

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 filmicas 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 filmicos.

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 filmica 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 súper-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 Albrán (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 pudieron 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



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... ¡FOLLEME TIM!**

La revista 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.

Los divertidos que parecen ser que hasta los actores se lo pasan "bien". Pop Muñoz (casi) de su aljibe saca al director no sabe porque no lo recuerda "si ha olvidado el actor haciendo la película: me gusta que se ría".

Folle, folle, folle, sin es, según, uno de los casos más interesantes de la que se es el "underground", en nuestro país. Desde sus comienzos entregado decir que es el mejor, pero se ve el candidato. Que, sin hacer concesiones para crear un tipo de humor. Almodóvar hace una cosa que le da la gana, con toda su carga de ambivalencia y llega a todo el mundo. Que tiene calidad y por eso sabe figurar al público. El caso es que la gente se lo pasa bien con el film.

Incluso a veces me recordaba a ciertos momentos de Baz Luhrmann sobre el mundo de la progresión. Diversidad histórica que ha marcado a los actores. Desde de sus obras en el Mágic, en el Club Diana, en el Gimnasio del Super 8 de Barcelona, y ahora en la presentación de este. Su primer largometraje realizado por Acción Super 8 en el Centro Internacional de Fotografía.

Yo creo que Pedro Almodóvar está, dentro de muy poco, uno de los valores a tener en el mundo cinematográfico. Sin embargo se encuentra cómodo dentro de la marginación, porque no es el que se autoproclama. (¿Qué es lo que pasa? Pues lo de siempre, los productores le siguen con ganas de hacerle el "casi" que escape. Que lo quieren poner en un lugar que escape de sus garras comerciales.)

Yo creo que Pedro Almodóvar merece de todas maneras, con los bagajes propios que tiene.

Si último año, Folle, folle, folle, sin. Una película que es la mejor del País y la comunidad de Pierro (Barcelona de Noche). Pierro, Cris, Antonio, un cine con un catálogo entre el teatro y la T.V., inglés.

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 afincada 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 confluir.

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 objeción 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-electoral30 minuts
Festa de TREBALL.12 minuts
Retorn president-Tarradellas.35 minuts
Cors i ballets russos20 minuts
Per concertar la projecció telefonau al 229-90-68 i pregunteu per Jaume Masip.	

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.

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

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 “Anticrónica de un pueblo”)» <<https://martirom.cat/31-com-rodavem-i-anticronica-de-un-pueblo/>> (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

