

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

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

FEDERICO WINDHAUSEN^a

Investigador independiente

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.004

RESUMEN

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

ABSTRACT

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

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

CINEMATECA ARGENTINA

CINE SUPER 8

en el TEATRO SHA

Sarmiento 2255

Tel. 48 - 2170

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

SEMANA SUPER 8

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

películas de:

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

y de los realizadores:

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

Coordinación: Juan Carlos Kreimer

FUNCIONES: 22 horas

ENTRADA LIBRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Historias de origen y relatos de surgimiento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

publicidad respaldados por FOTOGRAFIA bajo el título de Circuito de Distribución e Intercambio... formados a dicha redacción... y al respecto de las formas tradicionales del cine ya no profesional o "independiente", esto, que implica la enorme ventaja de libertad en buena medida de las concepciones respecto del cine, en cuanto por la dependencia cultural a los centros de recursos del hemisferio norte, nos permite mostrar el medio con una óptica limpia de preocupaciones operativas, y como tales serán sabidos, porque están íntimos que **desaparecen**.

Para esa situación a un nivel cultural que se abre en realidad de muchas cosas a la libertad, y a la libertad de expresión. Esta es una libertad que se abre a los límites de aspiración para lograr la Unión y el desarrollo en la dependencia que los tiene al "comercio" en su totalidad para esta resolución "desarrollada" en forma concreta, otros, más concretos y cercanos a la realidad nacional, no se hallan en el momento, entendiendo que esta producción

... y el cine. Pero prácticamente todos demuestran tener la necesidad para alcanzar: honestidad y seriedad en la labor, y apertura frente, además, al acercamiento como "cine" que se desarrolla más allá de los presupuestos comunes a las redacciones "culturales" de tradicionales círculos "intelectuales". Así fue posición de estos planteos se hizo entonces que el trabajo consistiera en un verdadero examen de conciencia, dando el primer logo histórico a la Unión, el repatrio de las actividades, en el cine y la colaboración "en caliente" de las declaraciones que siguen con una amplitud de criterios y un desenvolvimiento de prácticas culturales que los abre un generoso crédito de confianza.

El punto con total acuerdo con Chatterton, podemos esperar mucho más de estas jóvenes que de aquellas antiguas.

Lo que hoy Juan Carlos Kreimer en las marplatenses si no se manifiestan claramente en sus declaraciones, no podemos comprenderlo si no es en el día desde donde demostrar claridad y coherencia en sus intenciones.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[28] «UNCIPAR y el Super 8», s.p.

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

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



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

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

2. Entre la autonomía y la dependencia

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

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

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

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

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

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

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

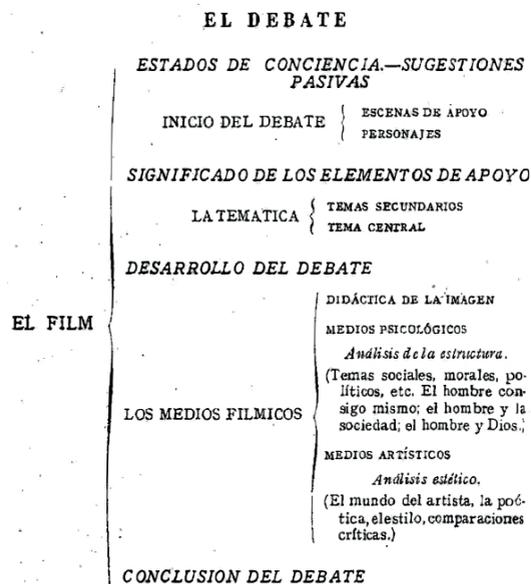


Diagrama de Renato May, *El lenguaje del film* (Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1957).



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

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

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

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

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

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

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

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

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

[40] «UNCIPAR y el Super 8», s.p.

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

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

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

[41] «UNCIPAR y el Super 8», s.p.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Tapa de UNCIPAR (n.º 15, 1979).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[53] «Super 8 y dictadura».

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

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

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

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

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

3. Otras trayectorias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Conclusión

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

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

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

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

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

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

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

FUENTES

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

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

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

2001

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

Amateur Movie Makers

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

Arcadia va al cine

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

Cine Boletín

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

Cine Club

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

Cine Libre

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

Cinema 2002

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

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

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

Confirmado

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

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

El contemporáneo

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

Cultura

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

El Día

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

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

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

Diario do Paraná

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

Enchúfate

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

Expreso Imaginario

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

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

Fotografía Universal

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

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

Guía Heraldo

CALDINI, Claudio, «Una nueva etapa en la historia del cine» (Tomo I: Cine & Cine Publicitario, 1978), pp. 369-370.

Haciendo Cine

«Super 8 y dictadura» (año III, n.º 8, julio de 1997), p. 37.

Jornal Voz do Paraná

BERMAN, Abrão, «Super 8 é bitola que preservará a memória nacional» (1 de mayo de 1977), p. 7E.

El lagrimal trifurca

«Notas al margen» (n.º 13, diciembre de 1975), p. 15.

SIENRA, Luis A., «Presentación» (n.º 13, diciembre de 1975), p. 1.

Montaje

«Editorial», *Montaje* (año 1, n.º 1, diciembre 1980-enero 1981), p. 3.

La Opinión

«Cineclubes: necesitan otro clima político para ampliar su misión» (11 de mayo de 1971), p. 20.

«Eligen al cine para formar una contracultura infantil» (16 de junio de 1973), p. 16.

«Induce a reflexión la persistencia del cineclub en el interior del país» (1 de diciembre de 1971), p. 19.

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

«Nuevos intentos del cortometraje argentino» (22 de junio de 1973), p. 21.

«Premiaron ‘Olegario Alvarez, ruega por nosotros’, de Mario C. Ginzburg» (30 de octubre de 1971), p. 17.

KREIMER, Juan Carlos, «Para que todos filmen» (25 de agosto de 1974), p. 6.

Panorama

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

Puro Biógrafo

MAY, Renato, «El debate en el cine» (n.º 23, agosto de 1980), pp. 7-9.

Redacción

SMIRNOFF, Miguel, «El nuevo boom del super 8» (vol. V, n.º 53, julio de 1977), pp. 104-106.

Siete Días

«Filmadoras. Aventura en el living» (año II, n.º 89, 20 de enero de 1969), p. 47.

El Superochista

ARONSON, Gustavo R., «El culto de la censura» (n.º 2, enero 1981), p. 27.

Textual. Revista de artes y ciencias

DAKER, Jorge, «El Super 8: Un cine al margen» (año 1, n.º 1, 1977), pp. 30-31.

UNCIPAR

«El debate» (n.º 14, 1978), s.p.

«Muestra anual de UNCIPAR» (n.º 13, 1978), s.p.

«Reportaje Abrão Berman» (n.º 13, 1978), s.p.

BIANCHI, Rubén, «Verano del ‘72» (n.º 13, 1978), s.p.

The Village Voice

MEKAS, Jonas, «Movie Journal» (26 de agosto de 1965), p. 13.

BIBLIOGRAFÍA

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

ARREDONDO, Isabel, «Early International Super 8 Film Festivals: The Case of Caracas 1976-1980», en Masha Salazkina y Enrique Fibla (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2021), pp. 278-295.

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

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

- COSSALTER, Javier, «La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino» (*Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, vol. 18, n.º 68, 2018), pp. 141-166. Disponible en: <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2246>>.
- CRESPO, Milton, «El cine Super 8», en Tulio Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela* (Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 1997), p. 103
- MAY, Renato, *El lenguaje del film* (Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1957).
- NERI, Julio, «Cine Super 8 en Latinoamérica», *Sexto Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8* (Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 1981), p. 2.
- ODIN, Roger, «La question de l'amateur» (*Communications*, n.º 68, 1999), pp. 47-89.
- WALLEY, Jonathan, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Nueva York, Oxford University Press, 2019).
- WASSON, Haidee, *Everyday Movies: Portability and the Transformation of American Culture* (Oakland, University of California Press, 2020).
- WINDHAUSEN, Federico, «'My Mind Wants Freedom': Horacio Vallereggi's *¡UF!*» (*LUX*, 29 de septiembre 2015). Disponible en: <<https://lux.org.uk/horacio-vallereggi-uf-federico-windhausen/>> (4/4/2022).
- , «¿Quién le teme al cine underground?», en Tzutzumatzin Soto (ed.), *Reencuentros al margen* (Ciudad de México. LEC Laboratorio Experimental de Cine, 2018).

Recibido: 27 de abril de 2022

Aceptado para revisión por pares: 30 de abril de 2022

Aceptado para publicación: 29 de julio de 2022