítico «beso de la muerte» entre Al Pacino y John Cazale. «¡Qué gay!» —pensé. Y me pasaba horas mirando esa escena, tirando para atrás y para adelante, ralentizándola, congelándola... Años más tarde me invitaron a un evento en una galería donde invitaban a jóvenes con inquietudes artísticas. Yo llevé todos mis objetos de súper 8 y los desplegué sobre una mesa. Para molestar —porque sentí que había que molestar— puse una película porno en la moviola. Como era de esperar, el moralismo y la sexofobia se vinieron en mi contra. Una mujer se me acercó para pedirme que por favor apagara «la pelucilita esa» que estaba disgustando a los invitados. Yo no hice caso. Entonces un señor asumió la autoridad, se acercó a la moviola y la desenchufó. Me puse furioso, sobre todo porque mis colegas no me apoyaron. Al parecer ese señor era alguien importante para la galería. Pero a ese señor le dije que era un ignorante y cogí un libro de Robert Mapplethorpe que había en una estantería y se lo arrojé al pecho. Cogí mis cosas y me largué. Eso es lo que recuerdo.

¿Habría sido esta pulsión erótica con el súper 8 lo que marcó mi fascinación por *Arrebato* de Iván Zulueta? No lo sé, no voy a contar los detalles. Pero la pasión de Pedro P. (Will More) con su cámara reactivó mi deseo de volver a intentarlo.

El súper 8 es hermoso porque sus imágenes nos resultan más próximas que aquellas que vemos en otros formatos. Tiene piel rugosa, huele a vinagre y suena con ese traqueteo del proyector. Es el juguete más juguete de todos los juguetes. Estas sensaciones son importantes para la cultura del cine. Lo son tanto como las imágenes que vemos proyectadas en la pantalla. Entiendo la decepción de Derek Jarman cuando los críticos menospreciaban sus trabajos en súper 8, en los que había puesto tanta pasión como en sus obras más comerciales.

Hay que defender el súper 8, pero también hay que propiciar las prácticas con el 8 mm, el 16 mm, el súper 16 mm, el Betamax, el VHS, el Video-8 y el Hi8. Sus cualidades e imperfecciones son la respuesta al dilema de Chris Marker cuando se preguntó: ¿cómo se representa lo irrepresentable? La memoria. Cuando Martin Scorsese dirigió *Toro Salvaje*, rodada en blanco y negro y en 70 mm, recreaba imágenes del pasado incorporando imágenes rodadas a color y en súper 8 (¿homenaje, quizás, a su admirado Jonas Mekas?) Más que una solución narrativa, esta anécdota supone un gran avance para el conocimiento de la percepción y para el vínculo sentimental que establecemos con las imágenes. La historia del cine se construye de estas pequeñas decisiones, del uso creativo que hacemos de la tecnología.

[7] Es un cineasta español nacido en Venezuela. Es autor de *Ivan Z* (2004), *Ensayo final para utopía* (2012) y *Carelia: internacional con monumento* (2019), entre otras películas.

1. Creo que a esta pregunta respondéis con los puntos que mencionáis ahí arriba. Por un lado, el poner al alcance de casi cualquiera la manufactura del cine, que siempre ha sido un medio muy costoso y aparatoso. Esto ha permitido poder tener un acervo de registros domésticos más allá de los de las clases burguesas, y más allá de los países más privilegiados (cómo se maneja ese archivo en cada lugar es otra historia). En mi campo de trabajo y estudio, que es el cine experimental, el súper 8 no solo ha permitido ese mismo acceso al cine a artistas con mayores limitaciones económicas y geográficas (un caso muy revelador es el del cine experimental argentino de los 70 y 80, y el relevo generacional después del 2000), sino también generar una estética propia del formato. Por un lado, por lo que su portabilidad permite en términos de intimidad y ligereza para llevar a cabo trabajos que no serían posibles en 16 mm, y mucho menos en 35 mm, y también por cómo las limitaciones de un formato pensado para el consumo doméstico han activado la imaginación de los artistas. En ese sentido, y entre otras cosas, cabe mencionar lo que ha dado de sí el montaje en cámara. Al tratarse de un formato menos versátil a la hora de cortar y empalmar, en muchos artistas se impuso la necesidad de trabajar montando en cámara, lo cual de por sí genera otra clase de películas y otros procedimientos.

2. Para responder al por qué, creo que basta con decir que el cine fotoquímico y el video no son la misma cosa. Ni en los modos de trabajo, ni en los modos de presentación, ni en su estética, ni en el campo de posibilidades plásticas de cada uno. Una vez más tendría que recurrir al manifiesto de Tacita Dean en contra de la tiranía de la industria y a favor de la coexistencia de formatos y medios. De la misma manera que el acrílico no borró de la faz de la tierra al óleo, el video no debería desplazar al cine simplemente porque ambos registran imágenes en movimiento. Se trata de posibles opciones, y aunque hoy en día parezca un capricho el querer trabajar en fotoquímico, la misma pregunta podría hacerse a la inversa para quienes trabajan en video, ¿cuáles son sus motivos para hacerlo? Se exige siempre una respuesta precisa y una reflexión con respecto al formato para quienes trabajan en fotoquímico, pero no a quienes emplean medios digitales. Obviamente son los que están más disponibles y los que todos manejamos día a día, pero a la hora de pensar en una práctica artística la especificidad de cada medio debería contar. Sobre cómo seguir trabajando en súper 8, de momento los fabricantes siguen poniendo a disposición película, sigue habiendo laboratorios comerciales y en muchas ciudades por todo el mundo se van estableciendo laboratorios independientes o gestionados por artistas. En este caso, el que busca encuentra, y hay viva una comunidad de cineastas, festivales y otros lugares de exhibición para el súper 8. Es importante pensar cómo detrás de una pregunta como esta hay una asunción de obsolescencia del formato, que no tiene sentido para quienes trabajamos filmando o exhibiendo en súper 8.

3. Yo al menos lo imagino, pues no podemos olvidar que sigue siendo el formato de cine más manejable y barato. He visto, desde mi papel como programadora y docente, cómo cada vez más gente joven se acerca al súper 8 como formato de trabajo, y desde otro lugar muy distinto a quienes lo ven como un medio obsoleto para hacer películas domésticas. Hay cada día nuevas prácticas y nuevas aproximaciones al formato que repiensen sus posibilidades materiales y formales, y que se alejan mucho de la simple

[8] Es una cineasta experimental, programadora y crítica de cine hispano-venezolana. Forma parte del equipo organizador de (S8) Mostra Internacional de Cinema Periférico de A Coruña y es editora del libro *8 súper 8* (2017).

búsqueda de un *look* nostálgico. En los últimos diez años he visto florecer a toda una pequeña comunidad de jóvenes artistas acercarse al súper 8 y, en general, un interés creciente por el cine fotoquímico. Creo que todo esto seguirá propiciando que haya un cierto mercado, aunque sea residual, que permita mantener la producción de película virgen de súper 8. Al fin y al cabo, ahí se encuentra la servidumbre del formato, en la dependencia de empresas como Kodak para poder seguir desarrollándose.

En 1965, cuando nació el súper 8, todavía era necesario tener un cierto nivel de renta para comprar cámaras, proyectores y película. No era un cine para el pueblo. Y esa división económica se puso de manifiesto en el tipo de películas caseras que quedan de esa época. Se trata de comunidades mayoritariamente privilegiadas y acomodadas. Sin embargo, cuando abrimos el Eco Park Film Center en 2001, el súper 8 se había convertido en uno de los medios más asequibles y accesibles para hacer películas. Quizá sea difícil de creer en el mundo digital hiperrealista de hoy en día, pero sí... era una forma fácil y suave de empezar a contar historias con imágenes. Podías comprar una cámara y proyectores en una tienda de segunda mano por unos pocos dólares. La película costaba cinco dólares el rollo y podías procesarla a mano en cubos utilizando ingredientes ecológicos. Luego proyectabas tu película en una pared y... ¡voilà! ¡ya está! Eras un cineasta.

Esa relación ha vuelto a cambiar poco a poco y ahora nos encontramos en una época diferente, en la que es más complicado filmar en súper 8. Los precios de las películas suben, es más difícil encontrar cámaras fiables que funcionen y muchos laboratorios han cerrado. Así que si no eres de los que están en el mundo del *Do It Yourself* y no quieres hacer una gran parte del trabajo tú mismo, puede parecer desalentador. Nosotros seguimos AMANDO el súper 8. Lo describimos como ese primer beso que experimentas cuando eres joven. Te quedas prendado al instante, en las nubes. Nunca lo olvidarás, aunque puedas enamorarte cien veces más en tu vida. ¡Ese primer beso es tan especial!

Así que siempre intentamos que la gente se entusiasme con el medio. La animamos a que busque material caducado y experimente con él. O que busquen material de *found footage* y/o que hagan películas sin cámara, como animación directa, *collage* o *loops*.

Sin embargo, el futuro del súper 8 es ciertamente incierto, ya que el volumen de personas que filman en este formato es más bien pequeño en la actualidad, y las piezas necesarias para mantener su relevancia —incluidos los cartuchos, el material filmico y las emulsiones— sólo las fabrican un puñado de empresas y organizaciones.

Para nosotros siempre se ha tratado de contar historias y, si perdemos nuestro querido súper 8, seguiremos encontrando otras prácticas analógicas para celebrar la vida, la comunidad y el poder del AMOR.

[9] Es una organización artística sin ánimo de lucro con sede en Los Ángeles (California), comprometida con proporcionar a la comunidad un acceso equitativo y asequible a los recursos cinematográficos y videográficos. <<http://www.echoparkfilmcenter.org>>

En los años cincuenta y sesenta, la evasión más común y económica era el cine. Particularmente, y para la clase social a la que pertenecía (después de la salida de la cárcel de mis padres y teniendo que vivir realquilados en un piso de Barcelona), la única forma de soñar eran los cines de sesión continua. Principalmente con las películas que nos transportaba a tramas y decorados exóticos: el *western* con los buenos y malos, los musicales con piscinas inacabables, etc. Esto hace que el cine se convierta en tu amante. Lo amas profundamente y este idilio continúa más allá de tus quince años. Pero tienes que trabajar y empezar a dejar de soñar.

Tuve la suerte de conocer a uno de mis mejores amigos, Ramón (y a su filmadora de 8 mm), cuando hacía sus primeros pinitos con películas familiares. El 8 mm estaba a punto de desaparecer, pero tenía infinidad de posibilidades (como, por ejemplo, la facilidad de efectuar encadenados). Por medio de conversaciones telefónicas elaboramos el guion de un corto y lo llevamos a la práctica. Lo mostramos a otros amigos y quedaron entusiasmados. Así nació el grupo de cinco personas: Els 5 QK'S.

La disolución del grupo fue un duro golpe personal que supuso un cabreo tal como para dar la espalda al grupo, a los amigos y dar una cerrazón mental por mi parte. La amistad con Ramón siguió pero la complicidad y la labor de equipo desapareció por completo de mi vida. Eso sí: mi amor por las películas perduró.

Seguir trabajando en súper 8 no tiene ningún sentido, puesto que la tecnología actual te permite llevar a cabo tus ideas con una rapidez inusitada y con medios muy elementales. El futuro del súper 8 ya está aquí, ahora es el 4G, el 5G y todo lo que se quiera etiquetar. Es rápido, fácil y sobre todo te permite poner en práctica cualquier pensamiento u ocurrencia que te pase por la cabeza, tanto a nivel de contar algo como de fotografiar un hecho que está sucediendo. No tienes que preparar nada, le das al *play* y ya está.

No voy a caer en la tentación de poner en duda *Tik Toks* y demás. Es cierto que a veces se cae en lo más pueril, pero también pasaba con el súper 8. He de reconocer que hay veces que me produce una sonrisa y me hace pensar que unos pocos segundos pueden inducirte a reflexionar.

Estas son unas pequeñas reflexiones. Cuidado que mi personalidad es muy esquiva y cambiante y quizás mañana o, simplemente al releer lo escrito, ya esté cambiando de opinión y viendo las cosas de otra manera.

[10] Es un cineasta catalán, integrante del grupo Els 5 QK's.

En el momento de recibir este cuestionario me llegó una caja con 25 rollos de 8 mm y súper 8 mm de mi abuelo. Guardadas en armarios familiares desde hace décadas, las bobinas, minuciosamente etiquetadas, recogen desde una visita familiar a Huesca y Candanchú en verano de 1957 hasta unas imágenes de mi hermana y yo andando por el jardín de la casa de mis abuelos en Almazán (Soria) en 1978. Es decir, lo primero que yo rescataría es esa relación personal, en este caso en el ámbito de lo privado y lo doméstico, con una tecnología y unas prácticas de aficionado concretas.

Obviamente lo interesante es que estas experiencias son experiencias sociales, en las que gracias al uso del súper 8 (y otros subformatos) tenemos un acceso mediado a cómo era nuestra familia, los entornos en los que vivían y las formas de relacionarse y aparecer ante la cámara. Es fácil, por tanto, entender cómo una tecnología tan íntima como el súper 8 resulta importante y ha seducido a espectadores, artistas, estudiosos y fabricantes de programas de post-producción, que intentan emular la estética del súper 8 como opción *vintage* para usuarios que no quieren pasar por el proceso de rodar y revelar en súper 8.

La ligereza y la portabilidad del súper 8 generaron la ilusión entre artistas y usuarios de una mayor libertad y facilidad de acceso, una especie de utopía que prometía descubrir otros mundos sin tener que pasar por la maquinaria de la industria (salvo para comprar los rollos y las cámaras, claro está). Son famosas las ideas de Jonas Mekas sobre el poder revolucionario del súper 8, así como las iniciativas de los cineastas experimentales para comercializar sus filmes en súper 8 en librerías y venta postal (los archivos personales de Stan Brakhage en la Universidad de Colorado en Boulder, por ejemplo, contienen una muestra de la abundante correspondencia recibida por Brakhage para vender copias en súper 8 de sus *Songs* o intercambiarlas por otras de otros artistas). Por concretar, son esos archivos perdidos o ignorados sobre las prácticas de producción y circulación del súper 8 los que debemos rescatar. Me parece que todavía hay un escaso conocimiento de todos esos fenómenos, sobre los que hemos construido leyendas (los súper 8 perdidos de Zulueta o las *performances* efímeras con súper 8 de Almodóvar, por no hablar de nuestra ignorancia sobre las prácticas *amateurs* y sus contextos de elaboración y recepción) que han sostenido la mítica del formato pero que también debemos revisar, sin que eso implique perder de vista la relevancia del subformato.

En términos de las aproximaciones contemporáneas al súper 8, me parece que desde finales de los noventa surge una conciencia muy clara de la necesidad de trabajar y recuperar el formato. En este sentido, y como ha pasado tantas veces en la historia del cine, ante el desembarco del digital y la adopción por muchos de nosotros de la DVCam y los nuevos sistemas de edición como la forma de hacer y consumir cine (DVDs y similares), existe también una reacción que pasa por volver la vista atrás y destacar la importancia de otros fenómenos. Ante la dificultad de reivindicar o trabajar en formatos electrónicos (resulta impensable que a finales de los noventa alguien pudiera pensar en trabajar en U-Matic, por ejemplo, que no en vano era el sistema por entonces hegemónico en los estudios de comunicación en España y, frente al cual, cualquier otra opción parecía mejor) y las complicaciones de acceder a material en 16 mm, el súper 8 se plantea como una opción «molona» y cercana, atractiva en lo estético y factible en lo económico. Así, por ejemplo, cineastas como David Domingo (aka Stanley Sunday, aka Davidson) empiezan a adquirir cierta visibilidad y son incluso

[1] Es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

programados en el concurso de cortometrajes en Versión Española con sus filmes *El monstruo me come* (1999) o *Desayunos y meriendas* (2002). Domingo, como sucede con otros cineastas como Luis Cerveró, Albert Alcoz, Oriol Sánchez y tantos otros, se acercan al súper 8 con ganas de jugar con la herramienta, pero también con una amplia conciencia y conocimiento de la historia del formato, sobre todo en lo que tiene que ver con sus manifestaciones ligadas al cine experimental (de Marcel Hanoun a Iván Zulueta, por poner dos polos). Si Cerveró es un creador que juega con el súper 8 en publicidad, videoclip o cine, en el terreno de la industria cinematográfica española es *Un instante como vida ajena* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 2003) el que da visibilidad a esa conciencia creativa e historiográfica (con todos los problemas que pueda tener la propuesta) de la importancia de los subformatos.

Esa conciencia se ramifica en festivales como Toma Única (liderado por Miguel Aparicio en Madrid a partir de 2005-06) o S(8) Mostra de Cinema Periférico de A Coruña (aparecida en 2010), programas estables como el Xcéntric del CCCB (con programaciones dedicadas en exclusiva al súper 8 desde 2009 como «Súper-8, pequeño gran formato», en 2009), foros en Internet sobre revelado doméstico como Revelocho o Super8-Spain, laboratorios de revelado y digitalización de súper 8 como RetroLab u Ocho y Pico y redes y espacios de recuperación del súper 8 como la Red de Cine Doméstico o el Museo Online de Cine Doméstico. Además, y en ocasiones en diálogo con muchas de estas iniciativas, los archivos filmicos oficiales (las filmotecas) han jugado también un papel fundamental, tanto con campañas activas de recuperación del patrimonio filmico en súper 8, como con la producción de obras que propongan relecturas de esos materiales y los activen desde una visión contemporánea, como el caso de la exposición «8S8» (2021), realizada por Pilar Monsell a partir del material en súper 8 del «Proyecto Mi Vida», lanzado por la Filmoteca de Andalucía, o el filme *Vestigios en Super-8: una crónica amateur de los años del cambio* (Elena Oroz y Xose Prieto Souto, 2018), iniciativa de Filmoteca Española realizada con la colaboración de distintas filmotecas del estado español a partir de sus colecciones en súper 8.

Con todas las complicaciones y cortocircuitos sufridas por parte de estos actores, lo que ejemplifica este breve repaso por la historia reciente y presente del súper 8 en España es que existe una cultura del súper 8. Cultura que, por supuesto, conecta y dialoga con espacios muy distintos (desde las prácticas *amateur* de filmación y revelado hasta los espacios artísticos y culturales más legitimados), pero que demuestra la riqueza y expansión de esa cultura superochera. En términos académicos es precisamente esta heterogeneidad y diversidad la que supone un reto para el estudio de las prácticas pasadas y presentes del súper 8, por lo que, contestando a vuestra pregunta, en ese cruce de historias que se dan en los distintos usos y prácticas del súper 8 existe sin duda un terreno fértil para seguir investigando, académica y estéticamente, sobre el soporte en el futuro.

En mi experiencia trabajando en el acervo filmico de Cineteca Nacional de México y en la promoción de la celebración del Día del Cine Casero, he podido acercarme a los modos en los que la práctica del súper 8 permitió registrar una enorme diversidad de acontecimientos socioculturales. Además de las grabaciones domésticas, en la Cineteca Nacional de México conservamos, entre otros registros, manifestaciones de estudiantes, las olimpiadas, partidos de fútbol, el incendio de Cineteca Nacional en 1982 o el terremoto que cambió el trazado urbano de la Ciudad de México en 1985. Cada rollo es un momento histórico, puesto que muestra la cotidianidad de quienes lo firman y su bagaje estético y técnico.

Por otro lado, compartir los archivos filmicos con otras instituciones o personas permite ver las similitudes entre los elementos que aparecen dentro de las filmaciones, o el tipo de inquietudes que, de diferentes maneras, trata de resolver cada película: los discursos ante la cámara de las familias y amigos; las dinámicas sociales, estilos de vida, estilos de vestir o las formas de interactuar entre las personas filmadas y la cámara. También la extrema variedad de materiales y elecciones tipográficas empleados para la creación de cada uno de los intertítulos que los autores utilizaban en sus filmaciones.

En la actualidad se siguen realizando filmaciones en súper 8, puesto que sigue siendo un formato de fácil acceso para los usuarios —se pueden conseguir los cartuchos y las cámaras en mercados de pulgas, por internet o directamente en las distribuidoras de películas—. Respecto al procesado de los rollos, además de continuar las tradicionales formas de revelado con tanques especiales —ya sea de manera casera o en un laboratorio fotoquímico— se está experimentando con nuevas alternativas ecológicas e investigando sobre químicos elaborados a base de plantas que no reducen la calidad de la imagen en términos de saturación o definición. Estos usos contemporáneos del súper 8 están más circunscritos al cine experimental, aunque el formato también se utiliza para dotar a otro tipo de productos audiovisuales de su característica textura.

Después de casi sesenta años de existencia, los materiales filmicos de súper 8, al igual que otros soportes plásticos de acetato de celulosa, pueden presentar alteraciones de su estabilidad material que se traducen en signos sensibles de deterioro: el encogimiento, la pérdida de flexibilidad, la presencia de cristales de ácido acético o el famoso síndrome de vinagre, por mencionar algunos. A pesar de contar con una buena estabilidad fisicoquímica, las alteraciones de humedad y temperatura generan problemas recurrentes, como, por ejemplo, el batido de la emulsión y la presencia de microorganismos, que son agentes externos al material filmico. Con las medidas adecuadas se pueden prevenir este tipo de efectos de deterioro. La conservación física de estos materiales es relativamente sencilla, puesto que requieren lugares secos y fríos. De hecho, su durabilidad es grande, al menos en comparación con los formatos digitales u ópticos.

Creo que es necesario seguir incentivando las proyecciones de materiales, tanto en escuelas como instituciones culturales o en espacios públicos. Ya sea para promover nuevos creadores audiovisuales que trabajen en súper 8 o para la identificación de nuevas películas y colecciones privadas que ensanchen nuestra memoria filmica.

[12] Es conservadora y restauradora mexicana, a cargo del proyecto «Archivo Memoria» de la Cineteca Nacional de México y promotora del Home Movie Day en Ciudad de México y Guadaluajara.

1. Es muy interesante, desconcertante a veces, incluso conmovedor, que lo que para uno fue una vanguardia hoy sea un algo lleno de nostalgia, incluso despierte curiosidad, y se convierta en una opción para recrear un pasado en este presente lleno de posibilidades técnicas en la filmación y grabación de imágenes; posibilidades que, no me cabe la menor duda, pronto serán miradas con nostalgia y recrearan otro pasado, o sea, nuestro presente.

El súper 8 aparecía en mi generación, entre jóvenes urbanos de clase media de principios de los 70, para ser aprovechado por aquellos que soñaban con contar historias a través de imágenes en movimiento, pero que no tenían acceso a los equipos profesionales que las capturaban y reproducían. Para otros era la oportunidad de moverse con herramientas mucho más manejables, menos pesadas, ¡con sonido integrado! e incluso ocultables, para capturar momentos de una realidad que podía ser llevada, a través de este formato, de un lado a otro, de una huelga a otra, de una manifestación a otra, de una negociación entre partes en conflicto a otras partes que querían tener constancia de lo que se buscaba en esas negociaciones. Capturar y difundir. Capturar para difundir, en la historia que yo viví: ese era el uso del súper 8.

Juntos dinero, podemos hacerlo, cuesta pero es alcanzable si nos juntamos. Compramos equipo y mostremos a los compañeros obreros que están en el centro del país que es verdad que los del norte se están organizando y manifiestan sus reclamos. Mostremos a los compañeros obreros del sur que la organización crece, porque es más convincente ver las imágenes en movimiento acompañadas del canto de las consignas que sólo oír las narraciones en boca de compañeros que viajan o llaman para contarlos... y los noticieros de la televisión, la radio o los periódicos de esto no dirán nada.

Para eso sirvió el formato súper 8 en el mundo en que yo me movía y quería estar. Es cierto, no se pudo resistir la tentación de hacer una que otra historia ficcionada, recogida de historias de la pura realidad, escritas y actuadas por los propios protagonistas, que se divertían con hacer cine aunque la historia que se contara fuera de una derrota. Tenían confianza en que su experiencia hecha película, mostrada y vuelta a mostrar, serviría como un ejemplo de lucha y propiciaría alguna reflexión.

2. Hoy el cine en súper 8 es utilizado para recrear memoria, para generar la idea de que nuestros personajes tenían un pasado, que fueron niños y jugaban en la playa y un padre con una cámara registraba que habían sido felices. También para mostrar que la gente salió a la calle en grupo, en contingente, que había vida a través de esas imágenes —no tengo presente ningún registro documental en súper 8 de actos de violencia extrema—. De igual forma se utiliza para dar cuenta de que en el pasado, a través de la apropiación de este formato, se apostó por la búsqueda estética, la experimentación, la posibilidad de expresar una independencia autoral. Muchas de aquellas propuestas de lenguaje cinematográfico arriesgadas hoy prestan sus fragmentos para que sean incorporados en una nueva obra cinematográfica para hacer lo mismo, experimentar, arriesgarse...

3. Del futuro no sé. Lo importante es que siempre exista alguien que proteja las imágenes que hayan sobrevivido y que proteja también sus reproductores. Supongo que siempre existirá la curiosidad para los creadores del cine y para sus cronistas e investigadores por saber cómo se vio el mundo desde esos lentes, con ese formato

[13] Es una cineasta y gestora cultural mexicana. Formó parte de la Cooperativa de Cine Marginal y fue directora de la Filmoteca de la UNAM entre 2008 y 2018.

ofrecido por Kodak, Canon o Minolta, entre otras marcas, y cómo se difundió: ¿en paredes de la calle? ¿en salas privadas? ¿auditorios universitarios y sindicales? ¿galerías? ¿tal vez museos? Puedo dar constancia para tal efecto de que sí sirvieron las paredes de las calles, y los auditorios o salones universitarios y sindicales, y que hoy se exhiben en los museos o integradas en el cuerpo de alguna película digital.

1. En primer lugar está el concepto de popularización del medio cinematográfico. Por primera vez, el comunicar a los demás en cine se democratiza; cualquiera que tenga una idea, un proyecto, un documento, una denuncia, puede acceder a una cámara, un proyector, una montadora y unos rollos de película para llevar a cabo su idea. Además, se crean grupos de cineastas incipientes que se reúnen para hacer festivales y muestras donde ver esos trabajos.

No se trata, conceptualmente, de cine *amateur*. Se experimenta con el formato, se rompen las barreras a la libertad de expresión, incluso algunos cineastas realizan su primer largometraje en este formato. Pedro Almodóvar con su *Folle, folle, ¡fólleme Tim!* (1978), Nanni Moretti con *Io sono un autarchico* (1976) o Toni Martí con *Hic Digitur Dei* (1976) entre otros son claros ejemplos. Son tres corrientes muy diferenciadas: la ficción sin trabas morales o de estilo, el documento de denuncia y la experimentación formal. Todo esto tendrá su reflejo posteriormente en la aparición del video.

2. La única manera es, como hizo Iván Zulueta en *Arrebato*, para darle una textura diferente al producto. Martí Corbella y yo utilizamos el súper 8 en el videoclip de la canción *ÉL* de Cristian Dios (1987). Rodamos en súper 8, proyectamos las imágenes sin positivar y las volvimos a rodar de la pantalla. El resultado fue unas imágenes imposibles de conseguir de otra manera.

3. Tan sólo como elemento experimental para conseguir un resultado imposible de otra manera. Por ejemplo, en *Naemer e Interferencias* cogimos unos descartes, les aplicamos unas Letraset y las bañamos en lejía. La parte protegida con las Letraset no se corroyó, la no protegida sí. El resultado fue unas imágenes imposibles de conseguir digitalmente.

[14] Es actor, cineasta y animador de la escena superochera de Barcelona en los años setenta y ochenta. Formó parte de los colectivos Acción Súper 8 y Barcelona Súper 8.

Usaba mi cámara súper 8 durante mis estudios en París, en los años setenta, y la llevaba a todos los lugares donde viajaba. La usaba como un instrumento para la memoria, como un registro de lo que era importante para mí: desde imágenes de mi hija pequeña o de mi padre, hasta algún encuentro con Julio Cortázar.

Gracias a mi amigo Alain Labrousse, de Audiopradif, le di mayor importancia al uso profesional del súper 8. En 1976, estaba filmando para *Señores generales, señores coroneles* una entrevista con Philip Agee, ex agente de la CIA. Esa tarde nos reunimos con Philip y yo llegué con el camarógrafo con una Eclair NPR 16 mm, con equipo de luces, el sonidista con su Nagra IV, etc. Me parece que filmé dos latas (20 minutos) de entrevista. En eso llegó Alain con su cámara de súper 8, se acuclilló delante de Philip y le dijo: «Por favor, repita lo que le dijo a Alfonso, pero en tres minutos, porque eso es lo que dura mi rollo». Dicho y hecho, Philip resumió en tres minutos lo que nosotros habíamos filmado en veinte. Eso me hizo pensar sobre la potencialidad de un formato poco intrusivo, ágil, de fácil portabilidad y mejor calidad que el video analógico que recién comenzaba a utilizarse fuera de los escenarios de televisión.

Regresé a Bolivia a fines de 1977 con el debilitamiento de la dictadura de Banzer. Al poco tiempo de llegar a La Paz me dieron trabajo en el Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), una ONG de curas jesuitas progresistas, con proyectos en varios lugares de Bolivia. Me hice cargo del área de comunicación audiovisual, que por entonces se reducía a elaborar series de diapositivas sobre temas técnicos para fines educativos: cultivo de la papa, de café, etc. Propuse adquirir un equipo mínimo de súper 8 para pasar a otro nivel en la producción audiovisual, y por suerte la idea les gustó. De ese modo, en el lapso de dos años hice cuatro documentales de unos veinte a treinta minutos: *El ejército en Villa Anta* (1979) y *Tupaj Katari, 15 de noviembre* (1978) (ambos en el altiplano), *Comunidades de trabajo* (1979) (en la zona guaraní del Izozog) y *Domitila de Chungara: la mujer y la organización* (1980).

En 1979, mi amigo Alain Labrousse llegó a Bolivia y lo apoyé como asistente en dos documentales que hizo en súper 8, uno sobre *La huelga de hambre* y otro sobre las *Elecciones sindicales en Viloco*, una mina detrás del Illimani. Además, apoyaba en el área audiovisual a Liber Forti, asesor cultural de la Central Obrera Boliviana (COB), amigo de Jacques d'Arthuys, a quien abrió las puertas para realizar la experiencia de los Ateliers Varan en las minas.

También aquel año había diseñado, para el Plan Cultural de la COB, un componente audiovisual que no pudo realizarse por razones políticas: en noviembre de 1979 se produjo el golpe militar del coronel Natusch, cerramos la oficina de CIPCA por precaución y estuve en la semi-clandestinidad. Amigos míos fueron baleados, yo me afeité la barba para pasar desapercibido y tuve la suerte de ser contratado por un equipo de la televisión alemana, lo cual me ofreció cierta cobertura. Incluso pude entrar como «alemán» al palacio de gobierno para entrevistar al dictador. Hice un viaje a México a un festival de cine súper 8 organizado por mi querido amigo Rafael Rebollar y salté a Nicaragua para ver la revolución triunfante.

Mi idea del cine comunitario partió de mi intuición al trabajar con campesinos bolivianos y mexicanos, y tomó más forma teórica durante la experiencia con la Central Sandinista de Trabajadores (CST) en Nicaragua. En 1981, Naciones Unidas me contrató para trabajar allí con el Ministerio de Planificación y la CST. Para valorar la experiencia de Nicaragua hay que recordar el contexto: una revolución popular

[15] Es escritor, historiador, cineasta y comunicador boliviano, autor de treinta libros, entre ellos, *El cine de los trabajadores* (Managua, CST, 1980), *Historia del cine boliviano* (México, Filmoteca UNAM, 1983) y *Antología de comunicación para el cambio social: lecturas históricas y contemporáneas* (Nueva York, Communication for Social Change Consortium, 2008).

Texto elaborado a partir de la entrevista de Miguel Errazu a Alfonso Gumucio Dagron.

fresquita, llena de pasión y entusiasmo. Sin ese contexto no se puede entender que el ministro de Planificación, el comandante «Modesto» (Henry Ruiz) se enamorara de un proyecto tan pequeño, ni que Naciones Unidas decidiera apoyarlo. Allí escribí mi libro *El cine de los trabajadores*, que se publicó en Managua cuando faltaban pocas semanas para concluir mi trabajo. Nunca he escrito y publicado un libro en tan poco tiempo. Fue una locura, pero tenía que publicar el libro en el marco del proyecto antes de que concluyera mi presencia en Nicaragua. Después, a mi amigo Luis Alberto «Pepe» Ballón, boliviano exiliado en Venezuela, le pareció que se podía hacer una edición en Caracas, pero con un título más comercial: *Súper 8, teoría y práctica de un nuevo cine*. El Taller de Cine Súper 8 de la Central Sandinista de Trabajadores siguió funcionando después de que me fui. Tras casi un año en Nicaragua regresé a México en mejores condiciones laborales, ya que trabajé como consultor de FAO y también realicé algunos trabajos en súper 8 en comunidades de Nayarit y el norte de Puebla.

Entre 1981 y 1982 estuve en el circuito de festivales de cine súper 8 de la «Federación Internacional de Súper 8» en Montreal, Toronto, Bruselas, Caracas, México, Zacatecas, San Luis Potosí, Kélibia, etc. Fue una época muy linda, nuestra red era pequeña pero muy activa y entusiasta. «Federación Internacional de Súper 8» suena más grande de lo que realmente era. Probablemente ese rótulo ayudó a Richard Clark y a Robert Malengreau a conseguir fondos que permitieron que nos reuniéramos dos o tres veces al año, por lo cual estoy muy agradecido, pero nunca fue una organización grande. Creo que no éramos más de treinta los que participábamos. Un hermoso grupo de amigos. De todos, sin excepción, guardo gratos recuerdos. No quiero dejar de mencionar a los venezolanos Julio Neri y Carlos Castillo, al argentino Mario Piazza, a los mexicanos Rebolgar y Lupone, etc. Unos eran más promotores culturales que cineastas. Los cineastas éramos sobre todo los latinoamericanos.

En ese momento, el súper 8 era la mejor alternativa tecnológica, sin duda superior al video, que era analógico. Hoy hago cosas similares en digital, y en casos de represión uso cámaras de bolsillo, muy pequeñas, sin lentes aparatosos. Además, la tecnología cambia ahora cada dos o tres meses, mientras que, en los años 1970 y 1980, una cámara súper 8 te duraba fácilmente diez años.

Creo que, prescindiendo del formato, mi interés por el súper 8 tenía que ver con la posibilidad de hacer cine sin muchos recursos, individualmente, sin depender demasiado de la tecnología o de equipos de filmación. Sin embargo, es cierto que apostaba por el súper 8 porque la alternativa era 16 mm o 35 mm, inaccesibles para los cineastas pobres. Aposté una caja de vino con mi amigo Théo Robichet a que el súper 8 iba a tener una larga vida. Él decía que el video iba a remplazarlo. Tuvo razón, hasta cierto punto, porque si miro las cosas que se filmaron en los años 1980 en video analógico y las que hicimos en súper 8, no cabe duda de que, aunque el súper 8 dejó de utilizarse, las películas resistieron mejor al paso del tiempo. Lo que se filmó en video es apenas visible ahora. Mientras la tierra siga girando los soportes magnéticos no son de fiar. Entonces, podemos decir que, en la apuesta, hubo un empate técnico.

En mi actividad como cineasta he transitado de un formato a otro, pero los cambios tecnológicos no son los que definen mi percepción del cine. Después de la experiencia que tuve en México ya no usé el formato súper 8 porque empezaron a mejorar las cámaras de video. Tengo en mis archivos filmaciones en U-Matic, VHS, Super VHS, Beta, Betacam, Hi8, MiniDV, y otros formatos que utilicé antes de filmar en digital. Ahora filmo en 4K con una cámara de fotografía muy pequeña. Cuando necesito

algo más profesional, como fue el caso de mi película más reciente, *Amanecer chipaya* (2018), contrato a un camarógrafo con su propia cámara, aunque siempre me gusta tomar la cámara y encuadrar yo mismo. En el IDHEC aprendí con Néstor Almendros y con Jean Douchet el valor de un buen encuadre.

Hoy, lo que más hago es escribir, porque para eso no necesito más que la computadora.

El movimiento superochero se inició en México con el Primer Concurso de Cine Independiente en 8 mm, en el centro cultural Las Musas, allá en 1970. No conocía a nadie antes del concurso. Tenía la referencia de Gabriel Retes o Paco Ignacio Taibo por los apellidos, pero de los demás, cero. A David Celestinos, a Sergio García, a todos los conocí ahí. Después fueron añadiéndose otros nombres a una segunda convocatoria del concurso, pero todos éramos nuevos en el cine súper 8.

Habíamos leído del cine experimental, de que algunos pintaban sobre la película, otros la rayaban, pero era más de oídas porque ese material no llegaba. Lo veíamos en fotos, fotogramas en revistas de cine. Pero no se proyectaba, porque además no había público para eso. Lo que se veía eran películas de la *nouvelle vague*, el cine inglés, que estaba despertando, o películas norteamericanas que seguían a la *nouvelle vague*. También las películas del concurso de cine experimental que se había hecho en 1965 en México, en 35 mm, aunque solo algunas tenían formas del cine experimental. Y lo más parecido a todo eso era el súper 8. También se rompían, se destrozaban esquemas. Pronto, la crítica en México tomó al cine súper 8 como bandera. Como el estado intervenía en las producciones de cine industrial, los críticos eran mucho más agresivos que en otros países. Entonces, gente como José de la Colina, Tomás Pérez Turrent o Jorge Ayala Blanco enarbolaron el súper 8. Decían: «el cine ha muerto, viva el cinito» o «el cine está en el súper 8, es la posibilidad», etc., un poco para contrapuntear o cuestionar la labor del gobierno dentro del cine, y del cine industrial en general: el gasto excesivo de dinero en algunas producciones, la irrelevancia o inutilidad de los temas que se trataban, etc. El cine súper 8 no costaba y decía mucho.

Así, el súper 8 se expandió mucho en la prensa. Ya no solo en la crítica especializada de cine, sino entre los reporteros de espectáculos, que vieron que la crítica había vuelto los ojos al súper 8. El movimiento se hizo más extenso y se hicieron festivales en ciudades de toda la república mexicana. Se difundía bastante a nivel universitario, que era donde se proyectaba la mayoría de las veces. Ciertos gobiernos estatales acogían los festivales para colgarse medallitas culturales, y eso ayudó mucho a que se hiciera un movimiento importante.

Además, estaba la televisión. Cuando entró Cablevisión a México, lo hizo por dos canales que emitían cadenas norteamericanas, creo que la ABC y la NBC. Pero en aquella época, en la que estaba terminando ya el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, había pasado ya el 68 y estaba prohibido transmitir los noticieros americanos. Podías ver todos los programas de las dos cadenas, pero a las 19 h, que es la hora tradicional de los noticieros, se iba la señal a negro durante media hora. Luego se restituía y a las 22 h se volvía a ir porque había otro noticiero. Entonces se iban a negro los dos canales, que además estaban solo en colonias que podían pagar: en Polanco, Pedregal de San Ángel, Lomas, etc.

Había muchas protestas de los usuarios porque les pusieran en negro la señal. Y entonces Luis Gutiérrez y Prieto, que era director de ese canal y también uno de esos *scouters* que andan siempre buscando qué hacer, ideó pasar el material de súper 8 en esa media hora. Pensó: «aquí está este material, que nadie va a ver, que nadie conoce excepto los que lo hacen, y que puede llenar un espacio para que en lugar de negros haya algo». Además era sin coste, una especie de difusión que Cablevisión hacía gratuitamente. Y a nosotros nos interesaba que las películas se vieran.

El programa duró unos ocho meses, o un año, para llenar esas medias horas

[16] Es un cineasta mexicano. Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Alfredo Gurrola.

negras. Llenar y llenar. Mucha gente prefería los negros a ver ese material, porque sí había bastantes cosas raras. Pero la televisión consume imagen a lo bestia, es una devoradora total de material. Al mes, ya habíamos proyectado todo el material. Entonces se pensó filmar más material para luego proyectarlo. Eventos como la Semana Santa, torneos de golf, etc. Y entre ellos estaba el festival de rock de Avándaro, que iba a ser en septiembre de 1971. El director de Cablevisión se enteró de que iba a estar Televisa y de que podía ser algo interesante, independientemente de que fueran las cámaras y el equipo de Telesistema (todavía no era Televisa), porque ese sería un material para ser utilizado solo por ellos y Gutiérrez y Prieto quería algo para Cablevisión.

Así se armó el equipo de filmación para *Avándaro*, que consistía en darle a cada uno de los cuatro integrantes que éramos unos veinte rollos por cámara. Fuimos cada quien por nuestra cuenta a la aventura, con nuestra cámara y los rollos en las bolsas, a ver qué se filmaba, qué pasaba, sin saber nada. Como superocheros, íbamos sin iluminación. Teníamos que aprovechar las luces de Televisa. Entonces cuando alumbraban al público filmábamos al público. Que alumbraban el escenario, nosotros al escenario. De noche en el bosque, imagina lo que se hubiera podido filmar sin Televisa. Si no hubieran ido ellos no hubiéramos hecho nada.

El material de Televisa se censuró. Seguramente por parte de gobernación, o autocensura por parte de la televisión, alegando que ese material podría molestar. Las cintas se mandaron a Tijuana, al canal 12 de allá, y se reciclaron o se borraron. Ese material, que era profesional, desapareció.

De nuestro material nadie confiscó nada, nadie nos dijo nada, nadie nos pidió nada, así que lo empezamos a editar. Eran como cuatro o cinco horas de película, y había que cortar. Pero como seguía siendo muy largo, se hizo un corte para proyectar a dos pantallas. Un plano del escenario y otro del público, al estilo Abel Gance. Dos pantallas al mismo tiempo. Después se trabajó más la edición y quedó en veinte minutos o así, con los *highlights* y punto: un orden cronológico de llegada, festival y salida. Que las imágenes hablaran por ellas solas, sin ninguna narrativa.

Proyectábamos *Avándaro* en una especie de academia de artes que dirigía Colombia Moya. Había clases de danza, yoga y otras cosas, pero también se proyectaba algo de cine súper 8. En general iba poca gente: personas que querían hacer súper 8, que iban a ver qué era eso del súper 8 y a platicar con los que lo hacíamos. Sin embargo, cuando se proyectaba *Avándaro* se atascaba de gente, había que agregar funciones. El hecho de que después del festival salieran noticias sobre muertos, heridos, encuerados, drogados, borrachos, etc. hizo mucho ruido, y la gente se interesó mucho por ver lo que había pasado y por qué había pasado y lo que se filmó. Pero no hubo muertos ni grandes cosas.

Fue una cosa interesante, *Avándaro*. Lo curioso es que el gobierno, tratando de prohibir que se difundieran noticieros que pudieran tener algún contenido que afectara a los intereses del estado mexicano, de alguna forma propició que se filmara el festival, que también se prohibió. Es decir, que prohíbe y de todas formas se hace. No les funcionó.

Más tarde se hizo un programa que se llamaba *Cablecine superocho*, o algo así, también con invitados y pláticas. Lo hacíamos entre nosotros y para nosotros. Ya no se pasaba media hora de material, sino diez minutos, un solo corto, y lo demás era para platicar, para explotar el material lo más que se pudiera. Teníamos un foro mínimo, dentro de una instalación de casa normal. No era un techo alto como para tener tramoya, y solo tenía una cámara porque a veces hacían noticieros locales, anuncios

y cosas así. Las películas de súper 8 se pasaban a través de una isla a la cámara de televisión, a base de dos espejos para que se volviera a voltear la imagen. No había telecine, las películas no se grababan. Era un estudito de radio hecho para televisión. Imagínate. Nada, cero.

Y bueno, después Cablevisión se convirtió en otra cosa y desapareció todo eso.

Nuestra organización se formó en 1972. En un primer momento se llamó Association des cinéastes amateur du Québec. Se creó en una época en la que el gobierno de Quebec contribuía a financiar organizaciones para el ocio. Había un interés particular en fomentar la inversión en actividades a desarrollar en el tiempo libre que permitieran a la gente expresarse. Por ejemplo, una asociación de fotografía *amateur*, de coleccionistas de sellos, de danza, de cultura y deporte, y también la Association des cinéastes amateur du Québec, que en 1979 cambió su nombre por el de la Association pour le jeune cinéma québécois. Rápidamente constatamos que había cierto número de gente que practicaba el cine en súper 8 de un modo *amateur*, pero que había una mayoría que usaba el súper 8 de un modo más profesional, con el objetivo de hacer cine de calidad, que fuera difundido y que fuera una primera etapa en su carrera como profesionales del cine, por eso cambió el nombre de la asociación.

El mensaje principal de la asociación era: «apropiaros de los medios que están accesibles y expresaros, hacer valer vuestra cultura por la vía del cine en súper 8, que es un medio accesible y barato». Existía continuamente la intención de animar a la expresión, pero sin orientar para nada la creatividad de la gente. Había gente que hacía películas de género, por decirlo de algún modo, algunas de terror, policíacas, de ciencia ficción; otros hacían cine de autor, y apenas había documental. Pero no había una intención de ajustar los contenidos a un mensaje político. Algunas personas teníamos ideales soberanistas, pero la asociación como tal no respondía a ninguna filiación ideológica.

En 1981 hubo un estudio importante sobre la situación del cine en Quebec en términos de producción, formación, difusión, y la Asociación hizo un informe en relación con el mismo donde se reforzaba su mensaje. El documento se llamó *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* y en él se incluía una referencia a E. F. Schumacher y a su libro *Small is Beautiful*, que era un discurso muy conocido en la época en Quebec. Sobre estas ideas se apoyaba el deseo de hacer un cine más económico, accesible, que todo el mundo pudiera usar para expresarse, en lugar de un cine elitista, reservado sólo a unos pocos y ligado a financiaciones importantes. Todo el espíritu de la época reposaba en que el súper 8 era la alternativa para poder filmar sin usar medios costosos. En la actualidad hay un movimiento cinematográfico que se llama Kino creado en Montreal, de jóvenes realizadores con el mismo espíritu que nosotros teníamos en la época: no esperar a tener los mejores medios, hagámoslo con los medios que tengamos. Hay células del movimiento que existen en una treintena de países con exactamente el mismo espíritu que existía en los años 80, «hagámoslo con los medios más accesibles».

La primera vez que contactamos con la Federación Internacional de Cine Súper 8 fue en 1979-80, tras decidir que crearíamos el 1er Festival International du Film Super 8 du Quebec, que tuvo lugar en febrero de 1980. Yo entré en la Asociación ese año. En el Instituto donde estudié cine creamos un festival colegial de cine en súper 8 para los estudiantes de diferentes institutos, y este festival se integró en el 1er Festival International. Cuando me integré en la Asociación lo hice como voluntario, después me contrataron para trabajar en la organización del Festival y en 1985 me convertí en el Director General de la Asociación y del Festival, hasta 1988. Ese año el Festival pasó a llamarse Festival du Jeune Cinéma, y después se convirtió en el Festival International du Court-métrage de Montreal, porque la noción del súper 8 desapareció.

[17] Es Director General de L'Institut national de l'image et du son. Entre 1980 y 1988 fue miembro de la Association pour le jeune cinéma québécois, y entre 1986 y 1988 fue director general de la misma y del Festival International du Film Super 8 du Quebec.

Texto elaborado a partir de entrevista de Alberto Berzosa a Jean Hamel.

A finales de los ochenta, trabajar con materiales en súper 8 era más difícil porque los materiales no existían más, los celuloideos no se revelaban ya y todo eso. Creo que la Asociación duró aún unos años más, diría que hasta 1992.

La Asociación hizo un gran esfuerzo por convertirse en un lugar de creación de súper 8 importante a escala planetaria. Pusimos mucho esfuerzo en ello. En los años ochenta, entre 1980 y 1988, el triángulo de creación del súper 8 era Montreal-Bruselas-Venezuela, eran los lugares más dinámicos, donde se producían más películas de calidad. También había en Francia e Inglaterra, pero en términos de organización estructurada, con medios y miembros, con recursos para realizar un festival de calidad eran Montreal-Bruselas-Caracas.

Otro espacio interesante en términos de difusión fue la televisión. En Quebec, la televisión comunitaria, que era por cable, tenía el nivel de calidad de la programación parecido al de las televisiones oficiales, públicas o privadas. Intentamos en varias ocasiones difundir allí películas en súper 8, pero sólo fueron dos o tres veces las que lo logramos. En Francia, por su parte, en el canal France 2, había una programación especial consagrada al cine súper 8. El responsable era Armand Ventre, que era un tipo que iba por los distintos festivales seleccionando las películas, algunas quebequenses, que luego eran programadas en la tele francesa. En los años ochenta, existía un programa que se pasaba en cuatro países francófonos (Francia, Canadá, Bélgica y Luxemburgo) que se llamó *La Course autour du monde*. En ese programa había ocho participantes, dos de cada país, que se iban de viaje durante veinte semanas y cada una tenían que filmar un corto en súper 8 a través del mundo, el objetivo final era hacer quince películas. Como era una emisión en colaboración con Air France, los destinos estaban acotados a las rutas de la compañía. Se rodaba, se enviaban las cintas a Francia para que las positivaran, y alguien las montaba según las indicaciones de los autores. Después las películas se pasaban en la tele en un formato de concurso, con un jurado que las puntuaba y al final del recorrido había alguien que ganaba. Iniciativas como esta demostraban todo lo que se podía hacer con el súper 8.

Entre 1972 y 1975, durante mis años de formación, cursé estudios de posgrado en la Escuela de Cine de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Para completar el máster, todos los estudiantes, tanto si seguían el camino de «producción» como el de los «critical studies», debían realizar el *Project One*. Se trataba de hacer un cortometraje en súper 8, que era el formato requerido por la escuela, al que acompañábamos de una banda sonora grabada en soporte magnético sobre película 16 mm. No se esperaba que intentáramos sincronizar el sonido, así que no había *lip-sync*, pero la cabina de proyección de la escuela tenía una forma de mostrar estas películas junto con la pista magnética de sonido. Fue una buena práctica para aprender un poco sobre la mezcla de sonido.

Mi película, que aún conservo, trataba sobre la corrupción, bastante violenta, que se daba al interior de un sindicato de trabajadores de Los Ángeles. Entré en contacto con afiliados del sindicato a través de un grupo que imprimía y vendía una especie de periódico llamado *Picket Line* en el campus de UCLA. El contacto con aquel grupo de base del sindicato era un hombre de origen yugoslavo. En un comienzo, había pensado que el cortometraje fuese sobre él. Pero insistió en que debía ser sobre todo su grupo. Conduje las entrevistas solo con la grabadora de sonido, sin registro de imagen. Se trataba de un grupo bastante valiente de miembros del sindicato, que estaban tratando de sustituir a los dirigentes corruptos. El sindicato actuaba como una especie de sala de contratación. Te inscribías en una lista para coger tu turno para el siguiente trabajo que llegara. Sin embargo, los funcionarios vendían los puestos de trabajo «por debajo de la mesa» a trabajadores mexicanos indocumentados (mal llamados «ilegales» por algunos).

Como es fácil imaginar, había y hay una gran comunidad hispanoamericana en Los Ángeles, con trabajadores «documentados» e «indocumentados». Los trabajadores de base que entrevisté entonces eran muy valientes y, probablemente, corrían riesgos físicos. Estaban intentando trabajar contra la creciente hostilidad y división que suponía esta práctica de contratación corrupta. A lo largo de los años, creo que ese sindicato ha estado dominado respectivamente por trabajadores inmigrantes irlandeses, luego afroamericanos y después, cuando estuve allí en los años 70, por trabajadores mexicano-americanos.

Mi propia historia familiar conecta, desde hace varias generaciones, con este problema. Mis antepasados fueron trabajadores católicos irlandeses que migraron a Escocia, probablemente a partir de la década de 1870. Mi propia madre, una mujer escocesa y católica de clase trabajadora, se trasladó de Escocia a Inglaterra para trabajar en Londres durante la Segunda Guerra Mundial.

[18] Es una investigadora y docente británica, autora, entre otros libros, de *May '68 and Film Culture* (Londres, British Film Institute, 1978).

El súper 8 apareció en 1965 en un momento histórico sin precedentes, cuando la categoría «juventud» comenzó a tener una relevancia inédita en el mundo. El equipo de 16 mm era un objeto de deseo de los aspirantes a cineastas profesionales y/o un juguete de lujo de las familias ricas, que pertenecía al padre (que era joven cuando esa tecnología también lo era, entre los años veinte y treinta). Cuando Kodak lanza el súper 8, la publicidad masiva destaca que es un aparato para toda la familia, tan sencillo y ligero que hasta un niño puede manejarlo. Pero los que adoptarán y darán al súper 8 su propia identidad son los jóvenes, protagonistas de movimientos socio-político-culturales revolucionarios cuyo clímax se alcanzaría en 1968, y cuyo impacto será irreversible para la humanidad, sus relaciones y consecuentemente sus cines.

Los viajes contraculturales, que exploran nuevos sonidos, estéticas, estados de conciencia, arreglos sexuales y vida colectiva; y la rebeldía más estrictamente política, con estudiantes y militantes que se resisten a los gobiernos y a las normas hasta el punto de arriesgar sus propias vidas, forman el caldo efervescente en el que se introduce el súper 8. La idea del cine subversivo es el fruto inevitable de esta sincronía. En Brasil, como en buena parte de América Latina, la producción de películas en este formato comenzó a finales de los años sesenta y explotó en los setenta. *O Super-8 no Brasil: um Sonho de Cinema* (Rio de Janeiro, 2017), uno de los estudios más completos sobre estas películas en el país, realizado por Antônio Leão da Silva Neto, señala 1968 como el año de la primera película no doméstica realizada en súper 8. En total, la obra registra más de 2.800 películas realizadas en el país sólo en la década de 1970.

Exactamente en 1968, cuando se tiene noticia de la supuesta primera película brasileña en el formato, la dictadura militar —que comenzó con un golpe de Estado en 1964— promulgó el Acta Institucional número 5, instrumento de máxima represión y violencia a lo largo de los 21 años del régimen. Especialmente en los primeros años de su vigencia, entre 1968 y 1970, la represión del movimiento estudiantil, de los grupos culturales y artísticos, de los políticos e intelectuales de izquierda fue extremadamente agresiva, con frecuentes asedios y palizas, encarcelamientos, torturas e incluso ejecuciones. La década de 1970 comenzó con grupos clandestinos de lucha armada, un número considerable de artistas, intelectuales, estudiantes y políticos encarcelados, y otra parte exiliada. Muchos jóvenes, en este contexto, se autoexiliaron o se retiraron a una clandestinidad defensiva. La sensación de falta de libertad e inseguridad limitó o incluso impidió la producción artística de muchos jóvenes de la época.

En la literatura de los *Film Studies*, el concepto de cine subversivo aparece en el contexto de la contracultura de los años sesenta y setenta asociado a películas que subvierten las formas estéticas y narrativas establecidas por la industria cinematográfica. Las películas experimentales, independientes de los estudios, marginales al circuito de exhibición comercial, se consideran políticas por su carácter contracultural, contraindustrial y anticolonial. Al crear circuitos locales y alternativos, y no reproducir, sobre todo en el caso de Estados Unidos, la lógica de dominación perpetrada por Hollywood, con la masificación del *American Way of Life* a escala mundial, estas películas se convierten en producto de una actitud de resistencia y enfrentamiento a un sistema hegemónico.

En Brasil, sin embargo, el término «subversivo» fue adoptado hasta la saciedad por el régimen militar para identificar al «enemigo» de izquierdas durante la dictadura. Los documentos encontrados en los archivos del Sistema Nacional de Informações, el

[19] Es una investigadora y cineasta brasileña. Completa su doctorado en el Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil de la Fundação Getúlio Vargas, en Rio de Janeiro.

SNI, utilizaban como tema, por ejemplo, «Exibição de Filmes Subversivos» cuando se trataba de ciertas exhibiciones de cortometrajes en cineclubes. Una búsqueda con las palabras clave «filmes subversivos» en el Archivo Nacional arroja 66 resultados, que contienen documentos organizados en expedientes fechados entre 1964 y 1983, es decir, prácticamente durante todo el periodo de la dictadura. La existencia de estos documentos demuestra que el aparato represivo estaba atento al circuito alternativo de exhibición y a la producción de cortometrajes y películas no comerciales en general. Varias situaciones vividas por los superochistas contradicen la creencia de que el súper 8 «corría al margen» de la censura y la represión. El cineasta Sérgio Pêo, cuando rodaba su primera película, *Pira* (1972), fue abordado por un policía de paisano que quería saber qué significaba el movimiento. Durante el rodaje de *Explendor do Martírio*, en 1974, grabó la detención de uno de los actores durante una escena. A Edgar Navarro le incautaron su película *Alice no País das Mil Novilhas* (1976) y fue interrogado por la policía, que le amenazó con prohibir la proyección si no hacía cortes. La realización de películas en súper 8, desde la filmación en las calles hasta su exhibición en universidades, cineclubes e incluso en los hogares, podía ser interpretada por estos agentes como un enfrentamiento con el régimen, constituyendo un riesgo para la vida. En estas circunstancias, no es sólo la película, sino la propia experiencia cinematográfica la que se vuelve subversiva.

Más que una «estética de la resistencia», el súper 8 en Brasil, y no sólo en Brasil, por supuesto, representa una actividad político-cinematográfica de resistencia. El caso de Brasil es un ejemplo de cómo la realización de películas en súper 8 en los años setenta y ochenta requería valor. En otros países y contextos, la audacia adoptó otras formas, pero también estuvo presente.

El desinterés de la industria por el formato a mediados de los ochenta refleja una posición clara. No interesa que el fabricante sostenga un artefacto cuyo uso se convirtió en icono de prácticas juveniles subversivas en cierta medida, en todas las etapas de la experiencia: la concepción, la filmación, el montaje, la exhibición. Una película de súper 8 también es resistencia cuando pensamos en su custodia —o no, ya que el no almacenamiento en archivos y filmotecas, la pérdida, el extravío o el deterioro de las películas a lo largo del tiempo también son procesos marcados por contextos políticos.

La reflexión que hago aquí es un intento de responder a las tres preguntas-provocaciones que recibí de los editores de este número de *Secuencias*: «¿Qué podemos aprender de las experiencias históricas del súper 8?»; «¿Por qué y cómo seguir trabajando en súper 8?»; «¿Es posible imaginar un futuro para el súper 8?». El estudio del súper 8 me lleva a creer cada vez más que su longevidad reside en su ADN subversivo. Cada película de súper 8 debe considerarse como un documento histórico de un acto político de resistencia. Incluso cuando lo que justifica el uso del formato es sólo la búsqueda de una estética anacrónica, hay que preguntarse el motivo de la búsqueda y la apropiación de su textura transgresora. El pasado, el presente y el futuro de súper 8 están garantizados por su vocación de subvertir el orden, y siempre habrá, como siempre hubo, un orden que pide ser desobedecido.

1. El sistema súper 8 en el contexto uruguayo jugó un papel clave como operador de dos transiciones: la del espacio sociopolítico entre la dictadura y la democracia, y en el cultural, la de los medios tecnológicos. En la década de 1980, el decir y hacer a través del cine estaban limitados por la censura —que, a partir de la reconquista de la democracia en 1985, se convertirá en autocensura—, y por la dificultad económica para acceder a la tecnología de medios. A pesar de estas constricciones, el cine uruguayo cuenta con una producción significativa —en número, diversidad temática y relevancia histórica— que no ha sido suficientemente investigada. El súper 8 dio impulso a un tipo de producción original que se diferenció de la dicotomía establecida entre la propaganda oficial del régimen militar y la militancia política de resistencia, que operaba desde el exilio.

En una primera exploración de esta producción a partir de fuentes documentales (como filmografías y fichas de inscripción de concursos) identificamos 178 títulos y 41 entidades productoras (entre realizadores individuales y grupos o talleres de producción). Sin embargo, no pudimos localizar buena parte de las fuentes primarias, las películas o los materiales en bruto. No se conservan en los archivos nacionales —salvo excepciones— y, en general, se encuentran en manos de quienes las realizaron, en situaciones de conservación muy diversas. Debido a las pequeñas dimensiones del soporte, los daños físicos provocados durante las reiteradas proyecciones de una misma copia y, fundamentalmente, por el desprendimiento de la banda de sonido magnética, no es posible precisar cuánto de esta producción podrá efectivamente rescatarse.

Como aconteció internacionalmente, la producción superochista uruguaya se caracterizó por ser colectiva y alternativa, en sintonía con la concepción de la praxis artística de otras disciplinas de su época. Junto con el Grupo Hacedor, algunos de los colectivos más conocidos fueron Equipo 9 y CINECO. Como parte de este modo de producción, no se respetan los roles tradicionales y el concepto de autor no es individual, sino colectivo. Además, existió un circuito alternativo de exhibición llevado adelante por los propios grupos y distintas organizaciones sociales. Las películas se mostraban en fábricas, clubes sociales, jardines de infantes o institutos culturales vinculados a representaciones diplomáticas que gozaban de cierta independencia ante la censura dictatorial. Para eludir el control policial, era común que se organizaran proyecciones de películas independientes enmascaradas en la programación infantil de algún cumpleaños, fiestas de barrio o parroquiales. Existió además un escenario más formal de promoción y circulación de materiales cinematográficos: el de los festivales y concursos, en los que, a diferencia de los circuitos alternativos, la producción superochista fue evaluada por la crítica en relación con el cine «mayor», aplicando los mismos criterios de juicio y análisis que a las películas provenientes del circuito profesional. Se evidencia así uno de los principales debates sobre la producción en súper 8, enfrentando a quienes la defendían como una oportunidad de desarrollo de la producción cinematográfica nacional y quienes rechazaban los estándares técnicos de esa producción. Ello no hizo más que reforzar su carácter marginal.

[20] Es docente e investigadora en la Universidad Católica del Uruguay y miembro fundador del colectivo de preservación audiovisual Cine Casero UY.

2. Desde la perspectiva de los estudios del cine, la investigación y la recuperación de la producción superochista puede significar una oportunidad para la ampliación y revisión del cine latinoamericano. El trabajo de Álvaro Vázquez Mantecón, para el caso mexicano, en el que presenta un amplio panorama de la producción y la analiza

a la luz de la cultura visual de la época, así lo evidencia. Cabe mencionar también, para el caso venezolano, el proyecto de investigación liderado por Isabel Arredondo que recupera la experiencia superochista y la analiza en relación con el tercer cine latinoamericano. Esta investigación reconstruye el espacio de circulación independiente en torno a los festivales impulsados por la Federación Internacional de Cine Super 8, trazando un escenario poco conocido a pesar de los fecundos intercambios y redes que se configuraron en él. Uruguay no estuvo ajeno a este movimiento. Así lo sugiere de la investigación realizada en 2011 a partir de la identificación de una serie de películas filmadas en súper 8, festivales y concursos a nivel nacional.

En este contexto, considero que estudiar la producción de cine en súper 8 posibilita la expansión del campo de los estudios del cine latinoamericano porque:

- Se ubica en un espacio de intersección entre las prácticas *amateur* y profesional.
- En relación con el problema de la apropiación de las tecnologías audiovisuales, da cuenta de la posición de dependencia de los cines nacionales latinoamericanos y de las implicancias de esta dependencia en el impulso/freno a la producción local.
- Ha cumplido una importante función de resistencia cultural.
- Favoreció el impulso de la producción audiovisual nacional, pues coincidió cronológicamente en una buena parte de los procesos de recuperación democrática.
- Realizó aportes en materia técnica a la producción profesional posterior.
- Produjo un conjunto de obras relevantes para estudiar/analizar/comprender el cine latinoamericano.
- Permite ampliar el conocimiento sobre las prácticas experimentales y las dinámicas transnacionales de los circuitos de difusión y proyección.
- Corre riesgo de desaparecer completamente si no se implementan acciones para su preservación.

Las dificultades para acceder a copias de las películas, la dispersión de los materiales originales fuera de los archivos y la escasa documentación publicada han sido un escollo para el estudio y la difusión de estas películas. Pero, al mismo tiempo, esta desventaja puede convertirse en una oportunidad. Aún estamos a tiempo de recuperar la memoria de los y las protagonistas que impulsaron ese movimiento desde la realización, la producción y la distribución cinematográfica, a través de entrevistas, archivos personales e historias orales.

3. Desde el punto de vista de la recuperación e investigación, considero que hay mucho trabajo por hacer. El creciente acceso a las tecnologías para la digitalización de materiales filmicos es una oportunidad para el redescubrimiento de las cualidades y valores de este cine. El impulso de las investigaciones debería derivar en la generación de políticas de preservación que guíen la actividad de los archivos nacionales y promuevan la creación de archivos comunitarios en torno a grupos artísticos, identidades locales y temáticas no representadas oficialmente. En este sentido, el futuro del súper 8 en América Latina puede contribuir a enriquecer el repertorio de imágenes de un período vaciado de representaciones o, por lo menos, monopolizado por las producciones comerciales o artísticas provenientes de los centros culturales dominantes; rescatar documentos valiosos para la historia del pasado reciente; y pensar el cine latinoamericano como un continuo entre diversos medios, con fluctuaciones y tensiones fecundas.

El cine en súper 8 tiene su propia estética. Hoy en día es fácil encontrar filtros y aplicaciones para teléfonos inteligentes que se aproximan a la estética del formato, pero no son iguales para nada, son falsificaciones malogradas. No es que el súper 8 sea superior o inferior al video digital, el 16 mm o el 35 mm; simplemente tiene una *look* distinto y propio. Y más allá de eso, el formato en sí tiene otras cualidades propias, que muchos realizadores aprovechan para diversos fines. En mi primer largometraje, *Frontierland* (1995) (en colaboración con el artista multidisciplinario Rubén Ortiz Torres), decidimos mezclar materiales filmados en 16 mm blanco y negro, 16 mm a color, súper 8 blanco y negro, súper 8 a color y video high-8 para tener una estética tan ecléctica e híbrida como los sujetos del documental. Para nosotros, por lo menos en este proyecto, era importante filmar el súper 8 en una manera diferente a los otros formatos, aprovechar sus cualidades propias. El grano (sobre todo el del súper 8 Tri-X, forzado un paso o dos), la cámara ligera y portátil, etc., se prestan para otro tipo de lenguaje cinematográfico.

Sobre las historias del cine en súper 8, son las partes de la historia del cine que a menudo están perdidas, y que con menos frecuencia quedan guardadas en los archivos oficiales o los resúmenes del cine nacional. Las razones que llevaron a los realizadores al súper 8 son tan diversas como los trabajos que producen. En algún momento fue el costo, aunque hoy en día es más económico trabajar digitalmente. En algunos contextos fue la única estrategia para evitar la censura. Tanto Ken Jacobs como Stan Brakhage han dicho que el robo de sus cámaras de 16 mm los llevó al 8 mm. A pesar de sus pretextos tan distintos, la cantidad de trabajos realizados en súper 8 en los últimos 57 años implica que nunca podremos conocer la historia de cine sin estudiar la producción en ese formato humilde y (muchas veces) ignorado.

[21] Es un investigador, curador y cineasta chicano residente en Los Ángeles.

Entre 1967 y 1970 fui a trabajar a Lima. Enseñaba inglés como segunda lengua y, como tenía algo de tiempo libre, entré en un pequeño programa de cine dirigido por Armando Robles Godoy. Duró unos dos años, y allí aprendí a hacer cine en 16 mm junto a un grupito en el que también estaba Nora de Izcúe, que se convertiría en una buena amiga.

Al volver de Perú, entré en la escuela de posgrado de la Universidad de Indiana para cursar el doctorado en Literatura Comparada. Allí conocí al que sería mi marido, el cineasta y activista Chuck Kleinhans. A Chuck le gustaba la disciplina del súper 8 porque su formación era la fotografía, y aprendió a hacer cine haciendo películas en súper 8. El súper 8 es muy interesante para los fotógrafos por el componente físico, y por los dos minutos de duración del cartucho. Siempre estuvo muy atento al encuadre, la composición, el rango dinámico, cosas así. Era muy bueno con el trabajo corporal. El mío no era tan bueno, así que, cuando hacía mis películas, solía trabajar con un trípode.

En esa época el movimiento feminista estaba ya en marcha, pero yo había estado fuera de Estados Unidos todo aquel tiempo tan intenso y formativo políticamente. A Chuck, que era muy de izquierdas, le preocupaba que no estuviera involucrada en el feminismo, así que me empujó a entrar en sus círculos y, por supuesto, me hice feminista inmediatamente. Me junté con una amiga universitaria, Jane Feuer, que cursó estudios de comunicación y se convirtió en experta en telenovelas, y una amiga llamada Karen Becker, que se dedicaba al periodismo. Formamos un colectivo de cineastas feministas, el Bloomington Feminist Film Collective, con el que hicimos una pequeña película. Pero el problema del súper 8 para hacer cine político era la corta duración de los cartuchos. En vídeo, la gente podía hablar y hablar por dos horas. Nosotras hicimos esa pequeña película, editada en mi moviolita. Un trabajo artesanal. Fue nuestra contribución temprana al movimiento feminista, pero no pasó del ámbito local.

Luego nos fuimos a vivir a Chicago. Nuestra amiga JoAnn Ellan —con quien Chuck escribió su «Small Gauge Manifesto»— y yo teníamos dificultades económicas. Me despidieron tres veces de puestos universitarios en cuatro años. No podía mantener un trabajo normal porque era marxista. Básicamente, estaba en la lista negra. Tampoco la enseñanza da mucho dinero, y es difícil producir cine y video independiente sólo con tu sueldo de profesora. Pero en Chicago, en los años setenta y ochenta, cineastas experimentales, cineastas *queer*, cineastas marxistas y cineastas feministas se conocían entre sí, iban a los espectáculos de los demás, y se prestaban equipos. No era una gran comunidad, pero era una comunidad que compartía recursos. Todo ese mundo era uno, y Carlos, JoAnn y yo nos formamos en súper 8 por razones económicas. Los artistas y la gente de izquierdas compartían todos esa circunstancia económica personal: no tener mucho dinero. Pierre Bourdieu diría que el capital cultural era muy alto, y el económico casi nulo.

Entonces el comienzo del movimiento feminista empezó a tomar posiciones en el mundo del cine político. Recuerdo acudir a los Rencontres internationales pour un nouveau cinéma de Montreal, en 1974. Vi que aquellos hombres —Julio García Espinosa, Fernando Solanas, Guido Aristarco, etc.— estaban allí para «exponer sus posturas», así que pasé todo el tiempo que pude con las mujeres cineastas del National Film Board, que ya habían iniciado un gran trabajo feminista en la realización de

[22] Es una cineasta, activista, investigadora y docente estadounidense. Es co-fundadora de la revista *Jump Cut*, junto a Chuck Kleinhans y John Hess. Sus videos están en vimeo.com

Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Julia Lesage.

largometrajes dentro del mundo del cine y quería conocerlas. Había personas muy interesantes, como Tahani Rached, que fueron muy activas en el primer vídeo comunitario, pioneras en la enseñanza del vídeo comunitario. Había muchas activistas de vídeo y cine feminista, así que no me quedé mucho en la conferencia.

Pienso que muchos de aquellos hombres del «tercer cine» todavía querían hacer películas. Películas que se proyectaran en los cines, con un público que prestara atención, etc. Pero la televisión socavó todo eso, y ya estaba socavándolo incluso en ese momento. En cierto modo, el tercer cine seguía teniendo nostalgia del cine. Y ahí, en el cine, no iba a residir necesariamente el activismo. De aquellas mujeres videastas y cineastas que nos reuníamos regularmente en Chicago, no había demasiadas que aspiraran a convertirse en cineastas de largometraje. No tenían ese mismo tipo de ambición o deseo. Muchas de ellas estaban interesadas en los medios de comunicación y en las vidas de mujeres, y quizás utilizaban el documental, quizás utilizaban la etnografía, quizás aspiraban a hacer películas educativas. Así que creo que el tercer cine es interesante, pero también que muchos de esos hombres seguían aspirando a ser directores de largometrajes.

En 1981 fui a Nicaragua y trabajé en el Taller de Súper 8 de la Central Sandinista de Trabajadores, que había puesto en marcha el boliviano Alfonso Gumucio Dagron. Pero tenían ese problema con la duración de los cartuchos. Por ejemplo, Tomás Borje daba un discurso en el segundo aniversario de la Revolución y, por supuesto, los casetes de dos minutos no les servían para nada. Tampoco había manera de procesar las películas. Esto era común en muchos países pobres. En Perú, Kodak tampoco tenía ningún local de procesamiento, y todo tenía que ser enviado a Ciudad de México o a Buenos Aires. Lo mismo pasaba con África. Allí siempre se enviaban los materiales a Inglaterra o a Francia. Y luego estaba la cuestión del clima y el material. En el trópico, la película filmica se deteriora terriblemente más rápido que el vídeo. Así que, por todo esto, en Managua les enseñé a hacer otras cosas además de películas. Rápidamente se pasaron al vídeo y, a partir de 1984, trabajaban con una ONG llamada Videonic, dirigida por Wolf Tirado, Jackie Reiter y Jan Kees de Rooy. El taller pasó a llamarse Taller de Video Alternativo, que era un nombre que a Chuck y a mí nos gustaba mucho.

En 1976 empecé mi formación en Economía en la UNAM, en una facultad muy politizada. El gran gurú era Bolívar Echeverría. Tenía casi un centro de estudios de *El capital* al interior de la Facultad. Sus alumnos más cercanos habían fundado una comuna, a la cual estuve a punto de entrar. Conforme se fueron dando distintas luchas políticas, la Facultad se dedicó más al apoyo de movimientos obreros, movimientos campesinos, de estudiantes, etc. que a las clases. Ahí, por ejemplo, me empecé a involucrar y conocí a algunas personas de la Cooperativa de Cine Marginal. Por entonces, ya solo hacían trabajo político, aunque sabía que habían hecho algunas cosas de cine en súper 8, que nunca llegué a ver. Coincidíamos en fábricas de obreros a las que íbamos a hacer guardias, hablar con ellos y solidarizarnos, mientras tratábamos de llevar nuestras políticas, que por supuesto eran diferentes dependiendo de a qué grupo pertenecieras.

Por estas razones, casi nunca había clases en la Facultad. A veces no llegabas, u otras veces ibas al salón y la clase estaba suspendida porque había un apoyo a cualquier cosa. Entonces yo me iba a los cineclubs. Ahí fue que descubrí el cine.

En 1979 me presenté al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). No fui admitido porque entrar era muy difícil, solo había plazas para quince personas. Así que me junté con un par de compañeros a los que también habían rechazado y fuimos a hablar con el director del centro para que nos dejaran asistir a las clases. Nos hacíamos llamar «los tolerados», en honor a las combis que daban transporte en la ciudad sin permiso, pero a las que el gobierno «toleraba». Durante ese primer año, «los tolerados» nos pagamos todos los materiales y ejercicios, que afortunadamente se hacían en súper 8, a cambio de que nos evaluaran al término del curso. Ya para el segundo año conseguimos entrar oficialmente.

En la escuela, dentro del documental, todo lo que se hacía era documental de propaganda. Un tipo de película en la tradición de *El grito* (1968), de Leobardo López Arretche, que te tenía que describir lo que veías, te tenía que mostrar hacia dónde iba en términos de intención, y que te quedara bien claro que detrás de la cámara no había un fascista.

Como discurso narrativo, esto era algo muy asfixiante para mí. No quería hacer propaganda, no me había salido de Economía para hacer boletines filmados. Quería algo que fuera más elaborado, que el espectador participase en un proceso de crítica, de conciencia crítica, de análisis, para el que nosotros, como documentalistas, pondríamos el mayor número de elementos en la mesa. Pero no llevarlo a una conclusión. Además, estaba cansado de las discusiones ideológicas de trotskistas, leninistas, maoístas, etc. Venía de una experiencia muy desgastante, paralizante, en relación con las decisiones colectivas. En ese momento yo tenía, por el contrario, necesidad de una expresión individual que me diera resultados inmediatos, que pudiera ver rápido. Por eso, el descubrimiento de la metodología de los Talleres Varan fue fundamental para mí.

La historia del súper 8 en México, por lo menos en lo que a mí me corresponde, tiene mucho que ver con Varan. Querían formar cineastas al mismo tiempo que instituciones de apoyo en todas partes del mundo. Jean Rouch, que estuvo en los inicios de estos talleres en Mozambique, era antropólogo pero también ingeniero de caminos. Quería establecer una manera de abrir caminos en términos de comunicación y visibilización de las comunidades, de sus culturas, de sus problemas, de su opresión, a través del cine directo. Así que había un proyecto político detrás de los Talleres Varan. No es casualidad que se buscara intervenir en países donde había una cultura indígena bastante fuerte, como Bolivia o México, o donde había un proceso de revolución con-

[23] Es cineasta mexicano. En 1985, fue responsable del Primer Taller de Cine Indígena en México, realizado por mujeres Ikoots en la localidad de San Mateo del Mar, Oaxaca.

Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Luis Lupone.

tinuo, como en Cuba, donde creo recordar que también quisieron meterse, sin éxito. Para el primer experimento escogieron a México, a través del CUEC. En 1980 llegaron a la escuela Jacques d'Arthuys, Séverin Blanchet con su esposa, cuyo nombre no recuerdo, que era sonidista, y un profesor belga, André Van In. Se supone que iba a ser la punta de lanza para un proyecto más amplio en América Latina. La inscripción a su taller era totalmente abierta: podías estar ya en el último año o en el primero, no importaba. Seleccionaban a diez personas, te daban una cámara de súper 8, material, y te enseñaban los fundamentos del cine directo: un cine en el que no hay intervenciones o puesta en escena, sino dos o tres reglas, digamos, básicas, al menos a nivel técnico. Porque conceptualmente se trataba de trabajar a partir de los marcadores que habían inaugurado Jean Rouch y Edgar Morin en *Chronique d'un été/Crónica de un verano* (1960) que de alguna manera es un manifiesto de este tipo de cine.

Tras la capacitación se realizaba un ejercicio filmado individual, y después escogían dos personas para ir a París con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia. En París estabas tres meses para perfeccionar el sistema. No solo la técnica, sino también cómo enseñar, editar o encuadrar un proyecto en términos de producción, y entender los problemas políticos que podrían surgir durante el taller: problemas con la policía, con los militares, con lo que fuera. Te daban una capacitación en este sentido, y luego regresabas a tu escuela de origen y te volvías maestro de otro grupo de diez personas, del cual seleccionabas dos que mandabas a Francia. Ahí tu labor terminaba, y te salías como maestro. Por eso no era tanto una estructura piramidal sino horizontal. Los maestros se reciclarían todo el tiempo.

Además, pugnaban mucho porque el camarógrafo fuera también el director, el editor, y muchas veces también el productor. Una figura individual que implicaba ser un francotirador, aunque más efectivo, contracultural, solo, que pudiera armar su propio camuflaje sin tener que ir con treinta personas como tendría que hacerlo en una producción de cine. Esto a mí me encantó, porque ya me estaba molestando mucho el circo que significaba hacer ficción.

Desgraciadamente, esta estructura virtuosa terminó después de mi regreso de uno de los cursos en París. El director del CUEC en aquel entonces me dijo que los Talleres Varan eran la punta de lanza de un intervencionismo ideológico francés a través de la cultura y que yo no iba a dar clases para reproducirlo. La historia de Varan en México terminó en ese momento, y fue una lástima. Ya habíamos acordado que donarían equipo de primer nivel —cámaras Aaton de 16 mm, construidas por Jean-Pierre Beauviala, que era colega de la gente de Varan— para hacer cine documental en 16 mm. Eran cámaras que la escuela no tenía.

Para mí, los Talleres Varan y el cine directo significaron un redescubrimiento del documental. Me abrieron una ventana maravillosa, que ya no soltaría nunca más. El súper 8 se volvió una especie de máquina de escribir que costaba lo que una hoja de papel. Ese fue mi gran descubrimiento. Si ahorra un poco, podía comprar una cámara. Implicaba poder hacer un ejercicio que ni soñar con el 16 mm o el 35 mm en aquellos años porque ¿cuánto costaba un segundo de cine?

La idea de estar produciendo memoria, de tener, aunque no un negativo, sí un positivo del que podía hacerse un *blow-up*, es decir, la idea de estar *haciendo cine* era muy poderosa. Quizá sea muy extremo como comparación, pero digámoslo así: con oro no te pones a hacer corcholatas. Con oro, sabes que cuesta mucho. Entonces haces joyas, haces una pieza que va a ser un regalo, que va a costar mucho, y que va a ser muy significativa. Y un poco teníamos oro en las manos.

Mi entrada en el cine súper 8 fue bastante *sui generis*. Yo era un técnico óptico. Trabajaba en una óptica en Managua, y era miembro de un sindicato de ópticos afiliado a la Central Sandinista de Trabajadores. A comienzos de 1981, la CST anunció una convocatoria para participar en un taller de cine en súper 8. Estaban eligiendo entre las organizaciones sociales y los barrios. Gente de los sindicatos de trabajadores del campo, trabajadores del estado, servidores públicos y movimientos de mujeres. También de los Comités de Defensa Sandinista, que eran como los CDR de Cuba [Comités de Defensa de la Revolución], aunque al final no quedó ninguno. No había mucha gente interesada, así que alguien dijo «¿Por qué no le dicen a la gente del sindicato de trabajadores ópticos? Esto del cine tiene que ver con lentes. Tal vez por ahí». Y así llegó la invitación a nuestro sindicato.

Yo era el más joven de entre los dirigentes sindicales. Tenía 17 ó 18 años. Me dijeron «Mirá, fijate que estamos pensando en que vos podrías ser un buen candidato para ir a estudiar cine». Y bueno, yo les decía: «¿Y eso qué tiene que ver? Lo que yo sé hacer es lentes». Pero al final acepté.

Nos citaron en una reunión en la que estaba Alfonso Gumucio. Él estaba a cargo de todo lo relacionado con el taller. También estaba Gioconda Belli, la poeta, que fue la madrina de este proyecto, la loca a la que se le ocurrió esto del cine de los trabajadores. Belli era en ese tiempo asesora principal del Ministro de Planificación del FSLN, Henry Ruiz. El proyecto entró por Naciones Unidas a través del Ministerio de Planificación. Y Belli estaba a cargo. Así que se juntó con Gumucio, ese exiliado boliviano que vivía en Francia y que se había pasado toda la vida estudiando cine, haciendo cine. Se juntaron dos locos.

Después de algunas reuniones, el grupo que comenzamos el taller lo formamos ocho personas. Del Ministerio del Interior se apuntaron el fotógrafo Américo González y [Leopoldo Tablada], que era el único que había estudiado artes, creo que en California. De la Asociación de Trabajadores del Campo vinieron dos mujeres y un hombre [¿Illian Strever, un periodista?], no recuerdo los nombres. Y tres que veníamos de la Central Sandinista de Trabajadores: yo, que era el más joven, y luego Amina Luna y Francisco Sánchez, que eran activistas profesionales de la CST.

En Nicaragua ya teníamos el INCINE, pero eso era un nicho para un grupo de intelectuales, directores, fotógrafos famosos, poetas... Era, por decirlo así, elitista. Allí tenían recursos, se hacían los famosos noticieros de INCINE y algunas otras películas financiadas por el estado. También había un buen archivo, y organizaban temporadas de cine clásico en Nicaragua, que fue una de las cosas más maravillosas que hicieron desde INCINE. Pero todo lo hacía, obviamente, ese grupo. Solo se manejaban entre ellos, y recuerdo que eran unas seis u ocho personas.

La propuesta de Alfonso era otra cosa. Llevar el cine a sectores que no tenían acceso. La mayoría provenimos de comunidades, de barrios populares. Y esa es la parte interesante del taller de súper 8. En mi caso era técnico óptico, pero provengo de un barrio popular, y llegué solo hasta segundo año de secundaria. Del resto, había muy pocos con estudios, con conocimientos de algún tipo técnico o intelectual. Eran técnicos de áreas de comunicación y cosas así. Y funcionarios de esas organizaciones de masas. Profesionales del partido.

El taller se hizo en una vieja casona colonial del siglo XIX, que había pasado a ser la sede del Centro Sandinista de Trabajadores. Al fondo, donde quedaban los jardines,

[24] Es realizador, asesor de comunicación y productor de televisión nicaragüense.

Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Óscar Danilo Ortiz.

se habían construido salones para dar clases de movimientos sindicales, para educar cuadros. Allí habilitaron para nosotros un salón de proyección y una sala desde donde se proyectaba, equipada con un proyector Bell. Teníamos también el equipamiento básico, pero todo de muy buena calidad. Una moviola, una cámara que no recuerdo cuál era, pero *top* de cine súper 8, un micrófono direccional con un *boom* y un trípode con una buena cabeza. Teníamos también un telecine, porque la idea era proyectar, pero también tener el equipo para transferirlo a video.

Las clases eran en la sala de proyecciones. Y la sala de proyección servía también de encuentro social, para invitados. Alfonso siempre llevaba gente. Invitaba músicos, bailarines, escritores, teatristas. También alguna gente de INCINE, sonidistas, camarógrafos. Venían a hacer cosas, o a hablarnos de literatura. Era parte del proceso de aprendizaje. Así que aquel lugar, esa antigua casona llena de dirigentes sindicales, de trabajadores de la construcción, se llenaba de poetas y de intelectuales. Era otra cosa. Todos los viejos dirigentes sindicales nos llamaban *los locos*. «Una cámara, haciendo cosas, tomando fotos, ¿qué es eso?», decían. Pero también los intelectuales. La gente llegaba un poco a ver cómo era eso de «trabajadores haciendo cine». Nos miraban como a un pequeño laboratorio de animales raros. Los animales raros de la CST. Al principio eran clases de cultura general, de historia del cine. Veíamos películas, los clásicos que Alfonso se traía de INCINE, y los analizábamos. El siguiente paso fue aprender a tomar foto fija. Era un aprendizaje vivencial: por las mañanas veíamos la teoría, y en las tardes salíamos a practicar. Después comenzamos a estudiar la estructura del guion. Cada uno tenía que hacer un ejercicio. La elección del tema era libre pero, obviamente, había una tendencia política clara. Entendíamos que toda acción de comunicación tenía que ser en función de apoyar a la Revolución.

Mi historia fue sobre un grupo de trabajadores de un telar. Es algo que me impactó muchísimo. Los antiguos dueños del telar, antes de huir tras el triunfo de la Revolución, habían quemado las fábricas con los telares. Y aquellos trabajadores llegaron de nuevo a las fábricas y comenzaron a reconstruirlas. A partir de estos trabajadores, la cosa se extendió. La CST creó todo un movimiento, que se llamaba Movimiento de Innovadores. Eran trabajadores que comenzaban a reconstruir las máquinas, las piezas rotas o perdidas, para reactivar las fábricas.

Con Gumucio, habíamos visto *Novecento* (1976), de Bertolucci. Y había una secuencia, que es la que más me impactó, en la que la gente va empujando el tren por los rieles. Estaba toda esa metáfora de la contradicción, de dialéctica y lucha de contrarios. Cuando supe del Movimiento de Innovadores, lo conecté inmediatamente con *Novecento*, con esa secuencia.

Hacia el final del taller, me propusieron ser parte de la comisión de comunicación de la CST. Ser un profesional, trabajar con ellos. Obviamente, eso tenía consecuencias económicas, porque haciendo lentes yo ganaba como 400 dólares al mes. Era un montón de dinero en esa época. Con eso mantenía a toda mi familia, porque mi padre estaba desempleado, mi madre también, y muchos de mis hermanos también. Además eran opositores, antisandinistas. Sin embargo, tomé la decisión de irme a trabajar con los de la CST. El salario era de 40 dólares al mes. Fue un golpe brutal, y eso provocó también la separación con mi familia. Fue una decisión descabellada, pero yo estaba empatinado. Con el cine, pero también con la Revolución. Estaba enamorado.

1. El súper 8 vino a propiciar, en las décadas de los setenta y ochenta, una definitiva democratización de la producción audiovisual, acercándola al alcance de más realizadores independientes. Años más tarde esta democratización se acentuaría con la introducción de la tecnología digital (tras un interregno del vídeo analógico). Esto no desmiente la avanzada que constituyó el súper 8 en ese sentido por al menos un par de décadas. La experiencia de esa movida a nivel internacional, con el espíritu de independencia que lo impulsó, y con las mejores obras que dejó no es hoy valorizado como merecería.

Paradójicamente, aunque la tecnología digital amplió las posibilidades para una producción libre, ha predominado en esta producción una tendencia profesionalizante que lo asimila al sistema. El súper 8, en contrapartida, con varias limitaciones con respecto al digital —el más alto costo de su material, la intermediación de un revelado, las dificultades de copiado— ha encarnado más propiamente una alternativa ante la producción «del sistema».

2. En los años setenta y ochenta el súper 8 era no solo la herramienta para un cine de expresión personal y de compromiso militante, sino también para la producción de filmes por encargo, filmes didácticos, documentales científicos, filmes institucionales. Hoy día la producción por encargo es llevada mayormente en la tecnología digital, quedando el súper 8 destinado exclusivamente al cine de expresión y experimentación.

3. Sí, podemos imaginarle un futuro al súper 8. Ya no es el futuro que le imaginábamos (que le soñábamos) en las épocas de su apogeo. El futuro que le imaginamos no es muy diferente de su actual presente, en el que un conjunto de jóvenes artistas echa mano del súper 8 para sus creaciones, a veces con producción completa en ese formato, y a veces combinándolo con la post producción y/o distribución en la tecnología digital.

[25] Es un cineasta argentino de origen estadounidense. Desde Rosario, fue un impulsor de la escena superochista argentina durante la década de los setenta y ochenta del pasado siglo.

1. La irrupción de un sistema de filmación como el súper 8, accesible y manejable para la gente, que podía ser fácilmente transportable, sirvió de herramienta emancipadora para numerosos colectivos a la hora de generar un discurso propio, no mediado por intereses políticos y económicos, que cuestionara la imagen oficial. Esta experiencia es totalmente extrapolable a la situación actual, en un momento tan saturado de imágenes manipuladas en los medios oficiales y discursos interesados. La experiencia del súper 8 sirve de ejemplo para el uso de la imagen digital grabada con dispositivos móviles, gracias a la cual podemos ver de primera mano lo que ocurre, por ejemplo, en zonas de conflicto o situaciones de riesgo, con el añadido de la inmediatez de su difusión, que en muchos casos pone en jaque a la imagen oficial que se está difundiendo. Aunque esta inmediatez (fundamental en muchos aspectos), unida a la individualización de los procesos, a menudo lleva a una falta de reflexión sobre lo que se graba y comparte. De la experiencia del súper 8 debería recuperarse la colectivización del proceso en sus diferentes fases.

A nivel formal la creación y difusión de una imagen subestándar como es la que ofrece el súper 8, tiene un importante discurso político de cuestionamiento de la imagen oficial, una imagen limpia y bella, que apela al «buen gusto» llevando implícito, la mayoría de las veces, un discurso reaccionario. Una imagen oficial que además siempre va unida a un propietario, a alguien que explota sus derechos, que por tanto tiene intereses económicos que influyen en qué es lo que se muestra y qué es lo que se oculta, algo contra lo que también lucha esta imagen colectivizada. En la actualidad, estas imágenes colectivizadas por la sociedad estarían en las imágenes compartidas por usuarios en las redes: imágenes que se difunden, se remezclan, se convierten en memes y se viralizan llegando a los lugares más recónditos sin importar el autor de las mismas. Lo importante es el mensaje. Imágenes pixeladas, glitcheadas, comprimidas, grabadas en vertical, que chocan frontalmente con las nítidas imágenes en HD que nos ofrece el capitalismo audiovisual.

2. Si hasta ahora las reflexiones sobre el súper 8 me han llevado a escribir sobre la importancia de su discurso y las implicaciones políticas que tiene la colectivización de la imagen, otro de los aspectos fundamentales del trabajo en súper 8 viene dado por sus cualidades hápticas, la fisicidad que ofrece el trabajo en celuloide. Su manipulación artesanal permite trabajarlo de forma plástica, ofreciendo unas posibilidades creativas imposibles de obtener en formatos digitales. Posibilidades creativas tanto en la manipulación de los procesos de revelado, así como en la intervención directa sobre el celuloide, que permite trabajarlo como si fuera un lienzo, pintando, rayando o perforando... la película. También en su exhibición, ya que contiene un alto componente performativo, desde la presencia del cuerpo del proyccionista en el espacio de exhibición y su gestualidad, hasta la posibilidad de manipular la velocidad, el tiempo y los ritmos de proyección en vivo. También, por qué no decirlo, ofrece una conexión emocional, a través de sus dispositivos obsoletos y sus rituales de trabajo, con los orígenes del cine, que apela a la memoria colectiva.

Además, el uso del súper 8 para filmar lleva implícito un proceso de pensamiento de la imagen, hoy más necesario que nunca, que la infinitud de la grabación digital no permite. La limitación temporal en los cartuchos de película obliga a cuestionarse mucho qué se va a filmar, cómo y por qué, así como la espera en el proceso de revela-

[26] Es co-fundador y director de la plataforma Playtime Audiovisuales.

do del negativo que proporciona un tiempo de reflexión que la celeridad de lo digital impide.

3. Cuando los formatos digitales comenzaron a estandarizarse y popularizarse parecía que el fin del cine analógico había llegado. Sin embargo, con el paso de los años y el turbocapitalismo en el que estamos inmersos, en el que toda novedad digital se queda obsoleta casi antes de que esté disponible en el mercado, y continuamente hay que estar migrando los archivos para su correcto almacenaje, el carácter perenne de la filmación en celuloide se presenta como una herramienta esencial de preservación de la imagen.

Recientemente, hablando con la cineasta norteamericana Lynne Sachs, me comentaba con respecto a su película *Film about a Father Who* (2020), filmada a lo largo de 35 años, que en todo ese tiempo las cámaras digitales que había usado eran incontables. Cada poco tenía que hacerse con una nueva porque la anterior ya no era compatible con tal o cual software, o porque dejaban de fabricarse las cintas de miniDV para pasar a ser discos duros, etc. Pero que, sin embargo, desde el inicio hasta la finalización de la película en 2019, siempre había utilizado la misma cámara en 16 mm y lo que había filmado con ella se conservaba mejor que la mayoría de los materiales digitales.

1. Debo empezar diciendo que el cine ha sido muy importante en mi vida. Amo el cine desde que tengo uso de razón, fue mi escuela, mi universidad, mi amigo. Cuando descubrí el súper 8 fue a través de un amigo que tenía una filmadora de 8 mm (no súper 8). Me la dejó e hice mis primeros pinitos con una filmación de mi familia en viaje a Andorra (todavía conservo esta filmación). Me maravilló tanto que decidí comprarme a plazos una filmadora súper 8 (llamada entonces «tomavistas»). A partir de aquí, filmé a mi familia, amigos y amantes, pero yo quería más. En un fin de semana con amigos decidimos improvisar una historia de siete minutos de «pseudoterror» llamada *Akelarre*. Esto me dio ocasión de conocer a más gente que hacía súper 8 y colaborar con ellos.

Yo pertenecía al movimiento gay (Front d'Alliberament Gai de Catalunya, FAGC) y con otros militantes decidimos tener un testimonio de la primera manifestación del Estado español y ahí nació el documental *¡Abajo la ley de peligrosidad social!* (1977), el cual me dio ocasión de conocer al grupo Els 5 QK's. Luis Escribano, miembro del colectivo, era vecino mío y colaboré con ellos.

A raíz de esta amistad me introduje en un grupo de colectivos que hacía cine en súper 8 y se fundó la Sala Aurora, que estaba destinada a dar a conocer películas en súper 8 tanto de Cataluña como de todo el Estado español. También se editaba un boletín cada mes donde se daba cuenta de todas las novedades relacionadas con el súper 8. Colaboramos con los cines Alphaville de Madrid, les invitábamos, y ellos a nosotros, a pasar nuestro cine. Pedro Almodóvar vino a nuestra sala a pasar sus cortos en este contexto.

2. Hoy creo que sería muy difícil seguir trabajando con este formato, ya que requiere un trabajo muy artesanal. Con los medios que tenemos a nuestro alcance, que simplifican todo (hacer el montaje, móvil, programas de internet, etc.), no lo veo. Antes se necesitaba una moviola, una empalmadora y esperar que el laboratorio de turno te enviara el material, que muchas veces llegaba defectuoso.

Pero el placer de manipular las imágenes del celuloide era muy gratificante. Por esto sería muy interesante el súper 8 hoy en día. Pero no creo que esta generación esté por la labor, solo unos cuantos nostálgicos.

3. Me cuesta mucho imaginar un futuro para el súper 8, aun poniendo toda mi imaginación en ello. Aunque el cine no ha desaparecido, las salas del cine están casi vacías. Ahora todo el mundo ve más cine que antes, pero lo hacen desde sus casas. Por lo tanto, poco futuro le veo. Es una época que ya pasó, aunque sea una lástima. Ahí quedan las filmaciones de súper 8 para los estudiosos, para que no caigan en el olvido.

[27] Es un actor, activista y cineasta *amateur* catalán.

Cuando pensamos en el súper 8, solemos pensar en el soporte físico de la película. Pero mi propia práctica del súper 8 estaba mucho más determinada por la fisicidad de la cámara. Tras comenzar a hacer películas en MiniDV, sentía un gran placer sosteniendo una cámara mucho más *pesada* —entre otras cosas porque, al ser tan caro el material filmico, rara vez se necesitaba sujetarla con firmeza durante un tiempo muy largo—. Daba la sensación de tener un compañero, algo o alguien que empujaba, que ofrecía una resistencia *significativa*, y que hacía que la dimensión física de la experiencia de filmar fuera también mucho más significativa. Además, creo que me sentía más tranquilo cuando una manifestación amenazaba con ponerse pesada. La cámara era un objeto lo suficientemente pesado y duro como para ser agitada, significativamente, frente a quien pudiera venir hacia mí; una posibilidad que, me alegra decir, nunca necesité poner en práctica.

Junto con el peso, también estaba la extrema inmediatez táctil de la relación entre la liberación del gatillo y el sonido y la vibración de la película al pasar por la ventanilla. Esto me animó a utilizar un estilo de filmación mucho más preciso y mucho más percusivo de lo que jamás habría imaginado en el vídeo digital. Con este, siempre me daba la sensación de que la decisión de iniciar y/o detener una toma estaba mediada por un ordenador o, al menos, por una placa de circuitos. Nunca era una expresión directa de mi intención física porque, entre mi decisión y el consentimiento de la máquina para llevarla a cabo, siempre había algún tipo de retardo. Las cámaras de súper 8 que tuve me hicieron sentir el acto de filmar como una práctica dinámicamente expresiva, corporal y gestual; un sentido que quizá nunca hubiera adquirido si sólo hubiera conocido las cámaras digitales —una vez, hace casi veinte años, una cámara de súper 8 me provocó una lesión permanente en la espalda. Volví a casa caminando de una acción activista contra los transgénicos. Entonces traté de evitar un camión y resbalé sobre una placa de hielo negro. Caí sobre al cámara, que llevaba atada a mi espalda—.

Este estilo diferente de filmar también produjo formas diferentes de relacionarme con la gente que me rodeaba. Era imposible esconder la cámara, y hacía tanto ruido que era imposible ocultar que estaba filmando. Así que nunca hubo la tentación de «robar» imágenes, como puede ocurrir tan fácilmente con la tecnología digital. La franqueza era una parte integral. Al mismo tiempo, la cámara en tanto objeto era tan insólita, tan desmesurada, tan anacrónica, que también parecía mucho menos «amenazante» para la mayoría de los que se encontraban en el encuadre. La primera respuesta de la gente —incluso de la gente que no quería ser filmada— era más bien la risa o la curiosidad; no la hostilidad o el rechazo. Además, su mayor peso me llevó a moverme de forma diferente a como lo haría con una cámara MiniDV llevada en el extremo del brazo (por no hablar de las Betacam, que me presionaban el hombro y acalambaban el brazo). Me sentía más capaz de participar en la dinámica física de la acción que se desarrollaba a mi alrededor, y menos inclinado (u obligado) a convertirme en un mero observador. No tenía sentido permanecer fuera de la acción, tratando de encuadrarla todo el tiempo. Toda la tendencia del objeto era introducirte en el movimiento, en ambos sentidos de la palabra. Así, despachaba cualquier posibilidad de pensar que un registro «objetivo» de los acontecimientos fuera deseable, útil, o incluso posible.

Muchas de estas cuestiones también habrían sido válidas para una Bolex. Pero el 16 mm siempre me ha parecido demasiado complejo, demasiado especializado y dema-

[28] Es un cineasta, investigador, escritor y activista británico que vive y trabaja en Bélgica.

siado caro. Los cartuchos también marcaron la diferencia. El hecho de que la película no tuviera que ser manipulada directamente. Cuando me compré una cámara de 8 mm estándar, me enamoré de la forma del objeto, pero nunca llegué a saber cómo utilizarla.

La razón por la que compré mi primera cámara súper 8 fue muy sencilla: quería una cámara para llevar a situaciones de confrontación política que fuera tan barata que no me tuviera que preocupar de que se dañara, se rompiera o fuera confiscada. Como el riesgo parecía bastante alto, la compensación entre los altos costes de funcionamiento y el bajo desembolso de capital tenía sentido (mi primera cámara Canon S8 me costó menos de 200 euros). En 1999 me había comprado una cámara MiniDV, que en ese momento me costó más dinero del que había gastado en toda mi vida en un solo objeto. Esta sensación de «exclusividad» me disuadió de usarla. Es probable que otras personas piensen de forma diferente, pero en cualquier caso siempre he preferido filmar con el objeto más común, familiar y prescindible que tenga a mano y que sirva para ese fin. Fui un usuario muy tardío del *smartphone*: no compré el primero, de segunda mano, hasta 2017. Pero ahora sólo filmo con ese *smartphone*. Incluso hace que mis cámaras súper 8 parezcan un lujo o una pretensión. Sin embargo, cuando las compré, el lujo era el coste de la película, no el de la cámara en sí. El DV era al revés: la cinta era barata, pero las cámaras eran caras.

La otra revelación del súper 8 para mí fue la ausencia de sonido sincronizado. Esto fue una liberación —una cosa menos de la que preocuparse, una cosa menos que hacer mal—, pero también impuso un cierto distanciamiento dentro del propio proceso de filmación. Esta carencia proporcionó el pretexto perfecto para volver a visitar los acontecimientos filmados, e invitar a las personas que habían participado en ellos a ver los brutos y comentarlos. También, en mayor o menor medida, requería una relación dialógica entre el sonido y la imagen. Esto hacía que esta forma de filmar fuera más desafiante para la imaginación y, por tanto, más interesante en sí misma, como proceso, comparado con el digital, en el que el sonido está pegado a la imagen y es difícil separarlo (tanto ética como experiencialmente). Pronto me di cuenta de que, a pesar de haber sido educado en una ética del sonido directo (de Leacock a Straub), la mayoría de mis películas favoritas no tenían sonido sincronizado, o tenían muy poco, ya fueran de Rouch o de Paradjánov. Cuando empecé a trabajar en el cine estaba muy lejos de tener la facilidad de Godard para trabajar con el sonido tanto como testimonio y como contrapunto o dialéctica (todavía lo estoy). El súper 8 me obligó a trabajar más, a ser más imaginativo, y también a colaborar más.

Decidir hacer películas de propaganda política en súper 8 me llevó, sin quererlo, a explorar el potencial poético de esta forma de trabajar, hasta el punto de que esto se convirtió, después de un tiempo, en un fin en sí mismo (al menos a nivel explícito). Si la política original del súper 8 sobrevive en mi trabajo posterior, incluso en diferentes formas de vídeo, es a nivel del compromiso para encontrar formas más complejas y polifónicas a través de las cuales reelaborar la experiencia vivida; formas que pueden dar cabida tanto a la inmediatez como a la impulsividad de la acción, y a múltiples capas de reflexión, refracción y recomposición. Filmar en súper 8 siempre me ha parecido una suerte de violencia recolectada en tranquilidad: violencia en un sentido positivo, no agresivo, no dominante, es decir, en un sentido liberador. Para mí, la experiencia de la dominación siempre estuvo del lado del vídeo: no solo porque el medio te dominaba, sino también porque empujaba a dominar a aquellos que uno filmaba, incluso cuando nada podía estar más lejos de mi intención de partida. El vídeo era para mí, estructuralmente, una trampa, un señuelo. No es que el súper 8 me hiciera

honesto; más bien, me mantenía desenfadado, abierto respecto a mis intenciones. El vídeo siempre me hizo ser «serio». Y la seriedad es la raíz de toda hipocresía.

Actualmente estoy realizando mi primera película «real», rodada por mí mismo con mi *smartphone*. Cuando volví del rodaje hace unas semanas, me dije: «ahora sí que no hay ninguna razón para que vuelva a trabajar en súper 8». Pero luego, mientras escribo esto, recuerdo lo diferente, lo mucho más vibrante y salvaje que era mi relación con el acto de filmar cuando trabajaba con una Canon 1014e. ¿Podré llegar alguna vez a esa sensación de estar vivo, de ser atrapado y zarandeado por todo aquello que acontece, sin preocuparme de cómo «se verán» esas imágenes (porque tengo fe en cómo «se sienten»), con un iPhone? No tengo una respuesta a esta pregunta, más allá de las películas que pueda hacer (o no) en los próximos años.

El súper 8 no tiene futuro. El vídeo no tiene futuro. El cine no tiene futuro. Tal y como van las cosas, nada tiene futuro. Pero es por eso por lo que amamos las cosas, es por eso que amamos a las personas —a cualquiera de ellas, a todas ellas—: porque no tienen futuro, porque no estarán siempre aquí con nosotros. La alternativa es el aburrimiento, y/o la explotación. Durante un tiempo, para algunos de nosotros, el súper 8 fue una forma de recordar esto. Quizá para alguien más, en algún lugar, todavía lo sea, o pueda volver a serlo. Mientras no tenga «futuro», nada más podrá sustituirlo. Y por eso sigo diciendo: ¡larga vida al súper 8!

Entre las opiniones sobre el súper 8 recogidas en el volumen *Big as Life*, catálogo de la exposición del mismo título dedicada al medio en 1998, llaman la atención, por inusuales, las declaraciones del cineasta Bradley Eros. Entre epigramático y lírico, subraya en un breve ensayo, el potencial erótico del cine de 8 mm y el súper 8: «*queer* y binocular . . . / cine marginal / fuera del mapa / fuera de escena. obsceno . . . cine erótico / amantes sin directores / intercambiando ritos y fluidos prohibidos / antes que polvo, soy coito polimorfo, generador de exceso.»³⁰ Las descripciones de Eros contrastan con las más habituales caracterizaciones de este formato, tanto en el resto del volumen como en ensayos que han hecho época, como «Towards a Minor Cinema», de Tom Gunning: el formato menor como vehículo de lo personal, lo familiar, de una estética menor, de la ensoñación, del recuerdo. También contrasta la percepción de Eros con el rango de visiones recogidas en trabajos más recientes como el volumen colectivo *Process Cinema* (2019), editado por Scott Mackenzie y Janine Marchessault, o la monografía *Experimental Film and Photochemical Practices* (2020) de Kim Knowles. Ambos conectan los formatos menores con distintos tipos de independencia: económica, tecnológica o estética. El formato menor permite un cine artesanal que evita el revelado comercial y utiliza en su lugar laboratorios independientes, auto-gestionados, sin ánimo de lucro, y basados en la puesta en común de saberes y recursos (el caso de L'Abominable, en las afueras de París; Laboratorio Reversible, en Barcelona; o Lab Torre, en Oporto, entre otros muchos). Permite además la independencia de la industria fotoquímica a través de la elaboración artesanal de reactivos y fijadores. Basado en un soporte obsoleto, el formato menor apuesta por el reciclaje y el mantenimiento de un dispositivo cuya vigencia en un margen estrecho pero vital de la producción audiovisual cuestiona la pretendida linealidad del avance tecnológico. Y, por último, el formato menor defiende la imagen imperfecta, dañada, y contingente frente al fetiche de la alta definición y el efectismo sensorial, supuestos *telos* de la evolución audiovisual. Pero en estas descripciones celebratorias apenas aparece la soberanía erótica y la marginalidad sexual que resalta Bradley Eros y que, sin embargo, formaron parte importante de su historia.

Si bien es cierto que el súper 8, como recuerda este cuestionario, vive su auge en el gradiente post-sesentayochista, en tiempos de retroceso de la izquierda tradicional y del auge del neoliberalismo, también acompaña la emergencia de otras políticas: entre ellas, las del cuerpo y la sexualidad. Estas son políticas que, como ha mostrado Alberto Berzosa en *Cine y sexopolítica* (2021), en algunos contextos nacionales como el del Estado español, discurrieron cercanas a las políticas de clase y a la lucha obrera. Las políticas del cuerpo surgen con fuerza a finales de los sesenta, se afianzan en la década siguiente y continúan en los años del SIDA. El principal registro audiovisual de estas políticas aparece en formatos *amateur*: 16 mm, súper 8, 8 mm y, a partir de mediados de los años ochenta, también en video, que termina por desplazar al celuloide como soporte del activismo sexual. Siendo los formatos *amateur* los medios del registro de lo personal y de la vida íntima, tiene cierta lógica que gravitaran hacia el cuerpo y sus vicisitudes.

Uno de los primeros formatos en que se consumió la pornografía fue el súper 8, tanto en entornos domésticos como en las cabinas de las *video arcades*, donde se mostraban

[29] Es un investigador, comisario y profesor español de literatura norteamericana en la Universidad de Murcia.

[30] «*queer & binocular ... marginal cinema . . . off stage. obscene ... erotic cinema / lovers without directors / exchanging forbidden rites & fluids / before I am dust, I am coitus polymorphous, generator of excess.*». Bradley Eros, «atomic cinema», en Albert Kilchesty (ed.), *Big as Life: An American History of 8mm Films* (San Francisco, San Francisco Museum of Art / San Francisco Cinematheque, 1998), pp. 33 y 35.

bucles pornográficos. El consumo doméstico llegó a ser tan significativo que los primeros éxitos del porno, como *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972) o *Detrás de la puerta verde* (Artie Mitchell y Jim Mitchell, 1972), fueron comercializados en formato menor para proyecciones privadas. A tan pequeña escala, la pornografía se vuelve contestable y precaria y, con el paso del tiempo, se presta a distintas manipulaciones que sirven para reflexionar sobre sus carencias y sus presupuestos conceptuales, así como para reubicarla en nuevos contextos discursivos. Tanto el mismo Bradley Eros como la cineasta británica asentada en Nueva York Tessa Hughes-Freeland retoman el porno en formato menor en sus trabajos de los años ochenta y noventa: a menudo los muestran en múltiples pantallas acompañados de efectos sonoros. Ambos procesan el celuloide original, modificando el color, rallando y deteriorando la emulsión y superponiendo las imágenes de varios proyectores, generando un dinamismo y una abstracción de la que carecen los originales, a menudo de estética enormemente adocenada.

Además de resituarse el porno comercial a través de estas intervenciones, el súper 8 ha recogido formas alternativas de sexualidad y relación. Muchas de las cintas del mexicano Teo Hernández, activo en París de los primeros setenta a los primeros noventa, plasman la sensualidad y complejidad de la vida en común con sus amigos-amantes Michel Nedjar y Gaël Badaud, ambos cineastas de significativa trayectoria. Por el trabajo de todos ellos, rodado principalmente en súper 8, discurren viajes, paseos, encuentros, celebraciones y momentos de intimidad sexual, a menudo filmados en tomas breves, de tan sólo unos fotogramas, con cámara en mano en constante agitación. El ritmo acelerado y la movilidad del encuadre sugieren percepciones fugaces y efímeras pero intensas, una vida que pasa rápido y deja detrás un cúmulo ingente de sensaciones y recuerdos. *Le Gant de l'autre* (1977) que firma Michel Nedjar, pero fue filmada también por Hernández y Badaud, muestra la desnuda intimidad de los tres, el entrelazamiento de cuerpos y materiales —sábanas, cortinas, alfombras, sombras fugitivas, piezas de vidrio que descomponen la luz— en un interior reducido pero constantemente animado por los vectores del deseo.

Estos retazos de intimidad resultan a la vez próximos e inaprehensibles. Son cercanos por su dimensión íntima, pero lejanos por la baja definición de la imagen. La escasa profundidad del súper 8 comprime el campo visual, acrecienta su abigarramiento y otorga a sus componentes, como escribió el crítico francés Raphaël Bassan, el carácter de emblemas a descifrar. A la vez, el grano, las manchas, arañazos y partículas de polvo que con el uso se adhieren a la emulsión se vuelven más perceptibles en la proyección por la reducida proporción del cuadro y forman una pátina que difumina los contornos. En particular, el bullir del grano da a la imagen un ritmo hormigueante y desigual, y la volatiliza en campos de puntos en constante movimiento. El grano vuelve al cuerpo fugitivo y huidizo, le dota de una tactilidad que sugiere el palpito, la latencia, y el cosquilleo, y obstaculiza el dominio visual, transformando a la vez la sexualidad en una experiencia inabarcable a través de la mirada, y frustrando de esta manera uno de los imperativos epistémicos de su estudio en la modernidad: su fijación óptica. Las cintas de 8 mm de Jana Leo que muestran una mujer masturbándose oscilan entre lo concreto y abstracto. Consistentes en primeros planos, filmados en penumbra con película rápida, de dedos que acarician los labios y el clítoris son una apoteosis de la danza del grano y de la disolución de la piel en una agitación arenosa. Invitan menos al disfrute voyerista o la mirada dominadora que a una inmersión en el envolvente estremecimiento de la carne.

Aun cuando retraten la intimidad, estas imágenes son directamente políticas.

Recuerdan, en el mantra de finales de los sesenta, que lo personal es político y que la intimidad resuena inevitablemente en el campo social. Parte del cine militante en torno al SIDA explora la línea que conecta las micropolíticas de la intimidad corporal con la macropolítica oficial. Al contrario que la producción videográfica, que fue sobre todo didáctica y documental, el celuloide en torno al SIDA tuvo un carácter más intimista y poético, aun manteniendo una poderosa carga reivindicativa. En *Ecce Homo* (1989) Jerry Tartaglia combina retazos de porno gay en súper 8 con secuencias de *Un Chant d'amour* (1959) de Jean Genet para proponer una continuidad entre el entorno carcelario del clásico de Genet y la represión de la sexualidad no normativa durante los años del SIDA. La película divide el plano en cuatro cuadrantes e inserta en cada uno de ellos, haciendo un uso virtuoso del impresor óptico, una imagen distinta aunque en conversación con el resto. El resultado final, en 16 mm, subraya la movilidad del súper 8 y su versatilidad política: su capacidad de servir de medio para el disfrute individual y de vehículo de protesta colectiva. El cine de Jim Hubbard, fundador, junto a Sarah Shulman, de MIX: Queer Experimental Film Festival, alterna entre lo doméstico y la lucha política. *June 12, 1982* (1982) retrata una manifestación contra la energía nuclear que contó con un apoyo masivo de colectivos *queer*. Rehuendo del panorama totalizador, la película se basa en planos medios de manifestantes que desfilan frente a la cámara, una perspectiva que da al evento un carácter personal. El largometraje *Homosexual Life in Minnesota* (1981-85), una colección de estampas con mínima estructura narrativa, sigue a un grupo de amigos activistas en su vida cotidiana por casas, fiestas, bares, escraches contra políticos locales, manifestaciones, excursiones y conciertos. La banda sonora es un *collage* con el sonido ambiente de algunas de estas protestas y la música que, presumiblemente, acompañó a muchos de estos momentos. El tono azulado de la imagen y los ocasionales campos abstractos empujan la cinta hacia la reminiscencia lírica, pero la energía de las protestas y manifestaciones la devuelven al registro político. La oscilación entre ambas recuerda la fragilidad de lo cotidiano para según qué colectivos minoritarios. Sugiere que la soberanía sexual que plasman los formatos menores no se puede dar por supuesta, ciertamente durante el período de homofobia y políticas regresivas en los Estados Unidos que retrata Hubbard, pero tampoco en el presente. Es necesario luchar por el «coito polimorfo» y los «amantes sin director» que propugna Bradley Eros, y en esta lucha, el celuloide de pequeño formato ha sido y puede seguir siendo un arma fundamental.

1. El formato es una intersección transhistórica, un objeto dúctil que permitió y permite la investigación fotoquímica de manera intuitiva e inmediata. Cercano al video en in-tensión, cámaras automatizadas, un cartucho (casi un casete), que simplemente se inserta y la máquina está lista para tomar el mundo. También una maravilla filmica en miniatura, que desarrolló tecnología y formas de hacer muy finas, integradas al tamaño y maleabilidad del equipo.

A diferencia de Argentina, Brasil o los países anglos del norte, el súper 8 en México nunca fue tan extendido en las clases medias y tampoco se desarrolló el «refinamiento técnico» de las mencionadas zonas geopolíticas. Por el contrario, en México siempre fue un formato de ricos o directamente una herramienta prepunk, chavo banda. Incluso, en casos como Gabriel Retes, quien produjo largometrajes con el formato chiquito, siempre fue salvaje en su puesta en juego del material.

Los casos excepcionales de Teo Hernández, su aproximación radical, rigor e investigación profunda y compleja con una cámara pequeña y su disposición a trabajar como extensión del cuerpo, así como el acceso a material y públicos lo vuelven un singular en la historia del otro cine nacional y resultado de su salida del país.

Ricardo Nicolayevsky es otro momento único en el súper 8 nacional. Formado en Nueva York en los vertiginosos años ochenta, desarrolla una serie de retratos sublimes musicalizados por el mismo. Tiene algo de los ejercicios de Dereck Jarman y sus aventuras con el formato mínimo.

De hecho, son esas dos (tres) influencias las que me invitan a probar el súper 8 ya en el 2000, con bastante experiencia en el campo del video electromagnético.

Yo empiezo mi aproximación al trabajo con imágenes a finales de los ochenta del siglo pasado y la puerta fue el laboratorio 35 mm foto fija. Tuve acceso en la adolescencia a una cámara Bolex de 16 mm que no logré nunca poner en activación por los costos y desconocimientos de los procesos. Ni el súper 8 ni el vídeo estuvieron en el núcleo familiar ni cerca. Recuerdo de niño proyectores y cámaras súper 8 en casas de amigos, siempre resguardados los equipos como objetos frágiles y luego antigüedades.

A principios de los noventa ingresé a la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, alucinante laboratorio transmedia, del que no fui consciente hasta años después. La carrera de Comunicación Social abría el campo de investigación con grabación de audio con cinta electromagnética de carrete abierto, proyectores y controladores de diapositivas para generar audiovisual multicanal, islas de edición Hi 8 y U-Matic (3/4), un estudio de grabación. Moviolas de platos para edición en 16 mm. El súper 8 pertenecía al museo en ese momento.

La universidad es un periodo entre 1991 y 1995. Después me muevo a Oaxaca, donde me incorporo al equipo del Centro Nacional de Indígena y comienzo colaboración con diversos colectivos mediales en el estado imaginario de Oaxaca. De 1996 al 2000 vivo y trabajo en Bolivia, un salto hacia el vacío y el aprendizaje.

A partir del 2000 regreso al equipo de trabajo de Ojo de Agua Comunicación y comenzamos junto a Isabel Rojas el colectivo arcano14.

La realidad era MiniDV y Final Cut Pro-1 como ecosistema de trabajo, que se extiende casi una década y estandariza en SD la curva de producción audiovisual en casi todos los frentes.

Ese es justamente el momento en el que el súper 8, ya completamente fuera de la norma y del mercado y con un anuncio ominoso del fin de la emulsión, se presenta

[31] Es un hacedor audiovisual mexicano, que vive y trabaja en Oaxaca.

en nuestra ruta como herramienta.

El microclima oaxaqueño siempre resultó operar como extraño nodo, afortunado. En 2001 y 2002 Jesse Lerner pasa varias semanas en Oaxaca, primero compartiendo la selección del libro y muestra *Mexperimental* e inmediatamente después, junto a Daniel Mendoza, impartiendo el taller de revelado con materiales ByN 16 mm y S8 y digitalizados artesanalmente a través de proyección y cámara DV.

Contaminación de procesos, cruce a-histórico, fenómeno regional del que se desarrollan múltiples historias y laboratorios de súper 8 radical, revelado artesanalmente y «transferido» y terminado en línea de tiempo.

Circunstancias locales y nacionales afortunadas, incrustaciones:

El interés de dos directores del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CF-MAB), Domingo Valdivieso y Roxana Acevedo, (2001-2006) en procesos filmicos artesanales y el respaldo del maestro Francisco Toledo en dichos intereses.

La presencia breve en México de Fernando Kleinert, director de la Kodak Motion Picture México, generoso promotor del cine, en momentos en que se imaginaba el fin del material. Su apertura hizo posible diversos talleres, procesos, circunstancias.

Jesse Lerner y su movilidad binacional y contacto con las esferas académicas gringas que permitían precio especial para proyectos estudiantiles.

La beca Media Artists de la Fundación Rockefeller que me dio la posibilidad de hacer una inversión en equipo y materiales.

Varios ejercicios producidos por el colectivo arcano14, 2002-2006; Taller Mirada Biónica emisión 2006 (acá quedó la ruina de lo que fue un *site wordpress*: <https://miradabionica.wordpress.com/>); Taller de cine accidental en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo 2007; Taller de cine accidental UAM x 2007 (todos procesos en súper 8, cerrados en video digital). La muestra «Refractarios», con algunos de estos talleres en el Centro Multimedia del CENART en 2008.

Tengo resguardo de los materiales digitales y de buena parte de los rollos en formato original súper 8.

2. El formato es un fetiche, una antigüedad fuera del tiempo, un prototipo de cine posible, objeto del deseo de perseguidores del aura fría y de un linaje histórico desde el formato.

Por otro lado, el medio se puede pensar abierto, en estado de invención «permanente», modificado desde el futuro hasta su momento de diseño.

Pablo Marín, Richard Tuholy, Azucena Lozada, Ernesto Baca entre otros reinventores permanentes de las posibilidades, usos, ejecuciones, límites.

Es atractiva su fragilidad, acentúa la naturaleza de la película como un medio que camina a su autodestrucción.

El vencimiento, los procesos artesanales de revelado y su huella sobre la superficie, el escaneo o traducción hacia lo digital, el terminado en una línea de tiempo, es decir, la hibridación.

Este punto es fundamental en mi proceso, el *scan* puede mostrar más información incluso que la proyección y la ductilidad del material binario en ciertas plataformas es muy acentuado. Ver incluso lo que no está a primera vista.

En mi caso, tengo horas de materiales súper 8 comprados en mercados de pulgas por años. Desde cine familiar hasta películas de Hollywood en formato doméstico y abreviado. Es una mina de oro pensar en la posibilidad del escanear y montar de todo ese material. Por lo pronto, en términos de presupuesto me es imposible y lo tengo

guardado para el futuro inminente.

3. Un Futuro fotoquímico, una forma de hacer aparecer al mundo, amenazada e idealizada, también convertida en fetiche, en textura o en filtro.

Por un lado, alto deseo material, una maravilla técnica que, por razones de mercado y especulación mediática, continúa circulando fresco, una singularidad audiovisual, una cápsula de tiempo, una anomalía, una anticipación y un retardo.

Aún es posible encontrar por internet lotes de material vencido que potencialmente puede utilizarse, forzando procesos de exposición y revelado.

Los *scan* de mediana calidad como los Wolverine o Kodak bajan de precio y en México hay varios servicios profesionales que manejan costos razonables.

Muchos saldos familiares, lotes de películas en el vertedero del internet y los mercados de pulgas son aún vetas importantes para encontrar cantidades de películas múltiples; abiertas para ser integradas en procesos diversos.

Ejemplos como las comisiones de MUTA en Perú invitando artistas a intervenir material súper 8 de origen familiar y escaneado en alta resolución o el caso Ezequiel Reyes y su Archivo Reyes. También la Pizca Film Research se convirtió en la referencia obligada para los múltiples usos del archivo filmico. Solo algunos resonadores de posibilidades, bajados sin orden.

Muchas más en espera de conjurarse.

1. Para una generación de jóvenes mexicanos de fines de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, el súper 8 implicó la posibilidad de acceder al cine. Cosa que hubiera sido más difícil, si no es que imposible, en cualquier otro formato. Pero tampoco hay que idealizar. Eso no quiere decir que el medio fuera precisamente masivo y democrático. En el caso de México, solo las personas de clase media y alta (pocas, en un país que entonces, como ahora, es profundamente desigual) pudieron adquirir cámaras y película virgen en súper 8. Pero quienes pudieron hacerse de una cámara adquirieron la experiencia de la libertad. En México prácticamente no hubo movimientos de cine *amateur* antes del súper 8, a diferencia de otros países del mundo en donde se conformaron como plataforma de exhibición para mostrar películas sobre viajes, documentales vernáculos o cortometrajes de ficción interpretados con mayor o menor ingenuidad por amigos y familiares del realizador. Por eso, la primera convocatoria a un concurso de cine en 8 mm en 1970 fue insólita. Una gran cantidad de interesados, la mayoría de ellos jóvenes, participaron entusiasmados para expresar preocupaciones que cabían en una mezcla de intereses en los que estaba presente la política y la contracultura desde una posición que sin duda era rebelde. Es importante destacar que las películas producidas en súper 8 en México prácticamente no fueron censuradas, lo que era una realidad contrastante en un país en el que el gobierno tenía un control eficiente y total hacia lo que ocurría en los medios de comunicación. Era difícil controlar la producción y distribución de películas realizada de manera totalmente independiente. Los casos documentados de censura fueron escasos, y curiosamente no fueron ejercidos por el gobierno, sino por alguna compañía particular de revelado que decidió destruir una de las películas participantes en el Primer Festival de Cine Erótico en súper 8 de 1974, por considerar que los materiales eran «inmorales».

Así, a lo largo de los años setenta surgió un movimiento de cineastas que rápidamente fue conocido en el país como *superochero*. Muy pronto se formó un circuito de exhibición particular para el súper 8. El hecho de que las películas en súper 8 fueran cintas en positivo casi siempre con copias únicas determinó que se proyectaran en salas especiales, con un público especial y cercano a la experiencia cineclubista. Aquellas «afinidades selectivas» en ocasiones rebasaban el ámbito cinematográfico. Los superocheros militantes, como los miembros de la Cooperativa de Cine Marginal, acompañaban la exhibición de películas con el activismo sindical; entre los contraculturales no era extraña la combinación de proyección de súper ochos con conciertos de rock. La experiencia del Foro Tlalpan, fundado por Sergio García, es indicativa de cómo la película se insertó en un escenario cultural complejo, en el que el súper 8 estaba vinculado con otras expresiones culturales afines.

En suma, lo más importante de la experiencia del súper 8 mexicano fue la práctica de la libertad en una producción que se sabía marginal y que en el margen encontró una manera de interpelar a la cultura visual de su tiempo.

2. Desde mi punto de vista, la recuperación del súper 8 hoy en día tiene que ver con una nostalgia *vintage* por la producción analógica de imágenes y sonidos. Tiene a favor el regreso a un registro en donde la pericia de quien filma enfrenta un reto en el manejo técnico de la luz, el sonido y el revelado. Además, la preservación: un material producido en súper 8 será mucho más capaz de sobrevivir al paso del tiempo que uno digital. En contra, el precio, que se aleja mucho de una posible democratización de

[32] Es un investigador y curador mexicano, autor de *El cine Súper 8 en México 1970-1989* (México, Filmoteca UNAM, 2012).

los medios implícita en las producciones digitales.

3. Quizá como una curiosidad, vinculada a la nostalgia por el carácter tangible de las imágenes, muy del gusto de los colectivos contemporáneos de cine expandido. Pero con toda franqueza, creo que es difícil que un formato sobreviva un contexto mediático que no le corresponde. Casi tan difícil como revivir el 9.5 de Pathé. O intentar recuperar la estética pixeleada del video Hi8 de los años noventa del siglo XX. El futuro dependerá de la conformación de colectivos de producción y circuitos de consumo para el formato: esa fue precisamente la clave del éxito del súper 8 en los años que estuvo activo.

2. En Xcèntric, el cine del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), programamos regularmente películas filmadas en súper 8. Lo más habitual es que tengamos acceso a copias de distribución hinchadas a 16 mm. Por ejemplo, esta temporada, pasamos copias en 16 mm de las películas del colectivo MétroBarbèsRochechou Art (del que formaba parte Teo Hernández, reconocido superochista), procedentes de la colección del Centre Pompidou, o de otrxs autorxs como Boris Lehman, Maria Klonaris y Katharina Thomadaki, todas ellas filmadas originalmente en súper 8 en los años setenta y ochenta del siglo pasado.³⁴ También hemos contado con copias de proyección digitalizadas de películas filmadas originalmente en súper 8, como en el caso de Anne Charlotte Robertson, Juan Bufill o las películas familiares de Val del Omar, por citar algunos ejemplos que se han visto en nuestra pantalla. Pero, en ocasiones, sí tenemos la oportunidad de proyectarlas en su formato original, lo que requiere de la utilización de un espacio alternativo de proyección distinto de la sala de cine habitual, y de la colocación de un proyector entre el público (hecho que suele suponer una atracción adicional). Así lo hicimos, por ejemplo, en una sesión dedicada a la cineasta alemana Helga Fanderl, que proyectó ella misma una selección de sus películas en súper 8 durante una *masterclass* centrada justamente en su trabajo con este formato³⁵ o, más recientemente, en una sesión dedicada al cine de vanguardia argentino, en la que el programador, Pablo Marín, se encargó de proyectar películas de Narcisa Hirsch, Jorge Honik o Claudio Caldini, que había recogido de manos de lxs propixs autorxs.³⁶ Estas sesiones resultan verdaderos acontecimientos, pues en raras ocasiones se proyectan estas películas en su soporte original. Por otro lado, la responsabilidad por nuestra parte es enorme, dado que se trata de copias únicas.

En el CCCB no solamente proyectamos películas, sino que también producimos y financiamos obras audiovisuales nuevas, a través de diferentes proyectos de creación o producción. Para uno de ellos, *Sinfonías de ciudad* (2022), realizamos hace pocos meses una convocatoria a través de la asociación «Dones visuals», y nos ha llamado la atención que una gran parte de los proyectos presentados contemplaban la filmación en súper 8, si bien es cierto que algunas de las cineastas participantes más consagradas, como Meritxell Colell o Carolina Astudillo, ya habían trabajado en este formato en trabajos anteriores. Pero también ha sido el caso de varias cineastas de la siguiente generación.

Hace un par de años ya detectamos una presencia cada vez más significativa de películas filmadas en súper 8 por parte de cineastas jóvenes, nacidxs a finales de los ochenta o en los noventa (es decir, cuando el súper 8 ya estaba en decadencia y su uso popular había sido sustituido por el video doméstico), como Bruno Delgado o Jorge Suárez-Quiñones, así que en Xcèntric organizamos una sesión para reflexionar sobre este auge (¿tendencia? ¿revival? ¿moda?), a partir de una selección de piezas de cineastas y artistas locales como Yonay Boix, Blanca García, Miguel Rojas o Valentina Alvarado, quienes, lejos de conformar una escena cohesionada, más bien ejemplificaban la gran variedad de motivaciones y aproximaciones posibles: desde el cine lírico, el diario personal o el autorretrato hasta la ficción, la documentación de procesos creativos o performativos o la película de viajes.³⁷ En la charla que siguió a la proyección, les trasladé justamente una pregunta similar a la que nos planteáis en este cuestionario: «¿por qué trabajáis en súper 8 hoy?» Quedó patente

[33] Es investigadora, cineasta y programadora española. Desde 2009 coordina Xcèntric, el programa de cine experimental del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB).

[34] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/comunidades-afectivas-las-peliculas-del-colectivo-metrobarbesrochechou-art/238377>>; <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/maria-klonaris-katerina-thomadaki-retratos-filmicos/238376>>; <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/album-boris-lehman/237241>>.

[35] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/masterclass-de-helga-fanderl/228049>>.

[36] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/cine-experimental-argentino-un-puente-entre-dos-generaciones-i/234756>>.

[37] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/amateurs-del-super-8/233098>>.

la atracción general por la textura visual característica de la película de súper 8, y también por la experiencia singular de trabajar mediante procedimientos alejados de la inmediatez y la inmaterialidad de lo digital. Para algunos, el súper 8 supone la posibilidad más accesible y manejable de tratar con material filmico, celuloide, lo cual tiene probablemente algo de fetichismo nostálgico, pero también de acto de resistencia, y de hacerlo de manera independiente, autónoma, sin la necesidad de un equipo, pudiendo experimentar, probar, incluso equivocarse sin que el aspecto imperfecto o *amateur* de las obras resultantes sea percibido como un inconveniente. También surgieron en la charla algunos inconvenientes del medio, como la sensación de incertidumbre que trabajar en súper 8 genera, desde que se filma hasta que se puede visionar lo filmado (por si la cámara estaba rota o la película defectuosa, si quedó todo desenfocado, se extravió el envío del laboratorio...), las preocupaciones comunes por la fragilidad del material resultante (de ahí que muchos opten por telecinar inmediatamente lo filmado y montar y proyectar en digital, así como difundirlo a través de plataformas como Vimeo), el precio al alza de los carretes (en aquel momento hacía poco que Kodak había vuelto producir película Ektachrome, si bien a precio mucho más elevado que antes) y la necesidad de recurrir a laboratorios extranjeros para obtener un revelado profesional. Todos estos aspectos son recurrentes cuando se conversa con cineastas que trabajan en este formato.

3. Me resulta perfectamente plausible imaginar un futuro para el súper 8, mientras se siga fabricando película y continúen existiendo laboratorios que revelen (incluso esto segundo no es tan esencial, puesto que el súper 8 no es difícil de procesar de forma casera, especialmente el b&n). Es sencillo adquirir en el mercado de segunda mano una cámara en funcionamiento, al igual que aprender a utilizarla. Al menos en Barcelona me consta que se organizan talleres de iniciación al súper 8 (como este de Crater-Lab <<http://crater-lab.org/super-8-filma-revela-edita-proyecta-xv/>> que hemos acogido también en Xcèntric) en los que se enseña a filmar, revelar, montar y proyectar, cuya misma existencia implica una demanda, un interés, especialmente entre los jóvenes. El problema principal es que los precios de la película han subido tanto que filmar en este formato ya solo estará al alcance de personas con recursos económicos o si existe un apoyo institucional detrás.

* * *

En casa de mis padres, al fondo de un cajón, se conserva un carrete de súper 8 en el que se me ve dando los primeros pasos en el apartamento de veraneo, que algún familiar filmó a finales de los setenta. Lo encontré casualmente cuando tenía unos 18-19 años, mientras estudiaba comunicación audiovisual, y al principio no sabía ni lo que era aquel pequeño rollo dentro de un ajado sobre de papel amarillo. Como obviamente no tenía proyector, primero miré la película con lupa sosteniéndola frente a la ventana. Después la llevé a telecinar (en esa época, a finales de los noventa, te lo hacían en cualquier tienda de fotografía de barrio) y me lo pasaron a DVD. Me fascinó ver imágenes en movimiento de mí misma tan pequeña (hasta muchos años después no tuvimos una cámara de video en la familia), pero sobre todo me fascinó esa película de cine (¡de cine!) que podía poseer, tocar y mirar. Algunos años más tarde, un novio me regaló una cámara de súper 8 comprada en el rastro, con la que pronto comencé a filmar durante los viajes, sin pretensión alguna, igual que antes hacía fotos

[38] <<http://coleccionpusilanime.blogspot.com/2015/05/pusilanime-11-gloria-vilches.html>>.

[39] <<https://www.youtube.com/watch?v=1MeLGpT6AO0>; <https://vimeo.com/110779410>> (aquí salgo proyectando películas en súper 8 en el salón de mi casa); <<https://www.youtube.com/watch?v=l3lmP6P-mN8&f=13s->>; <<https://www.youtube.com/watch?v=MM1eXOtPvtw>>.

[40] <<https://www.youtube.com/watch?v=SY60SrMk8pQ>>.

simplemente para el recuerdo. Aún no sabía que existía toda una tradición de artistas y cineastas que habían llevado el cine doméstico a otros terrenos. Tendrían que pasar algunos años hasta que descubriera, gracias a Xcèntric, el trabajo de Jonas Mekas, Stan Brakhage o Anne Charlotte Robertson.

Desde entonces he utilizado algunas de mis películas domésticas privadas para diversos proyectos públicos: escaneadas, tiras de fotogramas de súper 8 se han convertido en portadas de discos o publicaciones *diy*³⁸; otras filmaciones han sido recicladas en forma de videoclips³⁹ o piezas documentales⁴⁰.

Hoy en día filmo principalmente cómo va creciendo mi hija Elsa. Cuando haya perdido todos los cientos de videos suyos que tengo en el móvil y el ordenador, siempre nos quedarán esos rollos al fondo de un cajón.

Trabajé por primera vez con súper 8 como material de archivo durante la realización de *Action Space* (2016), una película sobre el grupo artístico del mismo nombre fundado por mi padre Ken Turner y su esposa Mary Turner en 1968. Action Space utilizaba estructuras hinchables gigantes para desafiar un sistema de galerías y distribuidores que consideraban elitista, y sacó el arte a la calle hacia un nuevo público. Al digitalizar las películas filmadas en aquella época, me introduje en un mundo granulado en el que los niños corrían libremente en parques de atracciones que parecían zonas bombardeadas, los adultos realizaban extrañas intervenciones en espacios públicos y la cámara se introducía en hinchables gigantes a través de solapas de plástico que revelaban espacios internos parecidos a vientres, saturados de colores brillantes, que contenían masas alborotadas de cuerpos.

Las ideas de Action Space echaron raíces en el 67, cuando Ken llevó a sus estudiantes de Diseño Ambiental del Barnet College para que interactuaran con los niños del grupo de actividades de Mary en Hampstead, y el colectivo se formó vagamente en torno al nombre de «Action Space Structure Combat Films». Un año más tarde, la directora de teatro de vanguardia Joan Littlewood hizo una convocatoria para trabajar con ella en un proyecto experimental llamado «ciudades instantáneas», en el que el arte, el teatro, la tecnología y el entretenimiento se unirían en un teatro total de las artes. El grupo propuso los hinchables como las estructuras que podrían contener este ideal utópico y, posteriormente, eliminaron las tres últimas palabras de su nombre para catalizar su concepto. Fácilmente transportables, hinchados en espacios públicos como mundos *ready-made*, los hinchables adoptaron las nuevas tecnologías de la época, incluida la película analógica de paso reducido que había sido comercializada hacía pocos años. Action Space adoptó el súper 8 para mostrar y documentar lo que hacían, y como forma de acción e intervención en vivo.

En una conversación reciente, mi padre Ken se explayó sobre la evolución del uso del cine junto a otras formas de arte. Me explicaba que los registros de *happenings* de Alan Kaprow en Estados Unidos habían influido en su decisión de documentar el trabajo con sus alumnos de Barnet.

Salí a la calle con estudiantes que realizaban diferentes acciones y eventos, como intentar subir a un autobús con un lápiz de tres metros, por ejemplo. Y yo manejaba la cámara todo el tiempo. Era esencial grabarlo, de lo contrario nadie lo sabría. La documentación parecía ser una parte esencial de la acción [...] fuera del mundo del arte. Eso era increíblemente importante. Así, al final, podías mostrar esas películas, en la universidad o en las exposiciones de fin de curso. Se convirtieron en parte de la cultura educativa, porque antes sólo tenías imágenes estáticas.

Estas imágenes, rodadas aún en 8 mm en 1967, aparecen en mi película *Action Space* (2016), entre otros primeros ejemplos del arte performativo.

Era un movimiento antisistema en el que participaba, pero no era totalmente consciente de lo que estaba haciendo. Simplemente, como artista, pensaba: «Oh, esto es visual, es algo visual en el tiempo. Tiene que ser... capturado».

Tan pronto como el súper 8 estuvo disponible, facilitó la grabación de estos aconte-

[41] Nacido en 1985, es un cineasta y artista británico que trabaja principalmente con película analógica. KEN TURNER, nacido en 1926, es pintor y artista de performance británico. Sigue haciendo marcas en el tiempo, tanto en lienzo como en público.

cimientos y su desarrollo espontáneo y la consiguiente reacción. A medida que las actuaciones crecían y se convertían en Action Space, también lo hacía la idea que tenía Ken de la imagen en movimiento. Empezó a verla no sólo como documentación, sino como una forma de arte en sí misma.

Cuando interactúas con la tecnología por primera vez, es algo casi mágico. Es lo mismo que poner marcas en el lienzo. Mágico. Se crea un vínculo directo cuando haces surgir algo. El movimiento en la pintura y la forma en que se desarrollan las cosas está en tu cabeza, lo pones en el lienzo desde tu memoria. Pues bien, con el movimiento que creas a través de la película, es una imagen en movimiento que existe en el tiempo y está grabada. No hace falta mucho para saltar de un lienzo a un formato cinematográfico. Y en realidad está documentando acontecimientos reales, la vida real allí, sucediendo ante ti.

Este sentido de la película como forma de hacer marcas en el tiempo es quizá lo que me llevó a adoptar el medio analógico. Sin duda, influenciado por el archivo con el que había trabajado en la realización de *Action Space* (2016), me propuse producir una nueva película con Ken para conmemorar su 90 cumpleaños. Mezclaba pintura, performance y conversación en un corto experimental. Mientras lo realizaba, tuve la sensación de que el espacio creado por la cámara como catalizador, donde «puede ocurrir algo singularmente valioso», era más intenso de lo que había experimentado antes, al utilizar el vídeo. La temporalidad y el coste de la película creaban una sensación de inmediatez. Ken relata la misma sensación con el formato de paso estrecho.

Creo que esas películas de súper 8 son increíbles porque tienen una cierta calidad y, en cierto modo, no una crudeza, sino una franqueza que... ¡sientes de verdad el trabajo que hace la película filmica! Ya sabes, hoy en día, todo es suave y eso: no notas su funcionamiento. Pero... con aquellas cámaras, podrías notar el clic a través de ellas. Es la imagen en la película, que es un flujo continuo de movimiento, ¡captando una fracción de segundo a cada momento!

El corto que hicimos juntos, *Everything Lives* (2016), fue un punto de inflexión para mí. Al igual que con mi trabajo de varios años antes en fotografía fija de 35 mm, volvía a mirar a través de un cristal y no de una pantalla LCD. Tenía una conexión más tangible con el paso del tiempo, y editaba en gran medida en la cámara.

Y eso es lo que haces con la película... porque la acción está sucediendo todo el tiempo... puedes seleccionar, incluso en ese campo de visión, y tienes que tomar esa decisión de centrarte en un aspecto y seguirlo, para que tenga sentido. Consigue una construcción de movimiento que se relaciona con la vida humana.

El uso temprano de Ken de los formatos de paso reducido y el movimiento radical que llevó el arte a las calles ha alimentado directamente mi relación con la película analógica y mi uso continuado de la misma. Lo que mucha gente podría llamar «restricciones» del formato, yo lo experimento como «habilitaciones». La película exige una presencia y produce una inmediatez única tanto delante como detrás de la cámara, que es tan importante hoy como lo era en 1967.

Hoy en día, con el digital, ya sabes, no te asombra... pero en aquella época era una herramienta increíble, y creo que esa sensación de magia se pierde a menudo en el trabajo contemporáneo. Creo que es muy importante, en el sentido de que haces algo casi de la nada... porque no tienes nada en la película y haces que algo en la película ocurra, que quede impreso en la película, ¡eso es mágico!

1. Si, como nos recuerda Godard, la historia del cine es la historia de todas las imágenes, y entre ellas de las imágenes íntimas y domésticas —imágenes que han poblado fuertemente el súper 8 en su fase más burguesa—, también es cierto su lugar de resistencia, pero sobre todo de desvío perceptivo y de condición de posibilidad para el cine experimental en América Latina. Sería imposible pensar una historia del cine experimental en Brasil o Argentina sin el súper 8. Y aquí me gustaría referirme a otro tipo de intimidad. No esa familiar y doméstica de una vida replegada sobre sí misma, sino aquella que se da con la propia materialidad de la película. Un cuerpo a cuerpo, casi como respiración que acompaña los ritmos vitales. Una tradición de acompañar cotidianos extraordinarios más allá de voluntades representativas o miméticas. Algo que, por ejemplo, he querido hacer en mi trabajo *Obatala Film* (2019). Insisto: desvíos perceptivos, siempre, a mi ver, en clave menor. Una historia en minúscula, que ya sea privada o pública, hoy es archivo generativo para prácticas devorativas de cine. Apropiación, *found footage*; el súper 8, una memoria a contracorriente como *compost cinematográfico*.

2. Me cuesta responder de modo genérico. En todo caso puedo responder desde los procesos de composición que he encarado. ¿Por qué *Obatala Film* (2019) y *Oculto* (2021) en súper 8? ¿Por qué pienso seguir trabajando en este formato? Me gusta pensar en términos de contingencia radical y coeficientes de desvío. Y ciertamente el súper 8, como medio de experimentación, tiene un coeficiente de desvío muy alto. Para mí, un intensificador de la experiencia en alianza con el azar. Eso fue un poco lo que ocurrió con *Obatala Film*. Un modo de devorar la mera anécdota y de romper la representación hacia un cuerpo a cuerpo de dimensiones espirituales y como ofrenda. Una contingencia radical. No sabía que filmaría, pero allí estábamos y de repente el súper 8 se hizo canal de comunicación y encuentro entre planos. Entre el cielo y la tierra, entre humanos y entidades espirituales como los Orishas. Un cotidiano extraordinario, un entre-lugar de mundos. No obstante, en *Oculto*, ante lo poco extraordinario de memorias familiares, de archivos domésticos, busco lo más-que-humano, casi siempre oculto en un cine que entiende lo íntimo como lo más cercano a lo humano y no como lo que se distancia más de este. En el medio, un distanciamiento con la vida, que nos ha llevado a la devastación. Un intervalo impensado como contingencia radical. Hacer de la memoria familiar, memoria de la devastación del planeta, de la selva, de la deforestación que hace sangrar la tierra. Un súper 8 sangrando, un súper 8 trabajando por una memoria más que humana. ¿Por qué súper 8? En cada ocasión ha favorecido, con su coeficiente de desvío, intensificar una línea de pensamiento que ha pedido pasaje, que ha pedido ganar consistencia. Pero en todo caso, más importante que el porqué, es el cómo, son los modos de funcionamiento que se le pueden inventar a una técnica, para que por ejemplo devenga una cosmotécnica y no una antropotécnica. Un súper 8 funcionando como ofrenda o como grieta sangrante de la tierra y no como memoria humana demasiado humana. ¿Seguir trabajando con él? ¡Claro! Siempre y cuando, devorándole, se le puedan inventar otros funcionamientos y lógicas de relación y enmarañamiento con el mundo. Súper 8 como movimiento aberrante.

[42] Es un cineasta experimental, filósofo, educador y curador colombiano. Es co-creador de *Ham-bre* | *espacio cine experimental*.

3. Creo que desde la perspectiva de devoración que aquí he compartido y defendido —donde el futuro es siempre una cuestión de devenir otro y no de conservar, sino más

bien de transmutar— la pregunta para mí no sería si es posible imaginar un futuro para el súper 8, sino más bien cómo el súper 8 nos ayuda a imaginar futuros, nos ayuda a imaginar memorias de futuro. A mi ver, el súper 8 seguirá durando en la medida en que no aspire a esencialismos nostálgicos, sino que se abra a hibridismos, a ser otro y reinventar sus modos de uso. Nada es obsoleto, mientras se inventen nuevos modos de existir y por lo tanto de relacionarse. Siendo así y desde una postura tecnodiversa para pensar con Yuk Hui, el súper 8, sus modos de aparecer en la contemporaneidad no pueden ser un volver al pasado, sino más bien un volver al futuro por otros medios impensados. Es decir, no imaginarlo como una técnica cerrada, sino por el contrario en proceso y constante (trans)formación. Una vía doble, donde el súper 8 es medio de obra, pero donde también está en obras, como des-obra constante.

LIBROS

ENTREVISTAS CON CREADORAS DEL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis-Adell y Marta Álvarez (eds.)

Berlín

Peter Lang, 2021

346 páginas



En palabras de sus editoras en la introducción, el objetivo de *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo* es el de «contrarrestar el olvido y el silencio sobre la creación femenina» (p. 12). A través del testimonio de diecinueve cineastas con variedad de oficios, edades, intereses, procedencias y formaciones, sigue la semilla de *Cineastas emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI* (Annette Scholz y Marta Álvarez [eds.], Iberoamericana Vervuert, 2018) para sacar a la luz cuestiones relacionadas con la formación, las condiciones laborales, la importancia de la docencia en cine impartida por mujeres, el rol del asociacionismo, la conciliación y, sobre todo, el lugar que la mujer ocupa en una industria tradicionalmente masculina. Esta valiosa recopilación de entrevistas se interesa, en definitiva, por desplazar «el

acento de las representaciones y la representatividad a la experiencia, a las vicisitudes de la labor filmica, aquí contemplada como una esfera profesional y personal», con la finalidad de «examinar la cinematografía como un ámbito laboral y personal, cultural y político, en el que el género ciertamente importa» (pp. 12 y 29).

Desde cineastas con una trayectoria algo más consolidada (Isa Campo, Roser Aguilar, Virginia García del Pino) a otras que han destacado ya con sus óperas primas (Neus Ballús, Carla Simón, Celia Rico) o cortometrajistas que actualmente trabajan con su primer largometraje (Irene Moray, Laura Ferrés y María Manero), montajistas (Ana Pfaff), animadoras (Isabel Herguera, Izbene Oñederra, Begoña Vicario), sonidistas (Alejandra Molina), directoras de fotografía (Neus Ollé), cineastas dedicadas al trabajo de archivo (Carolina Astudillo, Irene Gutiérrez) o productoras con trayectorias dispares (Beli Martínez, María Zamora), todas ellas coinciden en que el cine — la industria y su historia— se encuentra con una preocupante falta de referentes femeninos, una dificultad añadida para conseguir levantar películas con un presupuesto elevado y una necesidad de mantener las cuotas de discriminación positiva tanto para conseguir que una mayor cantidad de mujeres opten a ayudas a la producción como para asegurar la presencia de sus películas en festivales.

Andrea Arnold, Maya Deren, Naomi Kawase, Chantal Akerman, Claire Denis, Agnès Varda, Alice Rohrwacher, Lucrecia Martel o Kelly Reichard son algunas de las cineastas que las entrevistadas citan como referentes. Y a veces no es tanto por la relación que sus universos establecen con ellas como por la necesidad de reivindicarlas. «Cuando me preguntan por mis referentes, habiendo tan pocas mujeres directoras, siempre acabo citando más mujeres que hombres», dice Carla Simón (p. 264). Esa reivindicación se manifiesta desde la creación, en películas como las de Carolina Astudillo, cuya vocación consiste en pensar a la mujer dentro de una genealogía, y poder explicar con ello las «omisiones, olvidos, equívocos» de la Historia y «el contraplano, dice ella, de dicha Historia» (pp. 61 y 62). Pero también se manifiesta desde la labor de producción, descubriendo nuevos talentos femeninos y acompañándolos en su proceso. María Zamora, hasta la fecha desde Avalon y actualmente desde Elástica, ha producido proyectos dirigidos por mujeres como *María y los demás* (Nely Reguera, 2016), *Vuelta al mundo* (Leticia Dolera, 2017), *Libertad* (Clara Roquet, 2021), *¿Qué hicimos mal?* (Liliana Torres, 2021) o *Al-*

carràs (Carla Simón, 2022). «La visibilización de esos referentes es lo que realmente construye el imaginario de las jóvenes y de la gente que justamente está creciendo y formándose en una idea de lo que puede y lo que no puede ser», declara Zamora (p. 281).

Desde las preguntas, este volumen quiere hacer hincapié en la tradición de referentes femeninos como cruciales para la construcción de un imaginario, pero también, y como consecuencia, para afrontar la complicada relación laboral que las mujeres tienen en el mundo del cine. «Me faltaron referentes femeninos, escucharme más, tener menos miedos e inseguridades» (p. 239). Con esta declaración, Celia Rico establece una relación directa entre la falta de referentes y la inseguridad para empezar a hacer cine. Se trata de una visión compartida por Roser Aguilar, quien se refiere a un sentimiento de autocensura: «Las mismas mujeres en algún momento nos ponemos un tabique invisible, no nos atrevemos» (p. 41). Por su lado, la sonidista Alejandra Molina subraya la necesidad de tener que demostrar constantemente: «Siempre tienes que demostrar que funcionas, cuando ellos, no», y añade: «Además, que te cuestionen o que te vayan a cuestionar implica ponerte en tela de juicio a ti misma y eso me ha hecho sentirme insegura algunas veces» (p. 194). Belí Martínez asegura que, cuando en medio de un rodaje ha trabajado con hombres, ha tenido que expresar su figura de productora de la película para poder dar su opinión. La inseguridad o la autocensura a la que se refería Aguilar contribuye a que muchas de ellas empiecen como ayudantes, que se dediquen a tareas relacionadas con la gestión y que pocas den el paso a la dirección o a asumir cargos de responsabilidad. A todo ello, debe añadirse la dificultad para trabajar en según qué tipo de proyectos tradicionalmente asociados al universo masculino —el *thriller*, el cine de acción, bélico, o con cierto grado de violencia—: «A veces tengo la sensación de que algunos proyectos, por su naturaleza, están fuera de mi alcance, pero tampoco sé hasta qué punto eso se deba al tipo de cine o si la discriminación está más bien vinculada a cuestiones de camaradería», explica la directora de fotografía Neus Ollé (p. 207).

Las más veteranas explican en las entrevistas cómo lo difícil llega después de la ópera prima: «Lo difícil no es hacer una obra potente, sino hacer una carrera, tener un oficio, poder practicar, poder equivocarte y mantener el equilibrio con el resto de tu vida» (p. 42). Para Aguilar, su maternidad supuso un gran obstáculo para sacar adelante su segunda película hasta que asumió que, para

estar en la primera línea, no podía ser madre. Se trata de un sentimiento compartido por muchas de ellas, y asociaciones como CIMA, Dones Visuals o proyectos como Acció Viver en Cataluña han ayudado a crear redes entre mujeres para encontrar fórmulas y proteger la conciliación. Sin duda, las mujeres han tenido una sororidad mucho más visible —y necesaria— que no han tenido los cineastas hombres. Gran parte de ellas se conocen, comparten procesos de escritura y de montaje, algunas forman parte de los proyectos de las otras, incluso dan clases en las mismas escuelas de cine. El caso de Barcelona es particularmente relevante en este sentido y fue motivo de un artículo que publicamos en esta misma revista, «¿Una “Nova Escola de Barcelona”? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña» (Arnau Vilaró, *Secuencias*, n.º 53, 2021, pp. 97-113). Dice Celia Rico: «Cada vez que nos encontramos y hablamos sobre lo que hacemos, me siento animada e inspirada para seguir trabajando. Creo que a día de hoy este es mi mayor referente» (p. 240). Por su lado, Ana Pfaff —montadora de cineastas como Colell, Simón, Astudillo o Roquet—, en una de las entrevistas más destacadas del volumen por las reflexiones que plantea en torno a su oficio, también expresa cómo las cineastas con las que trabaja son sus mayores referentes: «Nos ayudamos mutuamente y crecemos las unas con las otras. Es sobre todo en estas relaciones donde ubico ese valor de transferencia, de colectivo, de compañerismo y no tanto en figuras tipo mentoras o madres, que yo al menos no he tenido como tal» (p. 220). He aquí algo clave que se traduce en los rodajes con mayor presencia femenina, en los que, según Molina, está presente «una relación más horizontal... y hablar de horizontalidad significa hablar de jerarquías o de diferentes posiciones dentro de las relaciones» (p. 193), pues según Rico, la «idea del director que lo sabe todo y que lo tiene todo más claro que nadie está obsoleta» y «hacer películas es un trabajo en equipo y con el equipo queremos mostrarnos vulnerables cuando lo somos, compartir las dudas, que siempre son más que las certezas» (p. 245).

Uno de los temas sobre los que hace hincapié este volumen es la falta de visibilidad. El testimonio de Isa Campo, que se introdujo en el mundo del cine con su pareja, Iñaki Lacuesta, lo pone en evidencia. A pesar de que ella manifiesta que como guionista tiene mayor visibilidad que la mayoría de sus compañeros/as, cuando codirigió con Lacuesta *La propera pell* (2016), no ocurrió lo mismo: «La prensa me invisibilizó. De hecho, desapa-

recí; era como si de repente hubiese dejado de existir. La prensa mostró allí un sesgo importante» (p. 101). La historia del cine ha sido testigo de esta invisibilidad dentro de la industria y quizás por ello el cine feminista tuvo que encontrar en la vanguardia o en propuestas de corte experimental su forma de expresarse, llegando incluso a reivindicar la destrucción del lenguaje institucional por reconsiderar los mecanismos de identificación provenientes de una mirada —de una construcción— masculina. Laura Mulvey así lo manifestó en su influyente «Placer visual y cine narrativo» (1975) y numerosas cineastas como Yvonne Rainer, Valie Export, Michelle Citron, Sally Potter o la citada Chantal Akerman estuvieron en sintonía con este texto, con proyectos abordados desde la subjetividad y a menudo conectados a otras disciplinas. Aunque este discurso parezca hoy superado, gran parte del cine hecho por mujeres sigue expresándose desde el trabajo con el archivo, el documental o el videoensayo y las películas de cineastas entrevistadas como Carolina Astudillo, Irene Gutiérrez o Virginia García del Pino así lo demuestra. Pero si el cine feminista irrumpió desde fuera del canon, también fue porque difícilmente las mujeres han tenido acceso al dinero. Por eso, hoy en día, según Zamora, uno de los objetivos más importantes a conseguir es «dar espacio a las mujeres para que lideren proyectos de gran envergadura en términos de ambición comercial, o simplemente, presupuestaria» (p. 284).

¿Qué ha ocurrido a lo largo de los últimos años? ¿Qué ha cambiado? Por lo general, las entrevistadas tienen la sensación de que, en perspectiva, en diez años se ha avanzado mucho. Señal de ello es el reconocimiento que han tenido los premios Goya a la dirección novel, por ejemplo, que desde 2018 vienen ganándolo mujeres: Carla Simón, Arantxa Echevarría, Belén Funes, Pilar Palomero y Clara Roquet. Lo explicaba el estudio editado previamente por Scholz y Álvarez (2018) que mencionábamos más arriba. Sin embargo, las estadísticas siguen confirmando que las mujeres tienen una presencia muy por debajo en cargos directivos y técnicos, siendo la dirección de producción y la dirección artística las únicas áreas equitativas (*Informe CIMA*, 2020).

La docencia realizada por mujeres cineastas, algo en lo que esta monografía pone el foco, se revela como uno de los lugares más esperanzadores. En palabras de Neus

Ballús, se trata de «cambiar, completar la historiografía del cine de nuestro país y del mundo para que las jóvenes entiendan el papel de las mujeres en la creación de la historia del cine» (p. 90). Ana Pfaff también reflexiona en este sentido: «Somos muchas las mujeres de mi generación que hemos crecido con una falsa idea de un modelo que había cambiado, con unos referentes totalmente aberrantes, capados y limitados. Me interesa cuando el cine muestra el reverso, muchas veces oculto, o lo que ha quedado al margen, tratando de devolverlo al centro; cuando nos hace reflexionar, preguntarnos y replantearnos lo que parecía ya aprendido» (p. 224).

La perspectiva de género es uno de los retos más importantes de nuestra cinematografía actual para poner, en palabras de Pfaff, el margen en el centro y volver a cuestionarlo una y otra vez. Pero la mujer no es el único colectivo que pertenece a este margen. A los colectivos minorizados le deberíamos añadir también los minoritarios, como el colectivo LGTBIQ+, a la que ninguna de las entrevistadas menciona ni una sola vez, o los más vulnerables, pertenecientes a clases sociales que nunca han tenido acceso al cine. No sorprende que la generación de cineastas más jóvenes que recoge este volumen, como Laura Ferrés e Irene Moray, sean las únicas en opinar que, más allá de las políticas de cuotas para mujeres, deben contemplarse también para otros colectivos. «Creo que el sistema de cuotas va en favor de un cine más diverso y de más calidad. Igual que me encantaría, por ejemplo, ver muchas pelis que se podrían hacer en Barcelona desde una perspectiva de gente migrante», dice Moray, a lo que Ferrés responde: «Todo el tema de la mujer me parece superinteresante y creo que está muy bien que se hable de ello, pero me preocupa también el tema de las clases sociales, que se suele dejar de lado» (p. 333). Este libro no trata sobre ello, pero desde la revisión de situación de la mujer en la industria, deja la puerta abierta a pensar en el cine, más allá del género, como un lugar en el que puedan generarse imágenes y representaciones de modelos que forman parte de la sociedad y que siguen sin tener suficientemente representación o, directamente, no tienen voz.

Arnau Vilaró

EL DESEO FEMENINO EN EL CINE ESPAÑOL (1939-1975): ARQUETIPOS Y ACTRICES

Núria Bou y Xavier Pérez (eds.)

Madrid

Cátedra, 2022

348 páginas



En *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*, volumen editado por Núria Bou y Xavier Pérez, se analiza la expresión del deseo femenino por medio de una serie de análisis gestuales del cine producido durante el franquismo. El libro se inscribe en la trayectoria de sus editores, quienes han centrado su investigación en la línea de los *Star Studies* y los estudios de género, y es resultado del proyecto I+D del anterior Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y la Universidad Pompeu y Fabra «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora».

Bou y Pérez prolongan en este volumen la metodología de su anterior publicación, *El cuerpo erótico de la ac-*

triz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945) (2018), en la que se estudiaba la filmografía de las *stars* de las tres dictaduras y el importante papel de la censura sobre el cuerpo y el erotismo. En *El deseo femenino del cine español (1939-1975)*, además de tomar la perspectiva de los *Star Studies*, se subraya la idea de que la expresión de la identidad femenina constituye un ejemplo de resistencia simbólica efectuada a través del medio artístico, ya que contaba con la amenaza de la censura y la represión del régimen.

La obra conforma una excelente aproximación al análisis de los arquetipos femeninos presentes en nuestro cine y estudia la importancia de la trayectoria de diversas actrices del panorama del cine español de los duros años de la dictadura. Como su título indica, el libro está formado por dos partes: primero, se definen los arquetipos, y segundo, se estudia el recorrido cinematográfico de varias de las actrices que encarnaron dichos arquetipos. En la primera parte, la clasificación se basa en la identificación de siete arquetipos: el *cuerpo-hogar*, la *mujer patria*, el *cuerpo-místico*, la *virgen casadera*, el *cuerpo-espectáculo*, la *mujer moderna* y la *mujer monstruo*. Núria Bou y Xavier Pérez inauguran los capítulos de esta sección con el *cuerpo-hogar*. Establecen los autores este arquetipo a partir de la identificación de las ambiciones de las protagonistas femeninas: el deseo de la perfecta esposa, la esposa insatisfecha y la solterona. Todas ellas comparten un sentimiento de insatisfacción que las lleva a anhelar una mejor vida, como vemos en filmes como *Mi fantástica esposa* (Eduardo García Maroto, 1944), *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) y *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956).

Mención especial merece el capítulo de Santiago Fillol sobre la *mujer patria*, arquetipo que nace durante el ciclo de exaltación histórica de CIFESA, con la instrumentalización de la mujer como símbolo patriótico, por la que las protagonistas encarnaran valores tradicionalmente masculinos, como podemos ver en filmes como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). En el siguiente capítulo, Gonzalo de Lucas explora con atrevimiento la representación del catolicismo en la articulación de lo que reconoce como *cuerpo-místico*. La iconografía religiosa, comenta el autor, se expresa en numerosas formas, aunque quizás la más interesante sea la evidente sensualidad de la mujer en contacto con su cuerpo, fruto de un deseo erótico que juega con la virginidad sexual y la conducta católica, lo sensual y lo espiritual.

El arquetipo de la *virgen casadera* es estudiado en el

cuarto capítulo por Javier Moral Martín y Alejandro Montiel Mues. Señalan los autores que, en las heroínas de la comedia española, entre las cuales encontramos *ingenuas románticas*, *cazafortunas* y *mujeres excéntricas*, existe un rasgo en común: el constante dilema entre lo que se debe desear y lo que se desea. Se trata de un conflicto aún más claramente representado en el siguiente texto, dedicado al *cuerpo-espectáculo*, en el cual María Adell Carmona y Marga Carnicé Mur abordan a la mujer como sujeto de deseo de existir en el mundo, desafiando la censura estética e ideológica por medio de impactantes *performances* que ponen al desnudo el empoderamiento femenino expresado a través del baile, el canto y, sobre todo, la presencia única sobre el escenario. Un arquetipo muy diferente al anterior es aquel definido en el capítulo seis, la *mujer moderna*, que surge, como explica Carlos Losilla, a raíz de la llegada del turismo masivo en los años sesenta y los planes de desarrollo. El estallido de esta tipología del deseo se produce gracias a la ilusión producida por la apertura, que da lugar a un nuevo imaginario de modelos femeninos que convivieron con los arquetipos anteriormente mencionados. Esta ilusión de modernidad de la mujer moderna y cosmopolita, sin embargo, señala Losilla, será empleada por el cine culto como un medio para suscitar las fantasías del público masculino, mientras que en la nueva comedia la expresión femenina, al igual que sucede en el *cuerpo-espectáculo*, será prioritario.

Cierra esta primera parte el texto de Mario Barranco y Sergi Sánchez en el que describen al último arquetipo, la *mujer-monstruo*. Su análisis plantea la idea del retorno de la mujer cadáver en películas pertenecientes al género terror-fantasia. Los autores señalan que este arquetipo amenaza el orden del patriarcado al desatar el miedo masculino y que la heteronormatividad se ve cuestionada con la irrupción de las mujeres vampiras-lésbicas. Sin duda, el arquetipo de la *mujer-monstruo*, por medio de la explicitud de sus imágenes góticas y misteriosas, a la par que sugerentes y potencialmente eróticas, desafía al régimen establecido.

Una vez definidos los siete arquetipos de mujer mencionados, la segunda parte del libro, «Estrellas del deseo», se centra en el estudio de las estrellas cinematográficas del franquismo. Vicente Benet inaugura esta parte con una minuciosa explicación del panorama de las estrellas de cine durante el régimen, que varía según la década, pasando por la clara imitación de las estrellas femeninas internacionales, un cierto aperturismo ideológico y unas

inevitables tensiones entre convenciones sociales ancladas a valores anticuados y una sociedad de consumo que buscaba la modernidad. Benet estudia así la evolución desde la más inmediata posguerra hasta el desarrollismo, tomando como referencia las obras de actrices como Amparo Rivelles y Concha Velasco, el tratamiento de sus cuerpos y su representación en los medios de masas. La lectura de esta segunda parte es complementaria, amplifica y concreta la primera, en la medida en que los arquetipos identificados y analizados en ella fueron encarnados en buena medida por las actrices que se incluyen en esta. Once son los capítulos dedicados al estudio del *star system* español, analizado a partir de las figuras de Aurora Bautista (Gonzalo de Lucas), Analia Gadé (Rubén Higuera Flores), Emma Penella (Kathleen M. Vernon), Josita Hernán (Samantha da Silva Diefenthaler), Lola Flores (Marga Carnicé Mur), Sara Montiel (María Adell Carmona), Carmen Sevilla (Albert Elduque), Marisol (Juan Vargas Iglesias), Concha Velasco (Rubén Higuera Flores), Geraldine Chaplin (Endika Rey), Teresa Gimpera (Violeta Kovacsics) y Helga Liné (Mario Barranco y Sergi Sánchez). En la selección de las actrices se han excluido algunas muy significativas, como Imperio Argentina o Conchita Montes, ya que fueron analizadas en *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)*.

El objetivo de esta segunda parte es analizar la manera en la que se expresa el deseo en la trayectoria de estas actrices, recurriendo a los conceptos propuestos en la primera parte. El deseo, siempre símbolo de resistencia, ya sea representado por medio de la represión sexual femenina, el adulterio, la *performance* o simplemente a través de miradas y planos sugerentes, se enfrenta a los límites de lo permitido a nivel convencional en la gran pantalla. En este sentido, cada actriz encarna una faceta diferente del deseo, y la expresión de sus cuerpos da lugar a las diferentes interpretaciones estudiadas.

De esta forma, se subraya la idea de que, a pesar de que los personajes femeninos fueran resultado de una construcción patriarcal, filmes y estrellas exhiben un deseo que va más allá de la mirada masculina: se trata de aquel que refleja el inconformismo y plantea una alternativa al dominio masculino. El análisis de la transgresión de los límites de las convencionalidades del deseo femenino es analizado a través de la carrera cinematográfica de las actrices mencionadas, que al mismo tiempo reflejan la evolución de la concepción del cuerpo femenino en España. A través de la selección y los análisis, podemos

comprender desde la compleja representación del deseo en los primeros años del franquismo hasta el erotismo cada vez más explícito y el característico cine de destape de los años setenta fruto de una sociedad gradualmente más aperturista social e ideológicamente hasta que el régimen llegó a su fin.

En definitiva, *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices* es una obra que nutre el estudio de la representación de la mujer, la feminidad y el erotismo en el cine español, al mismo tiempo que estudia la opresión y censura a la cual el cuerpo femenino fue sujeto en este periodo. Contrariamente a lo que se pueda imaginar, los ideales femeninos en la cultura y el cine durante el franquismo fueron objeto de constante cambio y complejos y contradictorios. Así lo demuestran los arquetipos femeninos empoderados de los años cuarenta, que van evolucionando hacia un claro objetivo

de seducir al público masculino.

El libro, pues, constituye una gran aportación al ámbito de los estudios de la representación de la mujer en nuestra historia y cultura y combina acertadamente perspectivas filmicas, históricas, sociológicas y de género que contribuyen a la mejor comprensión del cine español. Sin duda, el lector encontrará en este libro un exhaustivo estudio repleto de análisis de imágenes cinematográficas que nos interpelan y plantea una cuestión necesaria a la hora de estudiar la representación del deseo femenino en este periodo del cine español: ¿puede algo tan inasible como una mirada o un gesto aparentemente inocente poner en cuestión a un régimen que censuraba todo aquello que desafiara su integridad?

Carmen Molina Pilares

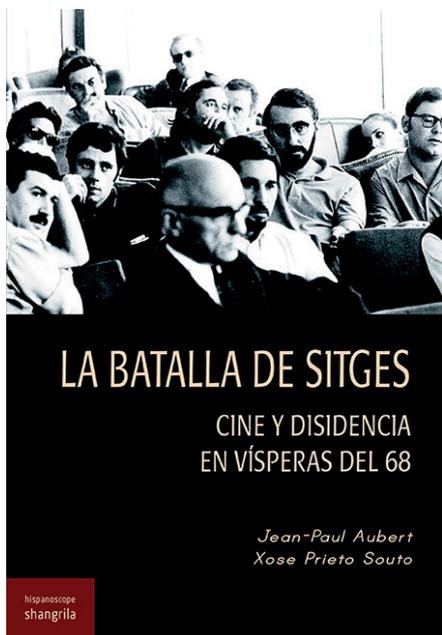
LA BATALLA DE SITGES. CINE Y DISIDENCIA EN VÍSPERAS DEL 68

Jean-Paul Aubert y Xose Prieto Souto

Madrid

Shangrila Ediciones, 2021

158 páginas



La «batalla de Sitges» ha sido durante demasiado tiempo un punto ciego en la historiografía cinematográfica española. Y, a pesar de ser tan desconocida, y de incluso ubicarse entre el mito y la leyenda, historiadores e historiadoras seguíamos haciendo referencia a este evento como indiscutible punto de inflexión. Es llamativo que nadie se hubiera enfrentado aún a la tarea de construir el relato y las interpretaciones de un momento que tanto tiene que ver, además, con una historia transnacional del cine, ahora que esa es una de las aproximaciones centrales de la disciplina. Jean-Paul Aubert y Xosé Prieto Souto, autores de *La batalla de Sitges. Cine y disidencia en vísperas del 68*, parecen haber aceptado el reto tácito de cubrir este vacío historiográfico, habiendo conseguido además unos resultados notables y produciendo, estoy segura, lo que será una obra de referencia de ahora en

adelante. Por fin se han compilado los testimonios, informes y noticias de prensa, entre otra documentación, que permiten un análisis y una aproximación a un evento clave tanto para el discurrir de la historia del cine español, como para la propia relación del régimen franquista con las prácticas cinematográficas, la industria y sus instituciones.

Siempre es de agradecer, además, que, como hacen los autores, se expliciten los motivos que llevaron a desarrollar el trabajo. Un ejercicio que, en cierta manera, visibiliza las bambalinas de la práctica histórica, haciéndola más realista y accesible. En este caso, se trató de la donación del archivo del crítico cinematográfico David Pérez Merinero a la Universidad Carlos III de Madrid, que contenía en su acervo documentación sobre el evento. En este sentido, a la interpretación de estas nuevas fuentes, se le sumó la recopilación y manejo del resto de materiales escritos, el hallazgo de otros documentos inéditos, sumado a las entrevistas realizadas por los propios autores y a otros testimonios escritos del suceso; un dominio exquisito de las fuentes. La información recogida es puesta así en perspectiva con otros ejes que permiten historizar el evento de una manera rica y compleja a través de sus distintos capítulos, dedicados a las políticas del llamado aperturismo franquista, el papel de las escuelas y la enseñanza cinematográfica, el movimiento estudiantil de finales de los sesenta, la emergencia de la contracultura y las fisuras en el seno de la izquierda, especialmente en la oposición comunista y las prácticas cinematográficas alternativas.

La conocida como «batalla de Sitges» hace así referencia a la Primera Semana Internacional de Cine-Foto-Audiovisión celebrada en la ciudad barcelonesa entre el 30 de septiembre y el 6 de octubre de 1967. Sabíamos que la cena de clausura, celebrada en los salones del lujoso Hotel Calípolis, y a la que acudieron el alcalde de Sitges, José Antonio Martínez Sardá, el director de la Escuela Oficial de Cine, Carlos Fernández Cuenca, y otras autoridades, entre ellas el capitán de la Guardia Civil, había acabado en trifulca. El motivo fue el intento de algunos participantes de repartir las conclusiones que habían redactado durante las jornadas y que exigían, a modo de manifiesto, cuestiones tan peregrinas en dictadura como el fin del sindicato nacional de espectáculo y la creación de uno de base democrática, la supresión, no sólo de cualquier permiso de rodaje, sino también de la censura previa y la libertad de exhibición. En definitiva, se quería acabar con el control de los mecanismos de producción,

distribución y exhibición, así como de las subvenciones y otras etiquetas que ensalzaban unas producciones en detrimento de otras. Ante el intento de dar una difusión más allá de las propias reuniones a un texto que se consideraba fuera de todo lugar, las autoridades intervinieron. Pero no todo empieza esa noche. Los autores consiguen recrear de forma vívida las diferentes capas que fueron promoviendo el caldo de cultivo de lo que culminó en desastre. Ya desde su inicio, la proyección de una película sobre la guerra de Vietnam caldeó el ambiente. Y, aunque, como bien señalan los autores, el origen de las jornadas tuvo más bien que ver con las políticas desarrollistas vinculadas a potenciar el turismo que al propio interés cinematográfico, la época es más compleja que todo eso. A la par que se perseguía el objetivo económico, las jornadas formaban parte de la campaña de lavado de cara del régimen, que hacía uso de este tipo de eventos para venderse internacionalmente como Estado moderno y cosmopolita. Por eso, sus asesores no eran meros técnicos franquistas, sino renombrados profesionales del sector, como Pere Fages y Antonio Kirchner, además de que, entre los asistentes, había exalumnos de la Escuela Oficial de Cine tan reconocidos como Joaquín Jordà, Manuel Revuelta, Antonio Artero o Román Gubern, que, por cierto, acabó presidiendo las jornadas. Gracias a este trabajo, y en este sentido, podemos adentrarnos en un programa lleno de paradojas que incluía, entre otras actividades, unas Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía dedicadas al nuevo cine europeo. A ellas asistieron estudiantes de otras escuelas europeas desde el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma al Instituto Cinematográfico de Estado de la URSS, la Escuela Checoslovaca FAMU o, por supuesto, la EOC. A las sesiones de discusión planteadas, les seguían luego proyecciones de las prácticas de las distintas escuelas. Como otras políticas aperturistas culturales, siendo estas completamente utilitaristas, sí servían al final para poner en contacto a la escena nacional con lo que estaba pasando fuera, tal y como había sucedido con las bienales artísticas hispanoamericanas y otros eventos análogos. Además de estas jornadas más profesionales y que promovían, al fin y al cabo, un cine de calidad, se organizó un Salón Internacional de Fotografía, de clara orientación turística, ya que su propio tema central era «España vista por los turistas que nos visitan». En esta misma línea, el evento también estaba pensado para otorgar los premios «Claves de Sitges» a profesionales de la Televisión.

Uno de los documentos inéditos que destaca es el que los autores localizaron en el Arxiu Històric Municipal de Sitges, y que se reproduce en anexo. Redactado posiblemente por un empleado de la alcaldía poco después de la trifulca, se trata de un texto interno de la administración franquista que, como afirman los autores, sirve para manifestar la dimensión política que había adquirido el encuentro, así como para eximir al alcalde de toda responsabilidad. Entre las muchas y llamativas aseveraciones, destaca el esfuerzo por demostrar que los responsables del alboroto solo fueron un pequeño foco que, por cierto, «vestía indecorosamente». Asimismo, y en contra de los testimonios de otros asistentes, como el de Fages, trata de negar que se produjeran detenciones para evitar así la posibilidad de que los estudiantes fueran vistos como víctimas y que pudieran devenir «mártires» de la batalla. Leyendo este texto, no extraña que, a partir del año siguiente, el evento deviniera Semana Internacional de Cine Fantástico.

Sin embargo, en el libro, la anécdota se expande más allá en el tiempo para seguir desgranando y complejizando su marco histórico. Un ejemplo es la relación que se establece entre las Jornadas de Sitges y las Conversaciones de Salamanca en tanto revela hasta qué punto la evolución es disruptiva. En su propio manifiesto, Sitges parece contestar a las Conversaciones del 55 haciendo toda una declaración de intenciones antiposibilista. Si en Salamanca se pedía la redacción de unos criterios de censura claros, en Sitges se había declarado el derecho a lo imposible. Por otro lado, esta emergencia revolucionaria se vincula, más allá del campo cinematográfico, con la emergencia política del sector estudiantil de los años sesenta. Una transgresión que también se vivía en otras experiencias contraculturales al margen de la oposición mayoritaria abanderada por el Partido Comunista. Aunque, además de la efervescencia antifranquista, que las jornadas tuvieran lugar un año antes del mayo francés, también hace inevitable pensarla desde el marco de la situación de revuelta internacional por venir, a la vez que otorga a Sitges un valor peculiar como antesala periférica de la eclosión que se viviría pocos meses después. Una de las apuestas más sugerentes del texto es precisamente abrir la interpretación del evento al propio caldo de cultivo político nacional e internacional. Sin embargo, y aunque se señala que otro de sus orígenes es la propia crisis del PCE, este sigue presidiendo una narrativa de la oposición aún copada por su protagonismo. Habría sido enriquecedora una escritura con más conexiones hacia

las experiencias contraculturales, más allá del situacionismo francés; los movimientos marginales empezaban a no serlo tanto a aquellas alturas de los sesenta.

Este libro cumple así una función fundamental. Dar por fin forma, como sostienen sus autores, a un fantasma de la propia historiografía. La anécdota del guantazo, los gritos, bofetadas e incluso alguna detención, va más allá. Aquello en lo que había quedado el evento por falta de interés y de bibliografía, ahora parece más claro y concreto, se materializa en él un proceso histórico de

tensiones y rupturas que daba comienzo, a su vez, a la transición a la democracia. Se trató de un quiebre que evidenció el fin del posibilismo, y supuso una ruptura entre las prácticas cinematográficas con las instituciones franquistas tras el denominado aperturismo/desarrollismo y la entrada en la etapa dura y represiva de los últimos años del régimen. Una condensación histórica a la que ahora tenemos acceso de otro modo.

Lidia Mateo Leivas

VIVIR DEL TEATRO. LOS EXILIOS DE JOSITA HERNÁN

Alba Gómez García

Madrid

Bala Perdida, 2021

272 páginas



No es común toparse en las librerías españolas con obras que traten de artistas y, aún menos frecuente, que atiendan a actrices que no permanecen en nuestro imaginario de ciudadanía perteneciente al siglo XXI. Este nicho lo colmata el libro *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán* de Alba Gómez García, procedente de una tesis doctoral, y que ha recibido varias becas para su realización. Hernán fue una mujer que conoció la gloria artística y que, para ganarse la vida, alternó entre el teatro, el cine y la escritura. La autora se acerca a esta polifacética figura y defiende que Josita encontró en las actuaciones y en la escritura una forma de habitar otras vidas. Esta situación se entremezcla, y resulta especialmente interesante, con el carácter escapista del cine de

los primeros años de la dictadura franquista, aspecto repetido en diferentes estudios. Es a partir de esta hipótesis que se comprende una parte del título, los «exilios», a los que la autora hace referencia como evasiones a otras posibilidades de existencia.

La temática del libro, trazar una biografía de una de las artistas españolas más reconocidas en la posguerra, sigue una de las tendencias mayoritarias de la serie «En la diana» desarrollada por la editorial de reciente nacimiento, Bala Perdida. El objetivo de esta colección es centrar su mirada en mujeres del pasado desde un punto de vista no canónico y alternativo al remarcado hasta la fecha por la literatura. Algunos de los títulos de la serie que versan sobre artistas son los firmados por Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo sobre Conchita Montes y las hermanas Montenegro y el de Paulina Fariza sobre La Argentinita. A esta ristra de ejemplares se suma la biografía de Josita Hernán aquí reseñada.

Es una obra bien hilada, como se puede observar en los epígrafes de los capítulos y en el propio título del libro, ya que conforman una red de significados que se comprenden a lo largo de la lectura. A esto se deben sumar las fotografías que inundan las páginas, muchas de ellas inéditas, y un complemento novedoso: una *playlist* situada en la solapa de la contraportada que reúne canciones relacionadas con Josita y su época. Comienza el texto con el prólogo del experto en cine Fernando Méndez-Leite, que define muy acertadamente este estudio como una investigación policíaca, especialmente por la complicación de localizar datos relativos a la vida de Hernán. A partir de ahí, el libro está dividido en cinco capítulos, uno de ellos, el titulado «La ingenuidad como supervivencia», más largo que el resto, por lo que la estructura de la obra queda un poco desequilibrada. De todas formas, en los subapartados de este mismo capítulo se descubren juegos de palabras que unen la realidad con la ficción. Esto se debe a que los nombres de los subtítulos se corresponden con personajes que interpretó Josita en la cima de su carrera artística. De esta forma, a pesar de la longitud del capítulo, la autora ha conseguido crear un ambiente que rompe el dualismo realidad-ficción a través de estas impresiones muy en línea con la idea principal defendida.

Este estudio se plantea de manera cronológica lineal por lo que, a través de la trayectoria de la artista, se vislumbra casi la totalidad del siglo XX español, al englobar también los cambios en el teatro y en el cine. Puede ser que alguno de los datos que el/la lector/a tenga en mente

sobre la artista es que fue una de las actrices fundamentales de la posguerra, pero ¿cómo llegó a esa situación? Josita fue pluriempleada durante toda su vida. Desarrolló su escritura en revistas ilustradas en el decenio de 1930 al estar, tanto su madre como ella, muy próximas al ámbito intelectual feminista del Lyceum Club. Tras estos primeros pinitos se acercó al mundo del espectáculo, actuó en varias compañías teatrales y dobló al español películas extranjeras en Joinville (Francia), ya que esta era una de las posibilidades de empleo de la época para mujeres inmersas en el mundo del espectáculo. De hecho, este trabajo le dio paso a interpretar pequeños papeles en filmes. Fue el parón de la guerra y la necesidad de nuevas caras en el régimen franquista lo que le llevó al estrellato como artista, ya que asumió el tipo de ingenua en la película *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939), que formó parte de las películas comerciales de la posguerra por su carácter escapista. Aparte de ejercer como artista, durante la dictadura continuó publicando sus escritos en revistas, a lo que se sumaron algunos intentos (sin gran trayectoria) de trabajar como empresaria teatral y directora de cine.

Como se indicó, los años de la guerra implicaron un cambio de rumbo en su carrera, pues supusieron un punto de inflexión que le llevó a actuar como artista de cine, mostrando con su ejemplo lo común que fueron los trasvases entre teatro y cine que tenían su origen en la etapa anterior y que se mantuvieron en el tiempo. Si se analiza la trayectoria de diferentes artistas, se comprende que la guerra tuvo repercusiones dispares. En algunos casos, la carrera de las actrices se quebró, incluso las que acababan de despegar años antes del conflicto. En otros casos, como el de Josita, la situación fue al revés dado que en los circuitos cinematográficos se buscaba conformar un entramado con caras desconocidas hasta el momento. Tras la guerra, Hernán personalizó el perfil de la «chica topolino» en películas y en obras de teatro, representaciones de personajes que, en los últimos años de su vida, confesó que no le gustaba interpretar.

Uno de los aspectos más desconocidos sobre su vida, como comprobó Gómez García a través de entrevistas y visita a archivos —en muchas ocasiones, infructuosas—, es la presencia de la artista en Francia, asociada a la Embajada de España en París a partir de 1954 mediante un acuerdo para ejercer como lectora de español. Sus actividades en la capital francesa estuvieron asociadas a ser profesora en el Conservatorio Nacional de Arte Dra-

mático, en el Liceo Español y en la Escuela de Guerra de París. Fue gracias a este puesto de lectora que su carrera continuó desarrollándose y pudo conseguir financiación para realizar pequeñas giras teatrales durante los veranos junto a sus estudiantes. En sus idas y venidas a España conoció y se unió a grupos de artistas que potenciaron nuevos lugares de teatro de vanguardia como La Carbonera, una de las formas de experimentación de la época. Se cierra, en mi opinión, con su presencia en este tipo de actuaciones el círculo comenzado en su juventud cuando se acercó al teatro alternativo propuesto desde el Lyceum Club.

La última vez que Josita se puso frente a las cámaras fue en los años setenta en *El libro de buen amor* (Tomás Aznar, 1975), pero en ese momento pocas personas guardaban en su imaginario a esta actriz como una de las encargadas de amenizar el día a día de la posguerra gracias al personaje de la «tonta del bote». En ese tiempo, Lina Morgan respondía a esa idea ya que los y las asistentes al cine pertenecían a una generación diferente para los que las gracias de Hernán no servían como evasión frente al dolor.

En definitiva, el libro de Gómez García nos presenta a Josita Hernán como una de las «modernas» de los años treinta que no volvió a encontrar un espacio en donde desarrollar su vida anterior debido a la guerra civil y a la imposición de la ideología franquista, contraria a las ideas anteriores de modernidad. Fue a través de la interpretación y de la escritura que pudo encontrar parte de los reductos del pasado y sobrevivir a partir de ellos, lo que en muchas ocasiones se ha denominado «exilio interior». Quedan todavía cuestiones en el aire que no se resuelven en el libro, como cuál fue su círculo de sociabilidad a lo largo de su vida, más allá de la gente que la rodeaba durante las giras o en su compañía, o con qué otros/as artistas mantuvo relación, aparte de Rafael Durán, su pareja cómica.

La obra reseñada es una amplia investigación no sólo sobre Hernán, sino también sobre el siglo XX español gracias a una gran cantidad de referencias pre y posbélicas relativas al teatro, cine, arte, cultura, etc. Gómez García ha realizado un estudio necesario que aporta luz sobre una estrella de la posguerra que brilló sola y ayudó a cubrir las necesidades de evasión de una sociedad que todavía tenía pesadillas con los tiempos bélicos. La autora, además, aporta datos inéditos al adentrarse en la biografía de Hernán, a la par que muestra una posibilidad de cómo abordar la investigación de actrices que se suma

a los estudios de estrellas (*Star Studies*) realizados desde España. Por último, al localizarse en una editorial nueva y con ganas de continuar esta línea de investigación, el libro consigue ser divulgativo por su facilidad de lectura

y el lirismo del texto, lo que no merma la rigurosidad en su investigación.

Irene Mendoza Martín

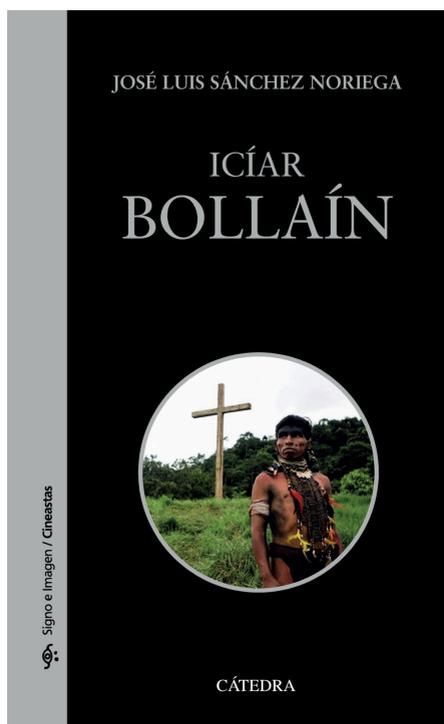
ICIAR BOLLÁIN

José Luis Sánchez Noriega

Madrid

Ediciones Cátedra, 2021

443 páginas



Como atestigua la extensa bibliografía al final de este libro, la producción cinematográfica de Iciar Bollain ha atraído una amplia atención académica a nivel internacional. Antes del trabajo de José Luis Sánchez Noriega, la monografía de Isabel Santaolalla de 2012, escrita en inglés, *The Cinema of Iciar Bollain* (Manchester University Press) y la tesis francesa de Ababou Lyazrhi Noureddine, *Le cinéma postmoderne espagnol: Iciar Bollain: réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste* (también de 2012), eran las únicas monografías sobre la directora. El libro de Sánchez Noriega es, por tanto, el primer libro escrito en castellano y actualiza la obra de Bollain (hasta la fecha de publicación en 2021).

Sánchez Noriega sitúa la obra de Bollain en el contexto de la escasa producción cinematográfica de mujeres en el cine español. Uno se pregunta si Bollain debe ser considerada entre todos los directores, dada su longevidad profesional, y no dentro del minúsculo subconjunto de directoras que produjeron películas entre 1980 y 2012: solo 200 de las 3.442 películas realizadas en España en ese período fueron de mujeres. Pero el objetivo de Sánchez Noriega es sobre todo contextualizar la transición de Bollain de actriz a directora en un momento en el que era muy difícil para las mujeres abrirse camino en la profesión. Sánchez Noriega reclama que se entienda a Bollain como una *autora*. Lo basa no solo en la longevidad de Bollain, quien ha estado durante veinticinco años en la profesión, sino también en la creación de un discurso propio para cada película, tanto en lo formal como en lo temático, su noción de un cine cívico y humano y la forma en que cada película puede verse idiosincráticamente como un ejemplo de sus convicciones y sensibilidades personales.

Entender a Bollain en ese paso de actriz a directora también nos ayuda a entender el *modus operandi* de Bollain: es principalmente autodidacta y siempre ha aprendido trabajando. Le gusta involucrarse en todos los aspectos del cine y sus primeros trabajos como actriz (desde los quince años con Eric en *El Sur*, de 1983) le sirvieron de aprendizaje para su posterior paso detrás de la cámara. Sánchez Noriega ha entrevistado a muchas personas que han trabajado con ella para construir una imagen detallada de su forma de trabajar. Bollain es descrita repetidas veces como una persona profundamente colaborativa y generosa tanto dando su tiempo como aprendiendo de los demás. Cree apasionadamente en el poder de la caracterización y a menudo cambia el guion o el proceso de rodaje en función de las aportaciones de los actores, los técnicos u otros colaboradores en el plató. Su pareja, Paul Laverty, que ha trabajado como guionista tanto con Bollain (en tres películas) como con el director británico Ken Loach (en trece películas), es entrevistado en un anexo sobre las diferencias y similitudes de la forma de trabajar de ambos directores. Menciona su valentía (por ejemplo, al unir las historias gemelas de las protestas por la privatización del agua en Cochabamba con el «descubrimiento» de las Américas en *También la lluvia* [2010]), pero también su sensatez y su experiencia, perfeccionada durante muchos años.

Sánchez Noriega selecciona con criterio algunos hechos de la biografía de Bollain por lo que puede decirnos de

su trayectoria como cineasta. El título académico inacabado en Arte que Bollaín tiene pendiente ha sido aprovechado, ya que sigue haciendo sus propios *storyboards*. También estudió en la Escuela de Cine San Antonio de los Baños en Cuba, en un taller de realización de documentales en el verano de 1991, y esta formación temprana ha alimentado su cinematografía, quizás en particular su compromiso con los problemas sociales en la pantalla y ha llevado a su continuo interés por Cuba, incluso para la película de 2018, *Yuli*, sobre la vida y el trabajo del bailarín de ballet Carlos Acosta. Su participación en *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995) fue mucho más allá de su trabajo como actriz. Loach quedó impresionado por su versatilidad e incluso cambió uno de los personajes masculinos específicamente para Bollaín. Su interés en el plató de *Tierra y libertad* hizo que fuera invitada a observar todo el proceso de creación del director británico en su siguiente película, *Carla's Song (La canción de Carla)*, (1996). Sánchez Noriega nos da muchos detalles de las formas en que Loach ha influido en Bollaín. Le interesaban particularmente sus inyecciones de autenticidad, el realismo de la filmografía de Loach, a sus películas: el uso de actores no profesionales, por ejemplo, que Bollaín ha imitado en varias de sus películas, así como las secuencias de improvisación de conversaciones para plantear problemas sociales. Bollaín a menudo busca temas sociales, como por ejemplo su compromiso con la violencia doméstica en *Te doy mis ojos* (2003) y la difícil situación de los españoles en Edimburgo durante la crisis financiera en *En tierra extraña* (2014).

El libro contiene análisis detallados de una amplia gama de películas, series de televisión, anuncios y cortometrajes. Sánchez Noriega realiza detalladas lecturas del cine de Bollaín, desde sus primeras películas hasta las más recientes como *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003), *También la lluvia* (2010), *En tierra extraña* (2014) y *La boda de Rosa* (2020). La información sobre la última película de Bollaín, *Maixabel* (2021), que era sólo una idea en el momento de terminar de escribir el libro, se incluye a modo de descripción del proyecto en un apéndice al final del volumen. El libro incluye información sobre películas que han recibido escasa atención de la crítica

en el pasado, como la película *Las dos orillas* (1987), que protagonizó junto a su hermana gemela Marina y fue dirigida por su tío, Juan Sebastián Bollaín. Iciar Bollaín también forma parte de una serie de directores que han realizado anuncios de televisión (trabajó en anuncios para las marcas Freixenet [en 2013] y Lays Mediterráneas [en 2016], entre otros) con cierto éxito en España. Un punto fuerte del enfoque de Sánchez Noriega es su énfasis en el detalle: al final del libro uno tiene la sensación de haber conocido la amplitud de la obra de Bollaín como cineasta. Sánchez Noriega destaca la caracterización, el enfoque en la familia y en la confrontación y el compromiso con diferentes culturas como características de sus películas. Más allá de estos rasgos, ¿es verdad, como asegura Manuel Vicent en una cita en la portada del libro, que «el espectador sabe qué va a ver [en una película de Bollaín] cuando se acerca a la taquilla»? Dicho lo anterior, eché en falta más aportaciones de la propia Bollaín, sobre su proceso de autorreflexión, como forma de entender su trayectoria. La situación de Bollaín dentro del cine hecho por mujeres también es importante para el desarrollo de lo que Sánchez Noriega denomina la «sensibilidad feminista» de Bollaín. Me han parecido fascinantes, por ejemplo, las secciones sobre su compromiso con la fundación de CIMA, por ejemplo, pero sentí que este aspecto de su obra podría haberse desarrollado, teniendo en cuenta los continuos cambios del panorama cinematográfico, de todos los cineastas (pero quizás sobre todo de las mujeres cineastas) en las nuevas esferas digitales y en los diferentes períodos de crisis económica y política.

Lo que sí se desprende muy claramente de este libro es una sensación de una cineasta comprometida y apasionada que no deja de sorprender. En general, este es un libro impresionante, que ofrece un modelo de minuciosidad y rigor y una gran cantidad de detalles interesantes. El libro contiene una filmografía completa y será de interés para académicos, estudiantes universitarios y profanos por igual.

Sarah Wright

CATÁLOGO DEL CINE ESPAÑOL. LARGOMETRAJES 1951-1960. F5

Editado en tres tomos:

Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1960.

F5.1

Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1960.

F5.2

Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1960.

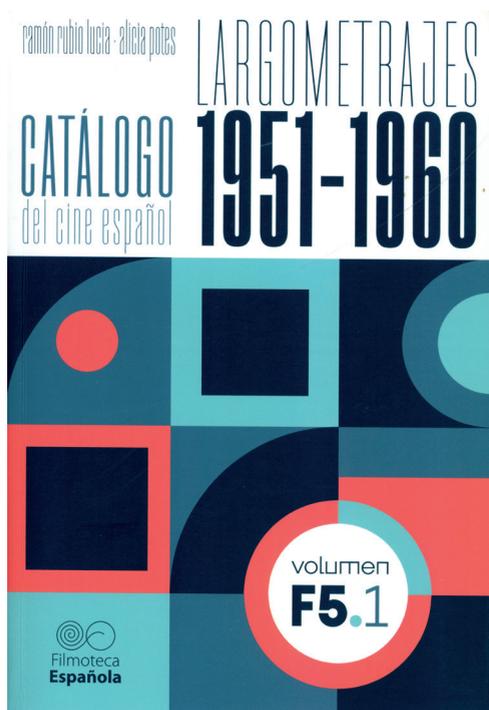
F5.3

Ramón Rubio Lucia y Alicia Potes

Madrid

FilMOTECA Española, 2020

1.502 páginas (509, 469 y 514 páginas, respectivamente)



Con este volumen dedicado a los años cincuenta, FilMOTECA Española continúa la catalogación del cine español emprendida en los años noventa del siglo XX. Le preceden los dedicados a las décadas de los años veinte (F2), treinta (F3) y cuarenta (F4), publicados, respectivamente, en 1993, 2009 y 1998.

El primero de sus tres tomos (F5.1), tras la introducción,

agradecimientos y relación de colaboradores, emprende el pormenorizado y riguroso estudio descriptivo de cada uno de los 619 largometrajes de la década, ordenados alfabéticamente por su título oficial, en este caso los comprendidos entre la «A» y la «H», ambas inclusive. La relación es continuada (I-S) en el segundo tomo, terminando (T-Z) en el tercero, completado con los índices temáticos, que ocupan 358 de sus páginas, y la bibliografía general. Con buen criterio, la relación de abreviaturas utilizadas se repite al comienzo de cada uno de los tres tomos, facilitando así la manejabilidad de la obra.

En su introducción (pp. 9-13 del tomo 1) los autores resumen las características del volumen, señalan los datos que aportan y explican los criterios seguidos en su investigación y en la elaboración de los artículos sobre cada uno de los largometrajes. Y el primer criterio ha sido recoger todos los largometrajes, estrenados comercialmente o no, es decir, las películas que superan los sesenta minutos de duración, sin hacer distinción entre ficción y no ficción. No obstante, el documental solía tener una duración inferior, y entre los 619 largometrajes que constituyen el total tan sólo nueve pertenecen a esa categoría. La ficción es, pues, abrumadoramente mayoritaria entre los largos de los cincuenta, con 610 títulos recogidos.

Los artículos sobre cada largometraje de la década se han ordenado alfabéticamente por su título oficial, asignando a cada película el número de ese orden precedido de «F5», siguiendo así el mismo criterio de los volúmenes anteriores, que asignaban a cada película su número de orden precedido, según su década, por «F2», «F3» o «F4».

Se ha visionado la totalidad de las películas en su copia más completa, salvo, como es obvio, las 15 desaparecidas, contrastando la información conocida a través de publicaciones e incluso de los propios títulos de crédito con la ofrecida por el visionado, corrigiendo o matizando aquella cuando el caso lo requería. Un trabajo tan extraordinariamente laborioso como imprescindible. Al título oficial de cada película concreta se ha añadido, en el caso de las coproducciones, el del idioma del otro país, así como los diversos títulos que muchos proyectos tuvieron previamente al título definitivo. En cuanto a la datación de las películas, se ha considerado el año de su clasificación, incluyendo, además, otras fechas conocidas (permisos y fechas de rodaje, fechas de estreno, etc.). A continuación se especifican su productora o productoras, los equipos técnico y artístico completos, tanto espa-

ñoles como extranjeros en el caso de las coproducciones, señalando entre paréntesis su función técnica precisa o el nombre del papel interpretado, cotejando la información de la documentación previa con el visionado de la película misma, corrigiendo así omisiones o errores, muchas veces intencionados en origen, transmitidos frecuentemente hasta hoy en estudios posteriores. Los títulos, autores e intérpretes de la música de la película son igualmente recogidos.

Se incluyen asimismo los lugares de rodaje, tanto los interiores en estudios como, de forma muy completa y detallada, los exteriores. Otros datos (distribuidora, duración, metraje, fecha de estreno en Madrid y en Barcelona, etc.) completan la información sobre cada una de las películas, así como la clasificación obtenida de la administración cinematográfica a través de la junta de censura que, como es sabido, modificó sus criterios en 1952, lo que explica que en la década aparezcan dos tipos diferentes de clasificación. En muchos casos las productoras recurrían una mala clasificación porque de ella dependían la ayuda oficial y sus posibilidades de exhibición; cuando el recurso tenía éxito y se obtenía un «ascenso» de categoría —generalmente a cambio de algún corte en la película— se constatan ambas clasificaciones.

Tras esta detallada información sobre cada película se ofrece una extensa sinopsis, figurando en su final las iniciales de su autor, uno de los once colaboradores encargados de esta tarea. En cada sinopsis se señalan el género o géneros en los que encuadrar la película, así como los diversos temas con los que podría relacionarse. En la mayoría de los artículos se ofrecen, además, interesantes explicaciones complementarias por medio de notas.

Termina cada artículo con la bibliografía sobre la película, revistas de la época o bibliografía posterior, muy completa en el primer caso y con algunas lagunas en el segundo, omitiendo citar libros que hablan largamente de determinadas películas, incluidos, sin embargo, en la bibliografía general de la obra.

Como en toda obra de referencia, los índices temáticos constituyen un elemento clave absolutamente imprescindible. En esta obra son completos y exhaustivos, como lo son los datos recopilados a lo largo de las 619 películas catalogadas. Ocho índices componen su conjunto. Dos lo son de los largometrajes, el primero el de todos los de la década, ordenados por año, y alfabéticamente en cada año según su título oficial; el segundo, intitulado «Otros

títulos», recoge otros por los que son conocidos, su título extranjero si son coproducciones, o películas anteriores de mismo título que alguna de las de esta década, en cuyo caso se aporta su año de producción. El de las empresas productoras es el tercero de los índices. Hay también dos índices onomásticos: el cuarto, referido a directores, y el quinto, a la totalidad de personas citadas en el conjunto de las entradas. Se ha tenido en cuenta los frecuentes casos de diferentes nombres referidos a la misma persona (nombre, pseudónimo, uso del segundo apellido, etc.): todos ellos están recogidos, remitiendo al nombre artístico más usado. Interesante es el de las ciudades de rodaje en exteriores, séptimo de los índices. Finalmente, los dos índices restantes se refieren al contenido de los largometrajes: el sexto, sus géneros, y el octavo y último, el de temas relacionados constatados al final de cada sinopsis.

La cuestión de los géneros nos suscita una reflexión: la dificultad y subjetividad a la hora de señalarlos en películas concretas. Los volúmenes F2 y F4 decían seguir un criterio muy amplio; en este F5 nada se dice al respecto. En los catálogos F3 y F4 se atribuía un solo género para cada película, si bien en este último se matizaba («comedia de enredo»; «drama pasional», etc.). En este volumen F5 se atribuyen varios géneros a muchas de las películas, decisión más que razonable dada su general hibridación. Sin embargo, ello no siempre ha solucionado esta cuestión, y a veces hay sorpresas. A modo de ejemplo, ¿bajo qué criterio se califica a *Los chicos* (F5.117) como «comedia» y a *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) (F5.126) como «drama», ambas, y en ambos casos, además, como únicos géneros señalados? ¿Cuál es el criterio seguido para clasificar el género «musical»? ¿Por qué no lo es *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959) (F5.95) en la que Sara Montiel interpreta nueve canciones y sí lo son otras películas con menor número de ellas? El género «histórico» es el más confuso. Rick Altman (*Los géneros cinematográficos*, 2000) no lo incluye entre los géneros, mientras que para otros autores lo será cualquier película ambientada en el pasado. Pero ¿puede calificarse de género «histórico» una película sólo porque una acción totalmente ficcional transcurra algún siglo más atrás o porque los actores vistan trajes de época? ¿Bajo qué criterio se catalogan como «históricas» *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959) (F5.100), *Don Juan Tenorio* (Alejandro Perla, 1952) (F5.178) o *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) (F5.357), por citar solo tres ejemplos?

No debe entenderse esta reflexión como menoscabo de la obra, sino como la constatación de la subjetividad y disparidad de criterios que tenemos acerca de los géneros, pese a los varios estudios sobre esta cuestión con que cuenta la literatura cinematográfica. En todo caso, parece más acertado señalar varios posibles en la mayoría de los casos, y no un único género, como en los volúmenes precedentes, así como incluir en cada película muchos temas de referencia con los que relacionarla, cuyo correspondiente índice será de gran ayuda para los investigadores en determinado tipo de estudios.

Los autores señalan en la Introducción que «este catálogo no es un trabajo crítico. Sólo pretende ser una obra de documentación [...] cuya intención no es otra que servir de herramienta para la elaboración de estudios o ensayos históricos, políticos, sociológicos, biográficos, etc.» (p. 9, F5.1). Efectivamente no se analizan ni se cruzan los datos: no es esa la función de un catálogo, sino la de ofrecer el conjunto de la información conocida que permita la realización de otras investigaciones posteriores. Y este, sin duda alguna, fruto de una larga y muy exhaustiva labor de investigación, cumple con las más exigentes expectativas no sólo por aportar un corpus tan detallado y completo de información, sino por el trabajo de limpieza sobre datos erróneos transmitidos de unos a otros sistemáticamente: Ramón Rubio señalaba en la presentación del libro en la Sala Doré de Filmoteca Española (febrero de 2021) el empeño mantenido en no copiar un dato ya publicado sin haberlo antes comprobado. En el empeño de censar hasta el último nombre relacionado con cada una de las películas catalogadas late, junto al rigor, también respeto y homenaje hacia la totalidad del trabajo cinematográfico y de sus integrantes, sea cual sea su función, como también señalaba Ramón Rubio en el mismo acto.

Cuando se estudia cualquier época siempre se le acaba encontrando enormes puntos de interés. En el caso de la década de los cincuenta no hay que buscar mucho: tanto en la historia general de España como en la particular de la cultura es un puente entre dos décadas tan diferentes.

Respecto a la cinematografía sólo unos pocos datos dan fe de su importancia: cuantitativamente se ha pasado de una producción de 382 películas en los años cuarenta a las 619 de los cincuenta; proliferan las coproducciones; la escasez de celuloide es un problema menos acuciante; el acceso de una generación joven de profesionales bien formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas creado en 1947 que viene a unirse a muchos buenos técnicos anteriores, y que intentará transformar nuestro cine; las Conversaciones de Salamanca como síntoma de muchas cosas. La catalogación de las películas de esta década cubre por fin un vacío importante.

Ramón Rubio y Alicia Potes, autores del volumen, tienen tras de sí una larga y fructífera labor en Filmoteca Española. Antes de la digitalización y de disponer de catálogos, cualquier investigador que iniciase un estudio sobre cine español sabía perfectamente a quién tenía que dirigirse para cualquier consulta sobre sus películas. Estamos ante una obra de referencia esencial, primera a consultar en cualquier trabajo de investigación sobre la cinematografía española de los años cincuenta. Tal carácter referencial parece destinarla a especialistas e investigadores, pero está asimismo llena de interés para cinéfilos y aficionados con curiosidad suficiente por conocer a fondo los datos de nuestro cine, de sus películas y de sus artífices.

Saludamos efusivamente la aparición este nuevo volumen del Catálogo del cine español, proyectado hace ya casi treinta años y emprendido por Dolores Devesa, Medardo Amor y los autores del que nos ocupa, Ramón Rubio y Alicia Potes. Once años han pasado desde la aparición del catálogo correspondiente a los años cuarenta. Deseamos que no se dilate tanto en el tiempo la aparición de los sucesivos volúmenes y que Filmoteca Española ofrezca pronto la catalogación de nuestra cinematografía con las, hasta el presente, siete décadas restantes.

Alicia Salvador

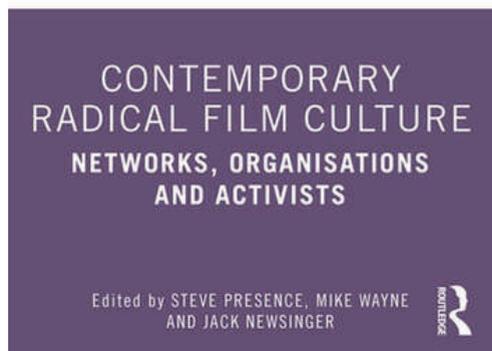
CONTEMPORARY RADICAL FILM CULTURE. NETWORKS, ORGANISATIONS AND ACTIVISTS

Steve Presence, Mike Wayne y Jack Newsinger (eds.)

Londres

Routledge, 2020

272 páginas



La Radical Film Network (RFN) es una organización independiente, descentralizada y no jerárquica, que nació en 2013 en Gran Bretaña. Desde entonces, la RFN ha crecido a nivel global, para convertirse a día de hoy en la red más grande de activistas, artistas y académicos que, tanto desde la teoría como desde la práctica, trabajan en el punto de encuentro entre cine y política radical. Así, casi 200 organizaciones de 27 países en cuatro continentes, y aún más individuos de manera independiente, están asociados a esta red. Sin financiación externa, por medio exclusivo del compromiso colectivo, la RFN ha organizado desde su nacimiento encuentros periódicos y conferencias a lo largo del mundo que han resultado

claves para tomarle el pulso al contexto y las perspectivas a que se enfrenta hoy la cultura y el estudio del cine radical. Fruto de esta experiencia, el libro *Contemporary Radical Film Culture: Networks, Organisations and Activists* es la primera colección de textos editado por la RFN, a cargo del cual han estado el profesor de cine, coordinador y cofundador de la red Steve Presence, el reconocido teórico marxista de cine, académico y cineasta Mike Wayne y el profesor de industrias culturales y medios Jack Newsinger.

Como sucede con todo libro con las dimensiones y pluralidad temática de *Contemporary Radical Film Culture*, resulta complicado destacar unos textos sobre otros. Sin embargo, su contribución para el estudio del cine radical y activista es sin duda de gran importancia, algo detectable desde su estructura hasta la diversidad de casos y cuestiones que aborda. El libro se divide en cuatro partes que, si bien están perfectamente acotadas, se complementan entre sí para ofrecer un mapeo de gran significación sobre el estado contemporáneo del cine radical. La primera parte del libro se centra en materias y desafíos que han sido una constante en el estudio y la práctica del cine radical, al tiempo que explora la evolución de estos en la era digital. Para dar contexto a las cuestiones teórico-prácticas centrales a la RFN, entre los capítulos de esta sección, destaca la contribución de Steve Presence, quien hace un repaso de las fuentes de inspiración y la trayectoria de la red, además de los desafíos a que esta se enfrenta y sus perspectivas de evolución. Así, a propósito del nombre de la organización y las implicaciones que conlleva (y en contraste con otras tradiciones contrahegemónicas a las que, en todo caso, se vincula, como aquellas centradas en el término «vanguardia» y su doble acepción, estético-formal y de intervención política, sobre las que reflexionaron Peter Wollen y Robert Stam), Presence ofrece un apunte de gran calado para comprender el diagnóstico particular en que la RFN enmarca el estudio y la práctica del cine político y activista contemporáneo: «Aunque la vanguardia política y estética era y sigue siendo una conceptualización útil de dos tendencias históricas de la cultura cinematográfica radical, su relativa oscuridad fuera de los estudiosos de la historia del cine la hacía inapropiada como herramienta de organización cotidiana. El término “radical” ofrecía una alternativa útil —aunque más ambigua y provocativa—».

A este respecto, Presence señala dos motivaciones en concreto. Por un lado, que la RFN debía ampliar su es-

pacio de acción para dirigirse no sólo a los cineastas activistas, «sino también a todos los grupos y personas que participan en actividades cinematográficas radicales de otro tipo». Y, por otro, que la RFN debería además llegar a «los artistas, activistas y académicos de las generaciones anteriores», para así recoger y dialogar con su legado, al tiempo que se daba «un sentido de continuidad» a las nuevas generaciones de creadores y estudiosos del cine radical. Este punto es relevante porque, como subraya el propio Presence, vincula la RFN a toda una corriente teórico-práctica contrahegemónica en la escena cinematográfica británica, y muy especialmente a la histórica Independent Filmmakers Association (IFA). Establecida en 1976 en Londres, e inspirada por las experiencias del Tercer Cine y otros movimientos de cine revolucionarios, la IFA buscó ahondar en la cultura políticamente comprometida y estéticamente innovadora del cine durante los años setenta y ochenta. Entre sus miembros, estaba el profesor y cineasta Michael Chanan, quien también participaría en la conferencia inaugural de la RFN en Birmingham en 2015, donde destacó «la mezcla de generaciones» que allí se daba y la satisfacción que le suscitaba, no sólo «descubrir que lo que los compañeros hicieron entonces no se ha olvidado del todo», sino «que esta nueva iniciativa tiene un auténtico sentido de la historia, de la investigación histórica».

Los otros cuatro capítulos de esta primera parte están escritos por los cofundadores de la emblemática revista de cine y medios *Jump Cut*, Chuck Kleinhans (cuyo discurso de apertura de la conferencia de RFN en Nueva York en 2017 aparece aquí de forma póstuma) y Julia Lesage, Chris Tedjasukmana y Jens Eder, e Ieuan Franklin. En ellos se abordan con un análisis pormenorizado una serie de temáticas centrales a la teoría y la práctica del cine radical, desde las tendencias en el desarrollo del cine político estadounidense o la evolución del documental feminista en las últimas décadas, hasta el marco histórico del videoactivismo en tiempos de interacción de internet o la compleja relación entre cineastas activistas y televisión.

Los siete capítulos que componen la segunda parte del libro están dedicados a cuestiones de praxis y política cinematográfica radical, histórica y contemporánea. Escriben en estas páginas David Archibald, Ana Rodríguez Granell, Shweta Kishore, Mette Hjort, Haim Bresheeth, Nick Cope y Andy Robson. Las cuestiones organizativas, tanto en el campo de la distribución como de la creación del cine radical, son centrales a esta sección,

cubriendo casos de gran diversidad temática y geográfica. Más allá de los capítulos centrados en el ámbito británico, cuatro de los capítulos exploran prácticas en latitudes enormemente diversas. En el caso de Catalunya, se estudian las estrategias colectivas político-prácticas (desde las redes sociales a los movimientos sociales) mediante las que los creadores de *Ciutat Morta* (Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2013) consiguieron llevar este documental de un cine ocupado a un exitoso recorrido por festivales y televisión. En el contexto de India, se explora la «circulación táctica» de la escena del documental radical, enfrentada constantemente a las políticas regulatorias de control y censura en el país. El caso de África es paradójico, porque, como señala su autora (Hjort), es difícil sistematizar la diversidad de experiencias en un continente tan vasto. De todos modos, algunos casos —el Festival Internacional de Cine de Zanzibar en Tanzania, la escuela de cine IMAGINE en Burkina Faso o el trabajo del cineasta camerunés Jean-Marie Teno— le sirven a Hjort para abordar las tendencias y los desafíos generales a los que se enfrenta el cine radical contemporáneo africano. Por último, en el caso de Palestina e Israel, se hace un recorrido de la situación de sus cines politizados desde los Acuerdos de Oslo en 1993 hasta hoy, con un especial foco en el papel que han jugado las diferentes fuentes de financiación, así como la ausencia de esta, en el desarrollo del cine radical ante la ocupación sionista.

La tercera parte del libro aborda la cuestión de la exhibición cinematográfica a través de cinco capítulos, elaborados por Elena Boschi, Anthony Killick, Ezra Winton, Hongwei Bao y Christo Wallers, que exploran aproximaciones plurales a la cuestión. Como no podría ser de otra forma, entre estos se expone el caso paradigmático de *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas y Octavio Getino, 1968) en la búsqueda de modos alternativos a la participación del espectador. En este sentido, la estructura en capítulos de la película facilitó el desarrollo de la estrategia de proyección interrumpida y abierta a debates ideada por sus autores, Fernando E. Solanas y Octavio Getino, en medio de la coyuntura dictatorial de Argentina en 1968. Otros capítulos se centran en cuestiones relativas a festivales y curatoría, tanto en lo relativo a la creación de espacios de resistencia a la metrópoli neoliberal en festivales de corte radical (como Liverpool Radical Film Festival), como al papel de los programadores en la consolidación del dominio del capital en los grandes festivales (como Toronto International Film

Festival) frente a alternativas comunitarias y críticas. En esta misma dirección, otros dos capítulos ofrecen una lectura histórica de dos ámbitos de exhibición particulares: el Beijing Queer Film Festival (BJQFF), como muestra de festival de cine *queer* que ha permanecido fiel a su radicalidad en un contexto heteropatriarcal, sin caer en el *pinkwashing* capitalista de otros festivales que nacieron con un perfil similar; y el Star and Shadow Cinema de Newcastle, un espacio dirigido por voluntarios y sin jerarquías que, desde principios de este siglo, ha servido como punto de encuentro entre grupos de exhibición de cine radical.

La última parte del libro recoge cinco entrevistas con cineastas, activistas y artistas que reflexionan sobre cuestiones relativas a la creación radical contemporánea. Estos materiales resultan de gran relevancia para un volumen de estas características —cuyo mayor impacto se da en el mundo académico, más allá de la voluntad de sus autores—, porque se recogen testimonios y experiencias que a menudo quedan mediados u obviados en el trabajo de investigación en este campo de estudios. Así, en esta sección se encuentran voces tan diversas y destacadas como las del artista y cineasta austríaco Oliver Ressler; el director Aris Chatzistefanou, de la compañía productora griega Moviemienta; Shaun Dey, fundador y miembro del colectivo videoactivista británico de mayor longevidad, Reel News; los componentes del centro y

escuela de cine Echo Park Film Center de Los Ángeles, Paolo Davanzo y Lisa Marr; y el joven cineasta marroquí Nadir Boumouch, quien reflexiona sobre la inspiración que supone el Tercer Cine para una cultura cinematográfica radical en Marruecos y el Norte de África.

Contemporary Radical Film Culture es, por tanto, un esfuerzo colectivo por recoger tanto la pluralidad de la RFN como la historia y la actualidad de las temáticas, estética y modos de organización, exhibición y distribución del cine radical. Por supuesto, la ambición cultural, política y geográfica del trabajo deja no pocos asuntos importantes fuera de sus páginas, que quizá deberían haber recibido algo más de atención. Entre ellos, se podrían mencionar las formas de organización y práctica cinematográfica indígena que se han impulsado, por ejemplo, en América Latina, o las perspectivas y propuestas del cine radical ante la acumulación de crisis ecosociales en tiempos de emergencia climática y declive material y energético. Aun así, este volumen es una guía de gran relevancia para acercarse a algunos de los interrogantes más acuciantes de la teoría y la práctica del cine radical, así como a sus raíces históricas y su vínculo íntimo con los movimientos políticos revolucionarios desde hace más de un siglo.

Alejandro Pedregal

DVD y Plataformas de Internet

DAFILMS.COM

Compañía: Doc Alliance / Doc-Air z.s. (República Checa), con ayuda de Creative Europe Media de la Unión Europea y fondos del Ministerio de Cultura de la República Checa.

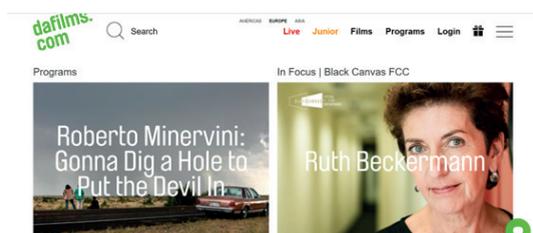
Catálogo: más de 2500 películas (según figura en su web)

Suscripción: suscripción anual o mensual / posibilidad de visionado gratuito y de descarga en algunos casos.

Dispositivos: ordenadores, tabletas y *smartphones* (con posibilidad de visionado por televisión usando Google Chromecast o AirPlay).

Plataformas: cualquier navegador

Fecha de acceso: 9 de junio de 2022



Los estudios sobre festivales de cine, especialmente intensos durante las dos últimas décadas, demostraron la necesidad de tener en cuenta las dinámicas de circulación de determinadas películas, así como el modo en que estas afectan a los modelos predominantes en un escenario como en el que nos encontramos, configurado desde lo transnacional (Th. Elsaesser, «Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital», *Fonseca. Journal of Communication*, n. 11, 2015, pp. 175-196). La existencia de plataformas que se conciben como ventanas más amplias y permanentes, que van más allá del espacio-tiempo específico del evento festivalero, no ha hecho más que complejizar esta cuestión; en parte,

como decía Chuck Tryon en 2013, por la configuración de un público reimaginado como individual, inmediato y móvil (*On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies* [Rutgers University Press]); pero, también, por la retroalimentación constante entre ambos mundos (el virtual de la plataforma y el real del evento), que vuelve más complicado, aunque también más estimulante, el abordaje de esta cuestión.

Precisamente este último aspecto resulta más que evidente en la plataforma de visionado *online* DAFilms.com, surgida en 2006 como un espacio que deseaba dar una mayor vida pública a parte de la programación de siete festivales europeos: CPH:DOX (Dinamarca), Doclisboa (Portugal), Millennium Docs Against Gravity (Polonia), DOK Leipzig (Alemania), FIDMarseille (Francia), Jihlava IDFF (República Checa) y Visions du Réel (Suiza). Agrupados bajo el nombre de Doc Alliance, esta red de festivales interesada en «hacer avanzar el género documental, apoyar su diversidad y promover continuamente el cine documental creativo» (<<https://www.docalliance.org/>>), cuya principal (pero no única) iniciativa es la creación de la plataforma, ofrece en la actualidad a través de esta más de 2500 películas para su visionado en *streaming* o su descarga. Frente al deseo de «desarrollo de una identidad diferenciada» que los festivales de cine han tendido a poner en práctica con el objetivo de posicionarse en un ecosistema internacional competitivo (A. Vallejo, «Of Calendars and Industries: IDFA and CPH: DOX», *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 [1], primavera 2016, p. 245. Disponible en: <<https://necsus-cjms.org/calendars-industries-idfa-cphdox/>>), esta agrupación nació bajo el lema de «la unión hace la fuerza» para proponer, bajo una identidad común, el acceso a películas documentales que se movían por el circuito de unos festivales ajenos a la FIAPF y que, en ocasiones, tampoco pasaban por el IDFA (el gran evento del cine documental).

Así, con sede en la República Checa, DAFilms.com comenzó su andadura como una plataforma de promoción de cine documental europeo. El año 2020 resultó, sin embargo, significativo en cuanto a aumento de suscriptores debido a la pandemia y, por tanto, fue una oportunidad para ampliar los contenidos de la plataforma, si bien también resultó un desafío, especialmente, en lo que respecta a la preservación de esa identidad común, susceptible de disolverse en ese vasto e intrincado espacio; ese era uno de los objetivos, tal y como señaló la directora ejecutiva Diana Tabakov en una entrevista

ta: «estábamos ahí y preparados para echar una mano transmitiendo un programa que se emitía en directo u *online* y ayudar a sustentar la identidad de los festivales de cine en un espacio *online*» (en N. Cunningham, «BDE interview: DAFilms Executive Director Diana Tabakov», *Business Doc Europe*, 06/12/2021. Disponible en: <<https://businessdoceurope.com/bde-interview-dafilms-executive-director-diana-tabakov/>>).

Precisamente en el 2020, año en el que el número de suscriptores ascendió, la plataforma decidió ampliar su área de acción con la incorporación de otros dos espacios de proyección: «DAFilms Americas» y «DAFilms Asia». De este modo, a día de hoy, la página comprende tres zonas distintas desde la que acceder a su catálogo («Americas», «Europe» y «Asia»), que dan cuenta del deseo de crecimiento de una plataforma que, si en un primer momento contempló de manera predominante las producciones europeas, desde hace un par de años evidencia, de manera determinante, un interés por incorporar los frutos de esa red de relaciones que los festivales de Doc Alliance han ido estableciendo con otros en un contexto global, lo que resulta en un incremento en su catálogo del número de películas de producción latinoamericana y asiática; no en vano, Christopher Small, responsable de DA Films Americas y DA Europa, explicaba a este respecto en una entrevista: «tenemos presencia en América Latina en foros de lanzamiento y jurados de festivales. Por ejemplo, uno de nuestros comisarios integró este año [2021] el jurado panamericano de BAFICI y también tuvimos un representante en Conecta (Chile)» (en M. García, «VOD: DA Films, cine documental autoral con espíritu de festival», 11 de mayo de 2021). A este panorama expansivo, hay que añadirle, eso sí, una limitación que tiene que ver con las diferentes restricciones territoriales relacionadas con las licencias, una cuestión que restringe el acceso a determinados contenidos dependiendo de la zona geográfica desde la que se acceda a éstos.

En cuanto al tipo de cine documental que ofrece DAFilms.com, según se explica en la «declaración de intenciones» de la página, su intención es «llevar al público películas que tengan un enfoque creativo distinto, que amplíen los límites de la forma documental y que aborden importantes cuestiones sociales contemporáneas» («What makes DAFilms so special?», en <<https://dafilms.com/faq>>). De esta manera, los criterios que la plataforma maneja a la hora de seleccionar las películas que ofrece (más allá de cuestiones relativas a derechos) tienen que ver con la innovación en cuanto a «forma» se refiere, en paralelo

a la «línea editorial» de los festivales que conforman la red. El acceso a través de la pestaña de «Programs» privilegia unos contenidos que parten de nombres propios: secciones dedicadas a autores en activo con trayectoria más o menos extensa (Paweł Łoziński, Laila Pakalnina, Thomas Imbach, Lynne Sachs, Nikita Lavretski); alguna retrospectiva (Trinh T. Minh-ha y Luis Ospina); y, por supuesto, programas provenientes de los festivales conformadores de Doc Alliance, así como de otros ajenos a esta e, incluso, a la órbita europea.

Sin embargo, en la plataforma también se apuesta por programas planteados en términos de temática, preferentemente conformados por películas que abordan cuestiones de actualidad. En relación con esto, Aida Vallejo ha observado una tendencia por parte de alguno de los festivales involucrados a apostar, en su programación, por formatos más convencionales, fruto de que «quienes toman decisiones y financian tienden a priorizar los temas sobre las estéticas» (*op. cit.*, p. 252); en lo que respecta a la plataforma, esto vendría a suceder por el deseo de atraer a público no especializado. Ese quizá sea el motivo por el que, en lo que se refiere a la navegación, la página cuenta con la posibilidad de acceder a su fondo de «Films» a través del título y, situando el cursor sobre cada uno de ellos, una breve sinopsis (por tanto, no cineasta ni año, optando así por la información temática como medio de acceso, no tanto la de «cineasta-autor»). En esta línea también se enmarcaría la posibilidad de consultar los «Programs» que ofrece la plataforma (resultado de curadurías al estilo de la programación festivalera) que, en algún caso, atienden a presupuestos temáticos: geografías determinadas (como «Undelivered: Five Postcards from Greece»), asuntos de actualidad («Support Ukraine» y «Día Internacional de la Mujer») o, directamente, sobre materias concretas (el caso, por ejemplo, de «A Quest for the Truth», donde se pueden encontrar «*investigative documentaries*»).

La pretensión de creación de nuevos públicos por parte de este tipo de plataformas se hace también notar en DAFilms.com de otras maneras. Con esa intención se creó, en 2021, DAFilmsjunior.com, para público infantil. Si los festivales, en su versión presencial, ya llevan apostando durante las dos últimas décadas por crear sesiones y actividades pensadas para acercar este tipo de cine a un público joven e infantil en el deseo de que el cine documental sea apreciado desde su condición educativa pero también de dársele a conocer y construir un público potencial que asegure una continuidad generacional, esta

plataforma digital, como alguna otra, se ha aventurado a dedicar espacios específicos con los que los padres consumidores de este tipo de cine pueden involucrar a sus hijos.

Además, es de reseñar la aspiración de la plataforma de constituirse como un apoyo a la creación filmica documental más allá de los documentalistas que han logrado ya cierta resonancia con películas premiadas en festivales. No solo porque DAFilms.com dé cobijo a títulos y nombres no siempre reconocibles; también, por su apuesta por el «talento emergente» en forma de ciclos donde se ofrecen las primeras o segundas películas de jóvenes documentalistas recién llegados al circuito de festivales. Siendo conscientes de que «un 70% de los cineastas no logran realizar un segundo largometraje documental tras su debut», en 2008 se creó el Doc Alliance Award, un galardón anual que premia dos de las películas seleccionadas (un largometraje y un cortometraje) por cada uno de los festivales integrantes realizadas por nuevos documentalistas. Por último, DAFilms.com dedica un espacio no muy amplio pero sí significativo por su novedad a películas realizadas en entornos de aprendizaje (no profesionales, por tanto), tal y como evidencia, por ejemplo, el programa dedicado a las obras realizadas en el seno de los estudios filmicos de grado y postgrado de la Universidad de Beira Interior.

A diferencia de las plataformas que se configuran como catálogos que van renovando sus contenidos al hilo de la actualidad y cinematográfica, DAFilms.com es más una ventana desde la que conocer los contenidos del circuito de una serie de festivales europeos comprometidos con el cine documental, así como de las relaciones (y los resultados de estas) entre ellos. Es así como se entiende la presencia, por ejemplo, de la serie de encuentros en vivo llamada «DAFilms Conversations», que trasladan los conversatorios festivaleros al espacio doméstico y permiten la participación desde cualquier parte del mundo. Si, en un primer momento, la plataforma tuvo preferencia por los documentalistas de las nacionalidades

de aquellos que, desde sus inicios, conformaban Doc Alliance, desde 2020 ha ampliado su oferta incluyendo obras que trascienden el continente europeo. Resulta, así, un medio indispensable para acceder a la obra de una serie de documentalistas que, ya se hayan consolidado en el circuito de festivales, ya estén comenzando su andadura, tienen difícil exhibir sus películas fuera de este espacio. La pretensión, por parte de la plataforma, de apoyar al documentalista (en su página se especifica en negrita: «el portal apoya directamente a los realizadores de los films que presenta mediante el pago a los mismos del 60% de la suma recaudada por el visionado del documental», <<https://dafilms.com/section/about-alliance>>), especialmente vulnerable en lo relativo a lo económico en un escenario en el que la exhibición de este tipo de cine se limita, casi exclusivamente, al circuito de festivales, resulta, también, loable.

La plataforma evidencia un crecimiento surgido al hilo de los nuevos acuerdos y relaciones que la red de festivales que lo conforman ha ido estableciendo con determinados festivales internacionales durante los últimos años, lo que debe ser apreciado; si bien se trata también de una progresión surgida a un ritmo incontrolado, lo que resulta en una disposición de contenidos falta de una estrategia que permita una navegación ordenada y una oferta equilibrada (al entrar en la red global, el resultado es que hay cinematografías bastante menos representadas que otras, por ejemplo). Este es el mayor reto al que se enfrenta DAFilms.com de cara al espectador y a un mundo que afronta, no ya un futuro (como dice Christopher Small) sino un presente híbrido, en el que la plataforma da lugar a actividades en eventos festivaleros, tanto como los eventos (y acuerdos) festivaleros dan lugar a secciones e incorporaciones específicas en la plataforma.

Laura Gómez Vaquero

MÄDCHEN IN UNIFORM (1931)

Distribuidora: British Film Institute (BFI)

Contenidos:

Mädchen in Uniform (1931)

Comentario de audio por la historiadora de cine Jenni Olson (2020)

Video-ensayo *Women and Sexuality in Weimar Cinema* (Chrystel Oloukoï, 2021, 12 min).

Podcast *The Kiss – The Women Who Made a Movie Masterpiece* (selección de episodios, Tempest Productions, 2020, 108 min) en el que la escritora y periodista Bibi Berki relata el *making of* de *Mädchen in Uniform* y habla sobre las cineastas que la realizaron.

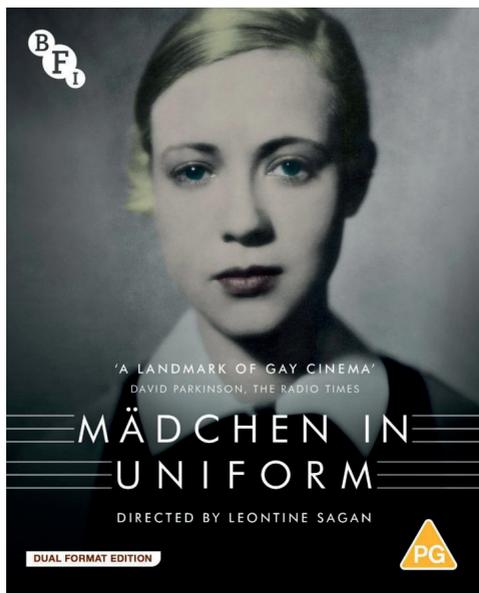
Selección de películas del National Archive (BFI): *Tilly and the Fire Engines* (c1911, 6 min), *Hints and Hobbies No.11 - 'Hints to the Ladies on Jiu-Jitsu'* (1926, 4 min), *Day at St. Christopher's College and School* (c. 1920s, 18 min), *4 and 20 Fit Girls* (1940, 11 min).

Libreto ilustrado con escritos de So Mayer, Chrystel Oloukoï, Bibi Berki, Henry K Miller y Sarah Wood.

Formatos de la edición: DVD (Zona 2) y Blu-Ray (B).

Audio: alemán.

Subtítulos: inglés.



Cuando pensamos en los movimientos de liberación gay-lésbicos por lo general imaginamos los años setenta y la rebelión de Stonewall de 1969 en Estados Unidos, pero en el caso de la llamada *Schwulenbewegung*

(el movimiento de liberación gay-lésbico de los setenta en Alemania Occidental) plantea cierta continuidad con las subculturas gay y lésbicas de la República de Weimar (1918-1933). En el período de entreguerras y durante la República de Weimar existía ya una fuerte visibilización y comunidad gay-lésbica sobre todo en las grandes ciudades como Berlín. Ya en esos años se militaba —como se siguió haciendo en los setenta— por la despenalización de la homosexualidad y del aborto, por ejemplo. Esa época produjo una importante apertura en cuanto a la disidencia sexual y su presencia social de la que dan cuenta películas como *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) de Georg Wilhelm Pabst basada en la obra dramática de Frank Wedekind y obras literarias como *La danza piadosa* (*Der fromme Tanz*, 1925) de Klaus Mann y *Confusión de sentimientos* (*Verwirrung der Gefühle*, 1925) de Stefan Zweig. En ese período se exhibe la obra cinematográfica *Diferente a los demás* (*Anders als die Andern*, Richard Oswald, 1919) que constituye la primera representación positiva de la homosexualidad en el cine, realizada gracias al Institut für Sexualwissenschaft de Berlín, creado y dirigido por Magnus Hirschfeld, uno de los primeros científicos y militantes por la causa de las minorías sexuales. Luego, con la llegada del nazismo, toda la presencia de la sexualidad disidente en la sociedad alemana es cortada de raíz y habrá que esperar a fines de los sesenta para que vuelva a resurgir.

Pero es en este contexto en el que se estrena en 1931 *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*) dirigida por Leontine Sagan y con libro de Christa Winsloe, considerada una de las primeras películas de temática abiertamente lésbica y que tiene una vigencia y relevancia hasta nuestros días. Recordemos que, así como para 1934 en Estados Unidos el Código Hays destruiría toda esperanza de representación sexo-disidente en el cine, en Alemania cae la República de Weimar en 1933 y comienza el ascenso del nazismo. *Mädchen in Uniform* terminaría censurada y prohibida por los nazis; su crítica a la represión y violencia de las instituciones educativas prusianas y su retrato de vínculos sexo-afectivos entre mujeres era demasiado para el giro conservador que comenzó a tomar cuerpo a partir de esos años.

Reseñar una obra cinematográfica como *Mädchen in Uniform* es una tarea compleja, principalmente porque se trata de un material cultural que sobrepasa su producción y se convierte en un hito cultural a muchos niveles, un fenómeno que trasciende fronteras espaciales

y temporales y sigue generando amores (y ardores) con una intensidad inusitada a más de 90 años de su estreno, como lo muestra el *podcast* de Bibi Berki («The Kiss - The Women Who Made a Movie Masterpiece») que se incluye en la edición del British Films Institute que aquí se reseña. Es interesante pensar que una de las primeras películas sonoras alemanas quedó en la historia como el primer filme de temática abiertamente lésbica; pero también resulta un aporte insoslayable a la cinematografía producida por mujeres, ya que no sólo es la primera película realizada por Leontine Sagan y una de las pocas películas de la República de Weimar dirigidas por una mujer, sino que también su elenco está compuesto completamente de mujeres, algo también inédito —recordemos el escándalo que generó en Estados Unidos el estreno en 1939 de *Mujeres* (*The Women*) dirigida por George Cukor.

Adaptación al cine de una obra de teatro lesbiana de Christa Winsloe, *Mädchen in Uniform* forma parte de todo un contexto en el que las representaciones vinculadas a las disidencias sexo-genéricas tensionaban las políticas de disciplinamiento y normalización cisheteropatriarcales. No es casualidad que sea una película que forma parte de la genealogía de representaciones sexo-disidentes en la cultura occidental y se haya convertido en un ícono de la representación cinematográfica lesbiana. La construcción del espacio, el elenco enteramente de mujeres, la participación de Winsloe en la adaptación del guion (una autora lesbiana también vinculada a los años veinte en Alemania como laboratorio de experimentación sexual), el erotismo lésbico, la crítica a la educación prusiana, entre muchos otros detalles, son parte de una película que puede pensarse hoy en día como uno de los disturbios sexo-disidentes de esa época. Entre esos muchos otros detalles que vuelven a la película un hito de la cultura sexo-disidente hay uno que tiene una importancia especial: el famoso beso en la boca entre las protagonistas, Manuela (Hertha Thiele) y la señorita von Bernburg (Dorothea Wieck). El beso en la boca es sin dudas la escena más recordada y constituye seguramente el momento máximo de un deseo que recorre toda la cinta. Porque, de hecho, se trata de un ritual común y esperado por todas: el beso de las buenas noches, que a las otras chicas se los da en la frente pero de un modo que está también cargado de placer sexual y es parte del clima de enamoramiento general hacia la profesora. *Mädchen in Uniform* es sobre todo un ícono del deseo lésbico, porque lo que muestra la película es

justamente eso: un deseo que rompe moldes, que no obedece órdenes. No se trata tanto (o no particularmente) de una identidad lesbiana establecida, sino de un espacio casi distópico (pero al mismo tiempo reconocible como parte de la educación prusiana de represión) que se convierte en utópico porque es allí en donde el deseo puede fluir sin limitaciones, sin géneros, sin diferencias etarias. El enamoramiento de Manuela de su profesora se recorta, entonces, sobre un trasfondo de deseo general que desborda cualquier limitación.

Y es que todo en la película gira en torno a la tensión entre el deber y el deseo, entre la obediencia y el placer. Las alumnas pertenecen en su mayoría a la aristocracia prusiana, a la elite de la sociedad y son allí educadas, como afirma la directora, para convertirse en madres de soldados. El instituto se convierte en algo así como una máquina de reproducción del orden social. La educación a la que se las somete implica una obediencia como equivalente a la anulación de cualquier tipo de placer. Así, por ejemplo, la directora se exhibe en explicar las virtudes de una dieta frugal y las características pedagógicas del hambre y el orden. Sin embargo, no hacen otra cosa más que hablar de los placeres de la carne: las comidas que extrañan o desean comer, los galanes a los adoran en secreto por su *sex appeal* escondiendo fotos en los armarios, los libros que leen a escondidas, pero también el deseo que parece casi general en torno a su profesora, la señorita von Bernburg. No son niñas inocentes sino tensionadas por un deseo desbordante, que busca descubrir y experimentar una sexualidad que parecería no tener una orientación determinada sino ser más bien fluida. Algo que podemos también notar en los modos corporales cuando no están siendo vigiladas por las celadoras, en los cuartos o en los baños, en donde la expresión corporal de afecto y la desnudez o semidesnudez trasciende los límites de una posible amistad no sexual.

La película también cuenta con un maravilloso alegato en contra de la patologización. Casi al pasar, cuando después del escándalo, en la presentación teatral, la directora le dice a Manuela que hay que curarla con disciplina de su desobediencia, ella pregunta «¿curarme de qué?», negando así de forma afirmativa que haya algo que cambiar de su accionar, de su deseo y amor por su profesora. Y es que el final de la película también nos muestra a una señorita von Bernburg desobediente, que se niega a cumplir las órdenes de no dirigirla la palabra a Manuela y decide no trabajar más allí. Pone sus propios

valores (su deseo, quizás) también sobre la obediencia. La película, como otras de la época, mantiene una actualidad sorprendente y rompe con lo que instituiría luego el cine *mainstream* de Hollywood, el destino fatal para los personajes sexo-disidentes. En *Mädchen in Uniform* se problematiza el vínculo, el afecto, incluso aparece algo que viene siendo problematizado en la cultura en lengua alemana: el suicidio en las instituciones escolares. Aunque en este caso —a diferencia de las versiones previas y posteriores— la protagonista no se suicida sino que es salvada por sus compañeras y por la señorita von Bernburg. La que se va de escena y escapa atravesada por el dolor es la autoridad, la directora del instituto, en un gesto de completa derrota.

Mädchen in Uniform es difícil de condensar en unas líneas porque no es sólo una película, es también una época de enorme (y contradictoria a veces) apertura a ciertos temas de los que luego no se podría hablar (al menos con esa libertad) durante décadas y casi hasta nuestros días. Pero también es compleja porque se trata de un hito en la cultura sexo-disidente y porque fue antes una obra de teatro. O varias: *Ritter Nérestan* en su estreno en Leipzig y luego *Gestern und Heute* en Berlín, dirigida ahora por Leontine Sagan. Entre ambas versiones la relación entre Manuela y la señorita von Bernburg va creciendo en deseo sexual y desprendiéndose de la imagen de la madre sustituta (recordemos que Manuela es huérfana de madre y por eso la mandan al internado). También fue un acto de memoria para su autora, Christa Winsloe, respecto de su adolescencia en un internado. El éxito de la película la hizo mundialmente famosa y no sólo generó una nueva versión de Winsloe en formato de novela en 1933 con el nombre de *Das Mädchen Manuela* y un *remake* (o nueva adaptación del texto teatral) en 1958 protagonizada por la entonces estrella Romi Schneider, sino también una versión mexicana anterior, *Muchachas de uniforme* (1951), dirigida por Alfredo B. Crevenna, que tiene también la peculiaridad de ser la primera película mexicana que aborda el lesbianismo como tema central.

La edición en DVD, restaurada en HD y con una escena extra que aumenta su metraje, resulta entonces una

oportunidad única para revisitarse este punto axial de la cultura sexo-disidente y las múltiples versiones que se condensan en el clásico de la cinematografía lésbica de los inicios del cine sonoro y de la producción cultural sexo-disidente en general. Asimismo, esta edición incluye el comentario de la historiadora de cine Jenni Olson y una serie de extras de enorme interés que permiten un acercamiento complejo pero ágil a *Mädchen in Uniform*. Entre ellos hay que mencionar el video-ensayo *Women and Sexuality in Weimar Cinema* de Chrystel Oluokoi (2021, 13 min) y la selección de capítulos del *podcast* ya mencionado «The Kiss – The Women Who Made a Movie Masterpiece» de Bibi Berki, pero sobre todo y fundamentalmente la selección de obras maestras del archivo del BFI «How To Be A Woman: a Selection of Treasures from the BFI National Archive» que incluye cortometrajes realizados entre 1911 y 1940 que dejan ver la desobediencia femenina a los mandatos de maternidad y de las niñas inocentes, niñas que expresan libido, que se vuelven anárquicas, que desobedecen a mandatos corporales que en *Mädchen in Uniform* se configuran como parte de la estricta educación prusiana pero que hoy podemos pensar incluso como un arquetipo de la educación patriarcal cis heterosexual en general.

Con casi un siglo de historia, esta edición de *Mädchen in Uniform* del BFI nos permite acceder a un clásico que no necesariamente se adelantó a su tiempo sino que, por el contrario, quizás fue justamente producto de un tiempo convulsionado y contradictorio pero que tuvo una enorme visibilización y militancia sexo-disidente. Y es, quizás, por eso y por sus particularidades como película y como centro de un cosmos de escrituras y re-escrituras, versiones y reversiones siempre en permanente transformación, que sigue teniendo una enorme vigencia y actualidad. Revisar *Mädchen in Uniform* es también mirar hacia un pasado en el que las disidencias sexuales fuimos protagonistas del cine desde un lugar que costaría muchísimo tiempo (y lucha) recuperar.

Atilio Raúl Rubino

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN: 1134-6795, e-ISSN: 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: CARHUS+, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, España), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Film & Television Literature Index (EBSCO), International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Open Academic Journals Index (OAJI), ERIH PLUS y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB). Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2016, *Secuencias* se edita exclusivamente en versión en línea, de manera íntegra y en acceso abierto en su web: revistas.uam.es/secuencias

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Reseñas de libros, de DVD y plataformas

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

Secuencias no cobra a los autores ninguna tasa por presentación o envío de manuscritos, ni tampoco cuotas por la publicación de los artículos. La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial. *Secuencias* cuenta con un código ético y de buenas prácticas que apela a la responsabilidad de autores, editores y revisores (revistas.uam.es/secuencias/About/codigoetico).

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación. Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (revistas.uam.es/secuencias/about/submissions).

Artículos

**Nosotros hacemos el resto.
El súper 8 en la trama de la economía fósil**
Alberto Berzosa

**El tiempo del súper 8 ante el horizonte democrático: notas
para una prospección arqueológica sobre sus usos, debates y
prácticas políticas en el Estado español**
Xose Prieto Souto y Anto J. Benítez

**El arte de la subversión: culturas cinematográficas del súper
8 en la Hungría de principios de los ochenta**
Sonja Simonyi

**«Otra relación con el cine»: las construcciones discursivas de
un sector del súper 8 argentino de los setenta**
Federico Windhausen

**Súper 8 y tercer cine:
escenas de una extraña correspondencia**
Miguel Errazu