

ALBERTO BERZOSA y MIGUEL ERRAZU

El pasado febrero de 2022, lanzamos un cuestionario abierto con el que buscábamos ampliar el abanico de voces y reflexiones sobre el formato súper 8 más allá de los textos recogidos en este dossier monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (n.º 55). Reproducimos aquí el texto que circulamos entonces y, seguidamente, todas las respuestas recibidas. Los textos responden a una gran diversidad de acercamientos y sensibilidades, y no siguen necesariamente el esquema propuesto por el cuestionario. Además, incluimos, con permiso de lxs autorxs, algunos testimonios recogidos a partir de las entrevistas que hemos realizado en el curso de esta investigación. Cuando así sea, se indicará en una nota al texto.

* * *

El formato súper 8 fue comercializado en 1965. Su auge, entre principios de los años setenta y mediados de los ochenta, coincidió con un ciclo global de derrotas y transformaciones de las izquierdas, la transición de las economías mundiales hacia el postfordismo y la irrupción de las políticas neoliberales. Además, generó nuevos y más estrechos vínculos entre las prácticas culturales, la economía fósil y los imaginarios energéticos del capitalismo expansivo.

En este contexto, el súper 8 desplegó un campo de prácticas en permanente tensión:

- *Su función de registro documental de la cotidianidad burguesa fue contrarrestada por sus posibilidades ficcionales, contrainformativas y de intervención política.*
- *Su accesibilidad, fruto de su inserción en los circuitos globales del capitalismo fósil, fue repensada para usos locales y energéticamente sostenibles.*
- *Su papel como medio de aculturación visual fue subvertido por usos experimentales, contraculturales y decoloniales.*
- *Frente a su tendencia a privatizar la experiencia de producción y recepción, emergieron nuevas formas de socialización y redistribución de las imágenes con una fuerte carga utópica.*
- *Contra la nostalgia retro de algunos de sus usos contemporáneos, se consolidó un espacio de prácticas que entienden su obsolescencia y materialidad como catalizadoras de una estética de la resistencia.*

La corta historia del formato súper 8 es, pues, una historia atravesada por antinomias. Tomando estas antinomias para abrir la conversación, con este cuestionario invitamos a artistas, cineastas, curadorxs, conservadorxs, agentes culturales e investigadorxs a pensar, desde su propia experiencia, sobre el pasado, el presente y el futuro del súper 8:

1. *¿Qué podemos rescatar de las experiencias históricas del súper 8?*
2. *¿Por qué y cómo seguir trabajando en súper 8 hoy?*
3. *¿Es posible imaginar un futuro para el súper 8?*

Curiosamente, los festivales internacionales de súper 8 comenzaron en Irán. Allí, un grupo de realizadores de cine en súper 8 se reunieron y sentaron las bases la Federación Internacional de Cine en Súper 8 en 1975. Pero, ¿cómo se llegó hasta aquí?

A partir de mediados de la década de 1960, Irán se propuso unir artísticamente Oriente con Occidente mediante el teatro y el cine. En 1967, el Shah Mohammed Reza Pahlavi impulsó el Festival de Teatro de Shiraz para traer compañías de todo el mundo. Músicos, bailarines y cineastas extranjeros de renombre actuaban cada año en el festival junto a sus compañeros persas. En 1968, en Teherán, unos cuantos cineastas familiares empezaron a hacer películas de ficción y decidieron formar un grupo con el nombre de *Cinema-ye-Azad* (Cine Libre) en referencia al «free cinema» inglés de la época. En 1969, impulsados por Bassir Nassibi, que se dedicaba sobre todo a la distribución y exhibición de estos materiales, decidieron organizar el Primer Festival *Cinema-ye-Azad* para proyectar todas estas películas.

Poco a poco, se conformó también una red regional de pequeños grupos de realizadores de cine en súper 8, organizados a través de clubes. A partir de 1971, fecha en la que tuvo lugar el Tercer Festival *Cinema-ye-Azad* de Irán, la Radio y Televisión Nacional de Irán (NIRT) empezó a financiar los programas de difusión del súper 8 en diferentes regiones. La televisión nacional facilitó la producción prestando cámaras a las personas que tenían un proyecto, dándoles material cinematográfico y creando instalaciones para el montaje. Los gobiernos provinciales y locales de las ciudades en las que trabajaban los grupos siguieron prestando su apoyo. Los fondos para cada grupo se calculaban de acuerdo con el presupuesto tentativo de cada proyecto, pero no había demasiadas normas. Los nodos del sistema *Cinema-ye-Azad*, estos grupos regionales, podían autogestionarse en todo excepto en la organización del calendario con los demás grupos. De este modo, dos grupos *Cinema-ye-Azad* no podían celebrar un festival al mismo tiempo. Este acuerdo creó un sistema descentralizado en el que los grupos regionales, con sus propios proyectos y sus propios festivales, eran independientes del poder centralizado de Teherán.

Además, la NIRT puso en marcha un programa semanal de televisión, llamado también *Cinema-ye-Azad*. Dirigido y escrito por el propio Bassir Nassibi, el programa de televisión era una mezcla de *reality show* sobre el súper 8 y de programa didáctico sobre el funcionamiento de las cámaras y el resto de equipos. Además, presentaba noticias de los diferentes grupos de producción de cine súper 8 de las provincias: mostraba clips de películas ya terminadas y otras que se estaban desarrollando, y presentaba a los grupos de filmación en los lugares de rodaje. El programa de televisión de Nassibi tuvo un éxito increíble: fue seguido por unos cinco millones de espectadores, probablemente atraídos por la idea de conocer el Irán contemporáneo a través de los clubes de rodaje regionales y sus películas.

El programa de televisión iba acompañado de un boletín impreso, llamado también *Cinema-ye-Azad*. Publicado por la NIRT y distribuido a los distintos grupos *Cinema-ye-Azad*, el boletín era un órgano de transmisión de noticias de la actividad del súper 8 dentro de Irán. En algunos artículos, Nassibi explica que, después de haber asistido a un festival de súper 8 en París en 1974, en el Espace Cardin, surgió la necesidad de tener más información sobre lo que hacían otros cineastas de súper 8 en sus países. Conseguir información, en 1974, sobre los cineastas superochistas era difícil, ya que las embajadas no podían proporcionar información ni medios para contactar

[1] Isabel Arredondo (1960-2022) fue una profesora e investigadora española radicada en Estados Unidos. Su página web, <super8festivals.org>, construida fundamentalmente a partir de su propio archivo personal, es una referencia ineludible para la comunidad académica y artística interesada en la historia del súper 8.

con los cineastas (que no se consideraban autores) en sus países. Con el conocimiento de que en otros países había cineastas de súper 8 y su experiencia con su propio grupo de cineastas de súper 8 en Irán, Nassibi pensó en estrategias para acercarlos y darse a conocer entre sí. Pensó que los festivales eran la solución a la falta de información y se dio cuenta de que la comunicación personal era clave para sus propósitos.

De este modo, en 1975, con la ayuda del NIRT, el *Cinema-ye-Azad* de Teherán puso en marcha el 1er Festival Internacional de Cine Súper 8. En este, las películas de los otros grupos *Cinema-ye-Azad* podían competir en el festival junto a películas extranjeras. Aunque al principio era un festival pequeño, congregó un activo grupo de promotores internacionales que había conocido en París en el Espace Cardin: entre otros, los belgas Robert Malengreau y Marcel Crôes, el inglés Chris Wordsworth, el español Enrique López Manzano, o el francés Yves Rollin, miembro de Action Super 8 y organizador del festival parisino.

Del mismo modo que el Festival de Shiraz invitaba a figuras conocidas internacionalmente, a lo largo de las siguientes ediciones Nassibi invitó a las principales figuras del mundo del súper 8 y del cine independiente estadounidense. Los iraníes de Nueva York, por ejemplo, se pusieron en contacto con Howard Guttenplan, un cineasta conocido por realizar diarios cinematográficos, y director de la galería Millenium, uno de los lugares más importantes del cine underground e independiente de Estados Unidos. Guttenplan sugirió a los iraníes que invitaran a Teherán a Lenny Lipton, conocido entonces como «el padre del súper 8». Gracias a la NIRT, tenían todo pagado: desde los billetes de avión hasta el hotel y el alojamiento. En 1975, seis países estuvieron representados en el 1er Festival Internacional de Súper 8 de Teherán. Al año siguiente, ya fueron dieciséis.

Además, este pequeño grupo —Malengreau, López Manzano, Crôes, Rollin, el propio Nassibi y alguno más— cumplió una importante misión: la redacción de los estatutos de la Federación Internacional de Súper 8 (FICS-8). Durante el 1er Festival Internacional de 1975, se reunieron para sentar las bases —escritas en farsi— de la futura Federación. Un año después, en el 2º Festival *Cinema-ye-Azad*, los puntos fueron redactados, aprobados y firmados. En el núcleo de los estatutos de la Federación se encuentra el mismo modelo de los grupos *Cinema-ye-Azad*: no hay un poder centralizado que estipule las normas para cada festival, por lo que cada país puede organizar sus encuentros como quiera. Ni siquiera existía un reglamento sobre cómo se dirigiría la Federación. Todo lo que había era una especie de organigrama, parecido al de otras organizaciones semejantes, con presidente, vicepresidente, tesorero, secretario general y administradores. Este último grupo se convertiría posteriormente en los llamados “delegados”, nombre que recuerda a la organización internacional de la ONU.

El original inaccesible: una nota sobre el súper 8 en el museo

El súper 8, último soporte filmico de uso *amateur*, podría considerarse como la etapa terminal de la tecnología cinematográfica doméstica, antes de la llegada del vídeo y la cinta magnética. Su peculiar posición dentro de la historia tecnológica del cine señala su duplicidad fundamental: un formato pequeño, ciertamente, pero con una alta resolución (tamaño de fotograma: 5,46 mm x 4,01 mm). Sus características especiales (ligereza y diseño compacto, manejo rápido y ágil) son las razones adicionales de su importante y amplio uso por parte de artistas y cineastas experimentales desde su introducción en el mercado. Y son precisamente estas figuras las que, al darse cuenta de la singularidad del material, pensaron en seguida en sus posibilidades alternativas de circulación: el inflado a 16 mm señala esta necesidad inmediata de transferirlo a otros soportes. La artista estadounidense Ericka Beckman lo entendió perfectamente: su *Super-8 Trilogy* (1978-1981) hace tiempo que se compone de tres películas de 16 mm, a pesar de que el formato está inscrito —con el añadido autoral del guion— en el propio título. Se trata de una estrategia que indica una separación fundamental: el formato de la toma no es ya, a menudo, lo que se muestra. Y se podría añadir, si se atiende a la película reversible, que el súper 8 es, o se convierte retroactivamente, en el original.

Recorriendo rápidamente el inventario de películas conservadas en el museo, es este sustantivo —en efecto: «original»— el que aparece más frecuentemente asociado a las obras realizadas en súper 8. Desde el punto de vista de la conservación, no es un detalle menor. El original es objeto de un cuidado especial que, en el plano pragmático, se acerca a lo inabordable. Se remite al original para constatar la discrepancia que producen las copias «ampliadas», las transferencias a cinta magnética o incluso los escaneos digitales actuales. Esos cartuchos, convertidos en bobinas y a menudo ensamblados de forma artesanal (una de las colecciones más conspicuas es la de los metarrelatos diarísticos de Teo Hernández y Michel Nedjar) se ven vestidos de un estatuto que, si bien no los condena a la invisibilidad, delega su circulación a otro medio. Sólo en casos raros y controlados es posible acceder al original, no a través del proyector, sino gracias a una moviola portátil, un dispositivo individual y controlado manualmente, una experiencia que difiere significativamente de la proyección pública.

En este sentido, el súper 8 es un artefacto excepcional: un original, sin duda, pero al fin y al cabo una pura matriz, como un negativo o una copia, inaccesible desde el punto de vista de la experiencia museística. Pero su destino, tal vez inesperado, no hace sino sancionar la distancia irremediable que separa la experiencia de la proyección en súper 8, doméstica o a pequeña escala, de la proyección pública de mayores proporciones. De hecho, no tenemos proyector de súper 8 para colocar en la cabina de proyección de la sala. El formato está marcado por una forma de singularidad dispersa o —mejor dicho— *diseminada*, imposible de retener en su totalidad. El mercado ha entendido esto desde hace tiempo, disociando «la imagen» del material, tratando el súper 8 como pura cosmética visual (aquí se encontrarían los desarrollos de filtros o aplicaciones «*vintage*»). Por eso la tarea del museo es, o debería ser, más compleja. ¿Cómo transmitir los deslizamientos y las variaciones de sentido que producen las vicisitudes materiales del medio? El súper 8 es quizás, para la imagen en movimiento registrada en película, el más reciente emblema de las dificultades estructurales de la musealización. Y es por esta función heurística que no podemos dejar de interrogarlo.

[2] Es un crítico e investigador italiano, responsable de investigación y documentación de la colección filmica del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou en París. Es autor del libro *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (Paris, Éditions Mimésis, 2018).

1. En términos patrimoniales e históricos no veo diferencia entre los materiales de súper 8 y cualquier otro material filmico o videográfico. Si queremos tener nociones de la escritura «desde abajo» de ese periodo, es necesario preservar esos materiales, igual que el vídeo doméstico en los 80 y los 90 (VHS doméstico, Betamax, High 8...).

2. Mientras se produzca película se seguirá utilizando, es obvio, o al revés: se seguirá produciendo película, mientras haya negocio (por pequeño que sea). Kodak cada vez produce menos variedad de material, pero lo sigue haciendo. No olvidemos que, lejos de su pátina de resistencia frente a eso que llamáis capitalismo fósil, el súper 8 es un material que genera muchos residuos tóxicos, es un producto muy característico de ese contexto. En un contexto como el actual, en el que los desastres del Antropoceno son ya una obviedad a ojos de cualquiera (incluso los más negacionistas), seguir utilizando el súper 8 no es lo más adecuado políticamente.

3. Supongo que cada vez más limitado. Pero tampoco me parece un problema, siempre que seamos capaces de preservar sus prácticas como lo que fueron: una forma de expresión de otro tiempo. Esto puede entenderse como un embalsamiento, e igual lo es, pero no entiendo que haya otra necesidad (como decía antes, el planeta no lo necesita, al contrario). Puede haber algún artista que lo siga utilizando (mientras se produzca película, claro), es posible que sí, pero igual que hay pintores hoy que utilizan pigmentos del siglo XVI. Esas prácticas no suponen nada «futuro».

[3] Es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, un investigador español de cine y director de la Filmoteca Española desde 2018.

1. Ya que el planteamiento del uso del súper 8 en la industria cinematográfica jugó un papel importante de mercado, la historia del cine sitúa este formato en el gran momento de democratización de los medios de producción de relato, tanto en sus posibilidades de registro familiares (para lo que fueron diseñadas las cámaras S8) como para la autonomía de registro de eventos. El miedo al olvido de las familias burguesas se vio consolado por esta herramienta de conservación de los momentos significativos en sus vidas, lo que ha terminado por definirse como cine doméstico. Desde esta práctica se puede argumentar su relación con la proliferación de un modo consumista de vida, con el auge del turismo, ya que las películas familiares se hacían desde esta clase social para compartir sus vivencias y su éxito en economías desarrolladas. Rescatar esta parte de la historia del formato nos puede ayudar a mirar más detenidamente el cine doméstico desde una perspectiva crítica de los sistemas capitalistas de vida. Sin embargo, los planes de este mercado fueron subvertidos por distintas vías, coincidiendo con grandes eventos sociales en las décadas de los sesenta y setenta. Por ejemplo, la capacidad de registro en una esfera privada ayudó a muchas mujeres a relacionarse con la tecnología cinematográfica desde una posición crítica con respecto al patriarcado, adquiriendo una conciencia significativa de la contraposición entre lo público y lo privado, las formas de representación del cuerpo femenino, y adquirir una conciencia de sujeto generador de imágenes. Por otra parte, la subversión de la cámara súper 8 como aliada en movimientos sociales y políticos tuvo una gran relevancia histórica. El formato pequeño era más accesible y más fácil de distribuir, por lo que ayudó enormemente a una divulgación de actividad social militante —lo que llamaban en la lucha de la Tricontinental la «cámara-kalashnikov»—. Al compartir más rápidamente las imágenes de los movimientos sociales, las luchas se alimentaban entre sí. De esta forma se ha registrado la construcción de los pueblos olvidados por el relato común del cine y la televisión, aportando un gran valor documental en la creación de una memoria colectiva descolonizadora. En una historia de los medios tecnológicos cinematográficos, todas estas imágenes deberían recuperarse desde el mismo prisma. Deberíamos rescatar los materiales súper 8 con fines comunes de memoria histórica, y relacionar esta memoria con una reescritura de la historia del lenguaje audiovisual, teniendo en cuenta las características propias de los medios tecnológicos y sus condiciones materiales y económicas.

2. El trabajo en súper 8 contemporáneo tiene distintas razones de ser. Por una parte, es clave en la preservación del conocimiento tecnológico, aquel que se pierde con la propia obsolescencia y que puede ser muy útil a la hora de poder comprender el contenido de las imágenes que rescatamos. El cine, al ser un medio que depende de su reproductibilidad, necesita de máquinas para ser visto. La obsolescencia del conocimiento técnico del trabajo filmico puede hacer que perdamos las películas en súper 8, las familiares, las sociales y las artísticas. Desde el punto de vista de la restauración y la preservación filmica, el conocimiento técnico y experiencial puede resultar muy útil en la recuperación de archivos en súper 8, lo cual supone una urgencia ante la falta de recursos para la preservación de formatos pequeños, que no tienen productoras detrás que pongan dinero para su correcta preservación y restauración. En la restauración de una pieza de súper 8 de cine experimental —la cual no ha sido documentada en su momento de producción— podemos contar con el conocimiento de artistas que han estado investigando técnicas creativas en súper 8 y que pueden dar soluciones en

[4] Es una cineasta y restauradora española.

la búsqueda de información sobre el proceso, tan relevante para tomar decisiones de recuperación. Esto no se queda únicamente en el objeto película, sino también en la capacidad de poder exhibir las películas de súper 8 del pasado en su formato original, conservando también la experiencia filmica de visionado.

Por otra parte, la experiencia táctil, material, puede ayudarnos a construir una consciencia de la construcción real de las imágenes en movimiento, en una época de imágenes desenfrenadas en nuestra vida diaria. Las experimentaciones actuales alrededor del S8 intentan responder a una pregunta que se lleva formulando desde que existe el cine, sobre los límites de la pantalla, el concepto de cine y su papel en lo social. Pero el uso del filmico en la era contemporánea, para que sea una herramienta de aprendizaje en términos de alfabetización audiovisual real, deberá ser accesible, y esto no es compatible con una dependencia de las economías familiares o individuales. Hace falta una colaboración con las instituciones públicas, en concreto con las universidades e institutos que tengan en su programa estudios cinematográficos, tecnológicos o medios audiovisuales. De esta manera, la experiencia filmica (en pequeño formato) no sólo se quedaría en una práctica nostálgica de una élite artística, sino que podría ser un elemento catalizador para hablar, como sociedad, y como profesionales de la comunicación y la información, del propio funcionamiento de la imagen en movimiento.

3. Desde la industria, Kodak tuvo varios intentos de traer de vuelta la experiencia del súper 8 con una cámara que combinaba la filmación de imagen en filmico con sonido digital en tarjeta SD y pantalla LCD, que nunca llegó a salir al mercado convencional. Existe, sin embargo, una pequeña industria del súper 8 para videoclips, *fashion films*, y otras formas estéticas que dependen en su tecnología del mercado de segunda mano, pero el stock de producción de negativo color desde la industria es limitado y no hay vistas de nueva producción de emulsión desde las grandes empresas, a pesar de los movimientos pro-filmicos por parte de grandes directores en Hollywood —lo cual solo sostiene, a medio plazo, la producción de película en 35 mm—. Por otra parte, hay varias iniciativas de recuperación de esta industria. En Italia, Film Ferrania ha sido una empresa que, recuperando una fábrica abandonada de película, por ahora ha conseguido fabricar nuevos carretes para fotografía analógica, pero aún están en proceso de elaboración de material cinematográfico.

Sin embargo, creo firmemente que estamos en un momento en el que podemos redefinir el cine de pequeño formato, volver a los pioneros del cine y empezar de cero desde otras prácticas más colaborativas, sin depender de Kodak. Las perspectivas contemporáneas de investigación que permiten la permeabilidad entre disciplinas (la científica, la artística, la social) puede situar un escenario en el que el renacer sea desde un lugar más colaborativo y accesible, sin miedo a la combinación entre tecnología filmica y digital, e incluso como una oportunidad de desarrollar prácticas creativas e investigadoras fuera de las lógicas de mercado capitalistas que llevan a la obsolescencia. Creo en la capacidad de resurgimiento del súper 8 como un formato que nos guíe a la participación interinstitucional, entre instituciones educativas, festivales afines al súper 8 —en España, el (S8) Mostra de cinema periférico, por ejemplo— los grupos de investigación de cine doméstico y la red internacional de laboratorios independientes de artistas, que recuperan tecnología obsoleta para investigar potencialidades creativas. Pero para esto, es fundamental el apoyo de instituciones públicas que sostengan esta nueva emancipación del cine.

1. Las experiencias históricas del súper 8 nos estimulan a pensar, encontrar y rescatar perspectivas de libertad que fueron cercenadas, camufladas o invisibilizadas en el contexto del surgimiento del neoliberalismo y, en el caso de América Latina, del surgimiento de regímenes autoritarios. Además de ser un instrumento de producción audiovisual casero, de registro de rituales sociales y afectivos, y de permitir que nuevos cineastas incursionaran en la práctica cinematográfica, el súper 8 también se convirtió en una vía de escape para un grupo de artistas, colectivos y activistas que pretendían expresarse artísticamente. Y aquí me detengo con una mirada más específica al ejemplo brasileño.

La práctica superochera surgió en Brasil como un refugio para la libertad de creación, ya que este tipo de cine se realizaba de manera doméstica. Las exhibiciones se restringían a reuniones clandestinas en casas de amigos, presentaciones en pequeñas galerías de arte o circuitos alternativos de proyección, como los que conformaban los festivales de cine independiente —entre otros, los del GRIFE (Grupo de Realizadores Independientes de Cine Experimental), bajo la dirección de Abrão Berman; las Jornadas de Cinema da Bahia, los festivales de súper 8 en Recife, João Pessoa, Curitiba, etc.—. De este modo, sus películas circularon lejos de los ojos de los censores y de cualquier medio de inspección, como sí sucedía con el cine realizado en los formatos de 16 mm y 35 mm, cuyas exhibiciones debían ser comunicadas a los órganos de la Censura Federal (de hecho, muchas veces tenían que ser proyectadas a los censores antes ser liberadas para exhibición). Sin restricciones en las etapas finales de producción, las propuestas cinematográficas en súper 8 también fueron alentadas por el libre manejo de una cámara que no requería conocimientos específicos de técnica cinematográfica.

Además de la libertad de creación, el súper 8 estimulaba la libertad de experimentar: permitía jugar con los géneros cinematográficos (realizando relecturas o desvirtuando las convenciones) y con el montaje (realizado en la propia cámara o *a posteriori*); realizar intervenciones sobre la película; y, especialmente, establecer diálogos entre las artes. Así sucedió con Paulo Bruscky, cuyos cortometrajes planteaban inquietudes acerca de la relación entre imagen, poesía y performance (*Poema*, 1979; *Xeroperformance*, 1980); con Lygia Pape, Anna Maria Maiolino y Regina Vater, que exploraban las conexiones entre la imagen en movimiento y las artes visuales para plantear cuestiones sobre el cuerpo, el feminismo y la censura; con Torquato Neto, un poeta que donaba su cuerpo y sus ideas (*Terror da Vermelha*, 1971/1972); o con Geneton Moraes Neto, que se interesó por los cruces entre periodismo, literatura y cine (*Fabulário tropical*, 1979; *Funeral para a década de brancas nuvens*, 1979). Estos son solo algunos nombres dentro de un conjunto de obras con diferentes temáticas y estéticas, que abarcan aproximaciones conceptuales, estructurales, abstractas, de *found-footage*, pop, neoconcretas, *terrír*, *cinema ovo*, o *anarcosuperoitistas* —entre otras denominaciones propuestas a partir de la detallada investigación realizada por Rubens Machado Júnior, uno de los más importantes investigadores sobre la producción en este formato del país.

Con el súper 8, podemos ver también cómo la libertad de creación y experimentación dio paso a una idea de libertad como ocupación del espacio público, que proponía otras formas de vida. Cámara en mano y una idea en la cabeza (a la manera de Glauber Rocha), la cámara de súper 8 encontró en las calles su potencia para registrar la vida

[5] Es una investigadora brasileña.

espontánea de la ciudad, las formas de ordenar el progreso y los intentos de hacer del espacio público un lugar realmente público. Así lo muestran las imágenes grabadas por Jomard Muniz de Britto en las ruinas históricas de Recife (*O Palhaço Degolado*, 1976/77; *Inventário de um feudalismo cultural*, 1978) y las torturas escenificadas por Sergio Péo en las calles del centro de Río de Janeiro (*Explendor do Martírio*, 1973). Con el súper 8, se ocuparon las calles para hacer pública la violencia que se escondía en el ámbito privado; se ocuparon las calles por nuevas formas de vida que nos llamaban a insertar lo colectivo y el común como posibilidad de resistencia y supervivencia.

2. En tiempos de una producción cada vez más accesible, gracias a los teléfonos celulares, seguir trabajando con súper 8 se convierte en un modo de reflexión y cuidado de las imágenes que se capturan. No es que no se pueda hacer lo mismo con los dispositivos actuales, pero la exigencia máxima de ese formato, que es la película (con su corta duración y su acceso algo más complicado) nos obliga con fuerza a no dejar de plantearnos algunas preguntas: ¿Qué filmar?, ¿Por qué filmar?, ¿Cómo filmar? y ¿Para quién filmar? Exige, por tanto, abordar las tensiones entre el registro espontáneo y libre, la materialidad de la imagen y su encuadre y el pensamiento construido a través de las imágenes. Ante esto, pienso que filmar con súper 8 actualmente solo tiene sentido si hay una búsqueda de cuestionar las imágenes, si hay una búsqueda de subvertirlas, de explorarlas y de experimentar con ellas para sacarnos de la zona de *confort* en la que nos encontramos, casi siempre, como espectadoras.

3. Las nuevas generaciones siguen interesándose por este modo de producción, y es fácil percibir los deseos de expresión más allá de las herramientas digitales. El súper 8 es un instrumento de extensión del cuerpo, que se ancla en el presente, en el momento, y que nos conecta, precisamente, con ese cuidado de la mirada. Si el súper 8 no es una posibilidad de futuro, al menos lo será su legado contestatario.

1. Nuestro interés en trabajar en súper 8 es menos el rescate de experiencias documentales históricas y más la experimentación con la materialidad filmica del súper 8. Nos sigue interesando las huellas históricas del uso del súper 8 en el pasado como forma de articular un pensamiento en la memoria, más que como documentación histórica. En este sentido, el súper 8 crea una articulación entre su uso ampliamente explorado de registros domésticos y de viajes y su reutilización experimental actual.

2. El súper 8 es también una forma de proponer una mirada y una práctica audiovisual experimental más cercana a la materialidad de las imágenes, a la constitución de la articulación entre tiempo y movimiento explicada en la película filmada y proyectada. Si el pensamiento cinematográfico parte de la concepción de que la imagen en movimiento se forma a partir de la repetición de 24 fotogramas fijos por segundo, visualizar materialmente esta relación de formación de la imagen filmica trae a quienes inician sus prácticas audiovisuales un redimensionamiento de la mirada y del oficio. En Florianópolis, ciudad del sur de Brasil, organizamos un festival, INFLAMABLE, para la creación y exhibición de cortos experimentales en un solo plano realizados en súper 8, en los que ya se propone la experimentación desde el montaje de cámara y en los que el sonido se producirá antes de que el cineasta vea el resultado del desarrollo de su película. La propuesta enfatiza y renueva la potencialidad liberadora del uso experimental del súper 8, animando a los cineastas a rodar con un tipo de enfoque diferente, tanto de la cámara como del objeto a filmar, haciendo del proceso una aventura más viva e importante que el resultado, avanzando así la propuesta con el propósito de descartar cualquier posibilidad de que la película resultante sea un mero producto.

3. Estamos poniendo en práctica lo que imaginamos para el súper 8. El futuro no existe. El súper 8 es eterno o ya no lo es, como todos nosotros.

[6] Es un colectivo brasileño de cineastas/curadores radicado en Florianópolis y formado por Rafael Schlichting y Cláudia Cárdenas. Cada año, organizan la Muestra Strangloscope dedicada al cine experimental.

El súper 8 que recuerdo

Tuve una fuerte pasión por el súper 8, aunque lo usé muy poco y de forma extraña. El destino quiso que sintiera ganas de hacer cine en una época en la que este formato había perdido popularidad. Quienes podían permitírselo compraban cámaras de video. Pero una vez encontré una tienda donde vendían cámaras, moviolas con motor y todos los artilugios (proyectores no había). En aquel entonces, ni los laboratorios procesaban ni las tiendas vendían película. Aún así me llevé todos los trastos a casa porque pensé que un día podría darles un uso. Nunca ocurrió, pero fui haciéndome con películas que compraba en mercadillos y pasaba horas proyectándolas en la moviola. Recuerdo especialmente la versión resumida de *El Padrino 1 y 2* que tenía el mítico «beso de la muerte» entre Al Pacino y John Cazale. «¡Qué gay!» —pensé. Y me pasaba horas mirando esa escena, tirando para atrás y para adelante, ralentizándola, congelándola... Años más tarde me invitaron a un evento en una galería donde invitaban a jóvenes con inquietudes artísticas. Yo llevé todos mis objetos de súper 8 y los desplegué sobre una mesa. Para molestar —porque sentí que había que molestar— puse una película porno en la moviola. Como era de esperar, el moralismo y la sexofobia se vinieron en mi contra. Una mujer se me acercó para pedirme que por favor apagara «la peli-culita esa» que estaba disgustando a los invitados. Yo no hice caso. Entonces un señor asumió la autoridad, se acercó a la moviola y la desenchufó. Me puse furioso, sobre todo porque mis colegas no me apoyaron. Al parecer ese señor era alguien importante para la galería. Pero a ese señor le dije que era un ignorante y cogí un libro de Robert Mapplethorpe que había en una estantería y se lo arrojé al pecho. Cogí mis cosas y me largué. Eso es lo que recuerdo.

¿Habría sido esta pulsión erótica con el súper 8 lo que marcó mi fascinación por *Arrebato* de Iván Zulueta? No lo sé, no voy a contar los detalles. Pero la pasión de Pedro P. (Will More) con su cámara reactivó mi deseo de volver a intentarlo.

El súper 8 es hermoso porque sus imágenes nos resultan más próximas que aquellas que vemos en otros formatos. Tiene piel rugosa, huele a vinagre y suena con ese traqueteo del proyector. Es el juguete más juguete de todos los juguetes. Estas sensaciones son importantes para la cultura del cine. Lo son tanto como las imágenes que vemos proyectadas en la pantalla. Entiendo la decepción de Derek Jarman cuando los críticos menospreciaban sus trabajos en súper 8, en los que había puesto tanta pasión como en sus obras más comerciales.

Hay que defender el súper 8, pero también hay que propiciar las prácticas con el 8 mm, el 16 mm, el súper 16 mm, el Betamax, el VHS, el Video-8 y el Hi8. Sus cualidades e imperfecciones son la respuesta al dilema de Chris Marker cuando se preguntó: ¿cómo se representa lo irrepresentable? La memoria. Cuando Martin Scorsese dirigió *Toro Salvaje*, rodada en blanco y negro y en 70 mm, recreaba imágenes del pasado incorporando imágenes rodadas a color y en súper 8 (¿homenaje, quizás, a su admirado Jonas Mekas?) Más que una solución narrativa, esta anécdota supone un gran avance para el conocimiento de la percepción y para el vínculo sentimental que establecemos con las imágenes. La historia del cine se construye de estas pequeñas decisiones, del uso creativo que hacemos de la tecnología.

[7] Es un cineasta español nacido en Venezuela. Es autor de *Ivan Z* (2004), *Ensayo final para utopía* (2012) y *Carelia: internacional con monumento* (2019), entre otras películas.

1. Creo que a esta pregunta respondéis con los puntos que mencionáis ahí arriba. Por un lado, el poner al alcance de casi cualquiera la manufactura del cine, que siempre ha sido un medio muy costoso y aparatoso. Esto ha permitido poder tener un acervo de registros domésticos más allá de los de las clases burguesas, y más allá de los países más privilegiados (cómo se maneja ese archivo en cada lugar es otra historia). En mi campo de trabajo y estudio, que es el cine experimental, el súper 8 no solo ha permitido ese mismo acceso al cine a artistas con mayores limitaciones económicas y geográficas (un caso muy revelador es el del cine experimental argentino de los 70 y 80, y el relevo generacional después del 2000), sino también generar una estética propia del formato. Por un lado, por lo que su portabilidad permite en términos de intimidad y ligereza para llevar a cabo trabajos que no serían posibles en 16 mm, y mucho menos en 35 mm, y también por cómo las limitaciones de un formato pensado para el consumo doméstico han activado la imaginación de los artistas. En ese sentido, y entre otras cosas, cabe mencionar lo que ha dado de sí el montaje en cámara. Al tratarse de un formato menos versátil a la hora de cortar y empalmar, en muchos artistas se impuso la necesidad de trabajar montando en cámara, lo cual de por sí genera otra clase de películas y otros procedimientos.

2. Para responder al por qué, creo que basta con decir que el cine fotoquímico y el video no son la misma cosa. Ni en los modos de trabajo, ni en los modos de presentación, ni en su estética, ni en el campo de posibilidades plásticas de cada uno. Una vez más tendría que recurrir al manifiesto de Tacita Dean en contra de la tiranía de la industria y a favor de la coexistencia de formatos y medios. De la misma manera que el acrílico no borró de la faz de la tierra al óleo, el video no debería desplazar al cine simplemente porque ambos registran imágenes en movimiento. Se trata de posibles opciones, y aunque hoy en día parezca un capricho el querer trabajar en fotoquímico, la misma pregunta podría hacerse a la inversa para quienes trabajan en video, ¿cuáles son sus motivos para hacerlo? Se exige siempre una respuesta precisa y una reflexión con respecto al formato para quienes trabajan en fotoquímico, pero no a quienes emplean medios digitales. Obviamente son los que están más disponibles y los que todos manejamos día a día, pero a la hora de pensar en una práctica artística la especificidad de cada medio debería contar. Sobre cómo seguir trabajando en súper 8, de momento los fabricantes siguen poniendo a disposición película, sigue habiendo laboratorios comerciales y en muchas ciudades por todo el mundo se van estableciendo laboratorios independientes o gestionados por artistas. En este caso, el que busca encuentra, y hay viva una comunidad de cineastas, festivales y otros lugares de exhibición para el súper 8. Es importante pensar cómo detrás de una pregunta como esta hay una asunción de obsolescencia del formato, que no tiene sentido para quienes trabajamos filmando o exhibiendo en súper 8.

3. Yo al menos lo imagino, pues no podemos olvidar que sigue siendo el formato de cine más manejable y barato. He visto, desde mi papel como programadora y docente, cómo cada vez más gente joven se acerca al súper 8 como formato de trabajo, y desde otro lugar muy distinto a quienes lo ven como un medio obsoleto para hacer películas domésticas. Hay cada día nuevas prácticas y nuevas aproximaciones al formato que repiensen sus posibilidades materiales y formales, y que se alejan mucho de la simple

[8] Es una cineasta experimental, programadora y crítica de cine hispano-venezolana. Forma parte del equipo organizador de (S8) Mostra Internacional de Cinema Periférico de A Coruña y es editora del libro *8 súper 8* (2017).

búsqueda de un *look* nostálgico. En los últimos diez años he visto florecer a toda una pequeña comunidad de jóvenes artistas acercarse al súper 8 y, en general, un interés creciente por el cine fotoquímico. Creo que todo esto seguirá propiciando que haya un cierto mercado, aunque sea residual, que permita mantener la producción de película virgen de súper 8. Al fin y al cabo, ahí se encuentra la servidumbre del formato, en la dependencia de empresas como Kodak para poder seguir desarrollándose.

En 1965, cuando nació el súper 8, todavía era necesario tener un cierto nivel de renta para comprar cámaras, proyectores y película. No era un cine para el pueblo. Y esa división económica se puso de manifiesto en el tipo de películas caseras que quedan de esa época. Se trata de comunidades mayoritariamente privilegiadas y acomodadas. Sin embargo, cuando abrimos el Eco Park Film Center en 2001, el súper 8 se había convertido en uno de los medios más asequibles y accesibles para hacer películas. Quizá sea difícil de creer en el mundo digital hiperrealista de hoy en día, pero sí... era una forma fácil y suave de empezar a contar historias con imágenes. Podías comprar una cámara y proyectores en una tienda de segunda mano por unos pocos dólares. La película costaba cinco dólares el rollo y podías procesarla a mano en cubos utilizando ingredientes ecológicos. Luego proyectabas tu película en una pared y... ¡voilà! ¡ya está! Eras un cineasta.

Esa relación ha vuelto a cambiar poco a poco y ahora nos encontramos en una época diferente, en la que es más complicado filmar en súper 8. Los precios de las películas suben, es más difícil encontrar cámaras fiables que funcionen y muchos laboratorios han cerrado. Así que si no eres de los que están en el mundo del *Do It Yourself* y no quieres hacer una gran parte del trabajo tú mismo, puede parecer desalentador. Nosotros seguimos AMANDO el súper 8. Lo describimos como ese primer beso que experimentas cuando eres joven. Te quedas prendado al instante, en las nubes. Nunca lo olvidarás, aunque puedas enamorarte cien veces más en tu vida. ¡Ese primer beso es tan especial!

Así que siempre intentamos que la gente se entusiasme con el medio. La animamos a que busque material caducado y experimente con él. O que busquen material de *found footage* y/o que hagan películas sin cámara, como animación directa, *collage* o *loops*.

Sin embargo, el futuro del súper 8 es ciertamente incierto, ya que el volumen de personas que filman en este formato es más bien pequeño en la actualidad, y las piezas necesarias para mantener su relevancia —incluidos los cartuchos, el material filmico y las emulsiones— sólo las fabrican un puñado de empresas y organizaciones.

Para nosotros siempre se ha tratado de contar historias y, si perdemos nuestro querido súper 8, seguiremos encontrando otras prácticas analógicas para celebrar la vida, la comunidad y el poder del AMOR.

[9] Es una organización artística sin ánimo de lucro con sede en Los Ángeles (California), comprometida con proporcionar a la comunidad un acceso equitativo y asequible a los recursos cinematográficos y videográficos. <<http://www.echoparkfilmcenter.org>>

En los años cincuenta y sesenta, la evasión más común y económica era el cine. Particularmente, y para la clase social a la que pertenecía (después de la salida de la cárcel de mis padres y teniendo que vivir realquilados en un piso de Barcelona), la única forma de soñar eran los cines de sesión continua. Principalmente con las películas que nos transportaba a tramas y decorados exóticos: el *western* con los buenos y malos, los musicales con piscinas inacabables, etc. Esto hace que el cine se convierta en tu amante. Lo amas profundamente y este idilio continúa más allá de tus quince años. Pero tienes que trabajar y empezar a dejar de soñar.

Tuve la suerte de conocer a uno de mis mejores amigos, Ramón (y a su filmadora de 8 mm), cuando hacía sus primeros pinitos con películas familiares. El 8 mm estaba a punto de desaparecer, pero tenía infinidad de posibilidades (como, por ejemplo, la facilidad de efectuar encadenados). Por medio de conversaciones telefónicas elaboramos el guion de un corto y lo llevamos a la práctica. Lo mostramos a otros amigos y quedaron entusiasmados. Así nació el grupo de cinco personas: Els 5 QK'S.

La disolución del grupo fue un duro golpe personal que supuso un cabreo tal como para dar la espalda al grupo, a los amigos y dar una cerrazón mental por mi parte. La amistad con Ramón siguió pero la complicidad y la labor de equipo desapareció por completo de mi vida. Eso sí: mi amor por las películas perduró.

Seguir trabajando en súper 8 no tiene ningún sentido, puesto que la tecnología actual te permite llevar a cabo tus ideas con una rapidez inusitada y con medios muy elementales. El futuro del súper 8 ya está aquí, ahora es el 4G, el 5G y todo lo que se quiera etiquetar. Es rápido, fácil y sobre todo te permite poner en práctica cualquier pensamiento u ocurrencia que te pase por la cabeza, tanto a nivel de contar algo como de fotografiar un hecho que está sucediendo. No tienes que preparar nada, le das al *play* y ya está.

No voy a caer en la tentación de poner en duda *Tik Toks* y demás. Es cierto que a veces se cae en lo más pueril, pero también pasaba con el súper 8. He de reconocer que hay veces que me produce una sonrisa y me hace pensar que unos pocos segundos pueden inducirte a reflexionar.

Estas son unas pequeñas reflexiones. Cuidado que mi personalidad es muy esquiva y cambiante y quizás mañana o, simplemente al releer lo escrito, ya esté cambiando de opinión y viendo las cosas de otra manera.

[10] Es un cineasta catalán, integrante del grupo Els 5 QK's.

En el momento de recibir este cuestionario me llegó una caja con 25 rollos de 8 mm y súper 8 mm de mi abuelo. Guardadas en armarios familiares desde hace décadas, las bobinas, minuciosamente etiquetadas, recogen desde una visita familiar a Huesca y Candanchú en verano de 1957 hasta unas imágenes de mi hermana y yo andando por el jardín de la casa de mis abuelos en Almazán (Soria) en 1978. Es decir, lo primero que yo rescataría es esa relación personal, en este caso en el ámbito de lo privado y lo doméstico, con una tecnología y unas prácticas de aficionado concretas.

Obviamente lo interesante es que estas experiencias son experiencias sociales, en las que gracias al uso del súper 8 (y otros subformatos) tenemos un acceso mediado a cómo era nuestra familia, los entornos en los que vivían y las formas de relacionarse y aparecer ante la cámara. Es fácil, por tanto, entender cómo una tecnología tan íntima como el súper 8 resulta importante y ha seducido a espectadores, artistas, estudiosos y fabricantes de programas de post-producción, que intentan emular la estética del súper 8 como opción *vintage* para usuarios que no quieren pasar por el proceso de rodar y revelar en súper 8.

La ligereza y la portabilidad del súper 8 generaron la ilusión entre artistas y usuarios de una mayor libertad y facilidad de acceso, una especie de utopía que prometía descubrir otros mundos sin tener que pasar por la maquinaria de la industria (salvo para comprar los rollos y las cámaras, claro está). Son famosas las ideas de Jonas Mekas sobre el poder revolucionario del súper 8, así como las iniciativas de los cineastas experimentales para comercializar sus filmes en súper 8 en librerías y venta postal (los archivos personales de Stan Brakhage en la Universidad de Colorado en Boulder, por ejemplo, contienen una muestra de la abundante correspondencia recibida por Brakhage para vender copias en súper 8 de sus *Songs* o intercambiarlas por otras de otros artistas). Por concretar, son esos archivos perdidos o ignorados sobre las prácticas de producción y circulación del súper 8 los que debemos rescatar. Me parece que todavía hay un escaso conocimiento de todos esos fenómenos, sobre los que hemos construido leyendas (los súper 8 perdidos de Zulueta o las *performances* efímeras con súper 8 de Almodóvar, por no hablar de nuestra ignorancia sobre las prácticas *amateurs* y sus contextos de elaboración y recepción) que han sostenido la mítica del formato pero que también debemos revisar, sin que eso implique perder de vista la relevancia del subformato.

En términos de las aproximaciones contemporáneas al súper 8, me parece que desde finales de los noventa surge una conciencia muy clara de la necesidad de trabajar y recuperar el formato. En este sentido, y como ha pasado tantas veces en la historia del cine, ante el desembarco del digital y la adopción por muchos de nosotros de la DVCam y los nuevos sistemas de edición como la forma de hacer y consumir cine (DVDs y similares), existe también una reacción que pasa por volver la vista atrás y destacar la importancia de otros fenómenos. Ante la dificultad de reivindicar o trabajar en formatos electrónicos (resulta impensable que a finales de los noventa alguien pudiera pensar en trabajar en U-Matic, por ejemplo, que no en vano era el sistema por entonces hegemónico en los estudios de comunicación en España y, frente al cual, cualquier otra opción parecía mejor) y las complicaciones de acceder a material en 16 mm, el súper 8 se plantea como una opción «molona» y cercana, atractiva en lo estético y factible en lo económico. Así, por ejemplo, cineastas como David Domingo (aka Stanley Sunday, aka Davidson) empiezan a adquirir cierta visibilidad y son incluso

[1] Es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

programados en el concurso de cortometrajes en Versión Española con sus filmes *El monstruo me come* (1999) o *Desayunos y meriendas* (2002). Domingo, como sucede con otros cineastas como Luis Cerveró, Albert Alcoz, Oriol Sánchez y tantos otros, se acercan al súper 8 con ganas de jugar con la herramienta, pero también con una amplia conciencia y conocimiento de la historia del formato, sobre todo en lo que tiene que ver con sus manifestaciones ligadas al cine experimental (de Marcel Hanoun a Iván Zulueta, por poner dos polos). Si Cerveró es un creador que juega con el súper 8 en publicidad, videoclip o cine, en el terreno de la industria cinematográfica española es *Un instante como vida ajena* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 2003) el que da visibilidad a esa conciencia creativa e historiográfica (con todos los problemas que pueda tener la propuesta) de la importancia de los subformatos.

Esa conciencia se ramifica en festivales como Toma Única (liderado por Miguel Aparicio en Madrid a partir de 2005-06) o S(8) Mostra de Cinema Periférico de A Coruña (aparecida en 2010), programas estables como el Xcéntric del CCCB (con programaciones dedicadas en exclusiva al súper 8 desde 2009 como «Súper-8, pequeño gran formato», en 2009), foros en Internet sobre revelado doméstico como Revelocho o Super8-Spain, laboratorios de revelado y digitalización de súper 8 como RetroLab u Ocho y Pico y redes y espacios de recuperación del súper 8 como la Red de Cine Doméstico o el Museo Online de Cine Doméstico. Además, y en ocasiones en diálogo con muchas de estas iniciativas, los archivos filmicos oficiales (las filmotecas) han jugado también un papel fundamental, tanto con campañas activas de recuperación del patrimonio filmico en súper 8, como con la producción de obras que propongan relecturas de esos materiales y los activen desde una visión contemporánea, como el caso de la exposición «8S8» (2021), realizada por Pilar Monsell a partir del material en súper 8 del «Proyecto Mi Vida», lanzado por la Filmoteca de Andalucía, o el filme *Vestigios en Super-8: una crónica amateur de los años del cambio* (Elena Oroz y Xose Prieto Souto, 2018), iniciativa de Filmoteca Española realizada con la colaboración de distintas filmotecas del estado español a partir de sus colecciones en súper 8.

Con todas las complicaciones y cortocircuitos sufridas por parte de estos actores, lo que ejemplifica este breve repaso por la historia reciente y presente del súper 8 en España es que existe una cultura del súper 8. Cultura que, por supuesto, conecta y dialoga con espacios muy distintos (desde las prácticas *amateur* de filmación y revelado hasta los espacios artísticos y culturales más legitimados), pero que demuestra la riqueza y expansión de esa cultura superochera. En términos académicos es precisamente esta heterogeneidad y diversidad la que supone un reto para el estudio de las prácticas pasadas y presentes del súper 8, por lo que, contestando a vuestra pregunta, en ese cruce de historias que se dan en los distintos usos y prácticas del súper 8 existe sin duda un terreno fértil para seguir investigando, académica y estéticamente, sobre el soporte en el futuro.

En mi experiencia trabajando en el acervo filmico de Cineteca Nacional de México y en la promoción de la celebración del Día del Cine Casero, he podido acercarme a los modos en los que la práctica del súper 8 permitió registrar una enorme diversidad de acontecimientos socioculturales. Además de las grabaciones domésticas, en la Cineteca Nacional de México conservamos, entre otros registros, manifestaciones de estudiantes, las olimpiadas, partidos de fútbol, el incendio de Cineteca Nacional en 1982 o el terremoto que cambió el trazado urbano de la Ciudad de México en 1985. Cada rollo es un momento histórico, puesto que muestra la cotidianidad de quienes lo firman y su bagaje estético y técnico.

Por otro lado, compartir los archivos filmicos con otras instituciones o personas permite ver las similitudes entre los elementos que aparecen dentro de las filmaciones, o el tipo de inquietudes que, de diferentes maneras, trata de resolver cada película: los discursos ante la cámara de las familias y amigos; las dinámicas sociales, estilos de vida, estilos de vestir o las formas de interactuar entre las personas filmadas y la cámara. También la extrema variedad de materiales y elecciones tipográficas empleados para la creación de cada uno de los intertítulos que los autores utilizaban en sus filmaciones.

En la actualidad se siguen realizando filmaciones en súper 8, puesto que sigue siendo un formato de fácil acceso para los usuarios —se pueden conseguir los cartuchos y las cámaras en mercados de pulgas, por internet o directamente en las distribuidoras de películas—. Respecto al procesado de los rollos, además de continuar las tradicionales formas de revelado con tanques especiales —ya sea de manera casera o en un laboratorio fotoquímico— se está experimentando con nuevas alternativas ecológicas e investigando sobre químicos elaborados a base de plantas que no reducen la calidad de la imagen en términos de saturación o definición. Estos usos contemporáneos del súper 8 están más circunscritos al cine experimental, aunque el formato también se utiliza para dotar a otro tipo de productos audiovisuales de su característica textura.

Después de casi sesenta años de existencia, los materiales filmicos de súper 8, al igual que otros soportes plásticos de acetato de celulosa, pueden presentar alteraciones de su estabilidad material que se traducen en signos sensibles de deterioro: el encogimiento, la pérdida de flexibilidad, la presencia de cristales de ácido acético o el famoso síndrome de vinagre, por mencionar algunos. A pesar de contar con una buena estabilidad fisicoquímica, las alteraciones de humedad y temperatura generan problemas recurrentes, como, por ejemplo, el batido de la emulsión y la presencia de microorganismos, que son agentes externos al material filmico. Con las medidas adecuadas se pueden prevenir este tipo de efectos de deterioro. La conservación física de estos materiales es relativamente sencilla, puesto que requieren lugares secos y fríos. De hecho, su durabilidad es grande, al menos en comparación con los formatos digitales u ópticos.

Creo que es necesario seguir incentivando las proyecciones de materiales, tanto en escuelas como instituciones culturales o en espacios públicos. Ya sea para promover nuevos creadores audiovisuales que trabajen en súper 8 o para la identificación de nuevas películas y colecciones privadas que ensanchen nuestra memoria filmica.

[12] Es conservadora y restauradora mexicana, a cargo del proyecto «Archivo Memoria» de la Cineteca Nacional de México y promotora del Home Movie Day en Ciudad de México y Guadaluajara.

1. Es muy interesante, desconcertante a veces, incluso conmovedor, que lo que para uno fue una vanguardia hoy sea un algo lleno de nostalgia, incluso despierte curiosidad, y se convierta en una opción para recrear un pasado en este presente lleno de posibilidades técnicas en la filmación y grabación de imágenes; posibilidades que, no me cabe la menor duda, pronto serán miradas con nostalgia y recrearan otro pasado, o sea, nuestro presente.

El súper 8 aparecía en mi generación, entre jóvenes urbanos de clase media de principios de los 70, para ser aprovechado por aquellos que soñaban con contar historias a través de imágenes en movimiento, pero que no tenían acceso a los equipos profesionales que las capturaban y reproducían. Para otros era la oportunidad de moverse con herramientas mucho más manejables, menos pesadas, ¡con sonido integrado! e incluso ocultables, para capturar momentos de una realidad que podía ser llevada, a través de este formato, de un lado a otro, de una huelga a otra, de una manifestación a otra, de una negociación entre partes en conflicto a otras partes que querían tener constancia de lo que se buscaba en esas negociaciones. Capturar y difundir. Capturar para difundir, en la historia que yo viví: ese era el uso del súper 8.

Juntos dinero, podemos hacerlo, cuesta pero es alcanzable si nos juntamos. Compramos equipo y mostremos a los compañeros obreros que están en el centro del país que es verdad que los del norte se están organizando y manifiestan sus reclamos. Mostremos a los compañeros obreros del sur que la organización crece, porque es más convincente ver las imágenes en movimiento acompañadas del canto de las consignas que sólo oír las narraciones en boca de compañeros que viajan o llaman para contarlos... y los noticieros de la televisión, la radio o los periódicos de esto no dirán nada.

Para eso sirvió el formato súper 8 en el mundo en que yo me movía y quería estar. Es cierto, no se pudo resistir la tentación de hacer una que otra historia ficcionada, recogida de historias de la pura realidad, escritas y actuadas por los propios protagonistas, que se divertían con hacer cine aunque la historia que se contara fuera de una derrota. Tenían confianza en que su experiencia hecha película, mostrada y vuelta a mostrar, serviría como un ejemplo de lucha y propiciaría alguna reflexión.

2. Hoy el cine en súper 8 es utilizado para recrear memoria, para generar la idea de que nuestros personajes tenían un pasado, que fueron niños y jugaban en la playa y un padre con una cámara registraba que habían sido felices. También para mostrar que la gente salió a la calle en grupo, en contingente, que había vida a través de esas imágenes —no tengo presente ningún registro documental en súper 8 de actos de violencia extrema—. De igual forma se utiliza para dar cuenta de que en el pasado, a través de la apropiación de este formato, se apostó por la búsqueda estética, la experimentación, la posibilidad de expresar una independencia autoral. Muchas de aquellas propuestas de lenguaje cinematográfico arriesgadas hoy prestan sus fragmentos para que sean incorporados en una nueva obra cinematográfica para hacer lo mismo, experimentar, arriesgarse...

3. Del futuro no sé. Lo importante es que siempre exista alguien que proteja las imágenes que hayan sobrevivido y que proteja también sus reproductores. Supongo que siempre existirá la curiosidad para los creadores del cine y para sus cronistas e investigadores por saber cómo se vio el mundo desde esos lentes, con ese formato

[13] Es una cineasta y gestora cultural mexicana. Formó parte de la Cooperativa de Cine Marginal y fue directora de la Filmoteca de la UNAM entre 2008 y 2018.

ofrecido por Kodak, Canon o Minolta, entre otras marcas, y cómo se difundió: ¿en paredes de la calle? ¿en salas privadas? ¿auditorios universitarios y sindicales? ¿galerías? ¿tal vez museos? Puedo dar constancia para tal efecto de que sí sirvieron las paredes de las calles, y los auditorios o salones universitarios y sindicales, y que hoy se exhiben en los museos o integradas en el cuerpo de alguna película digital.

1. En primer lugar está el concepto de popularización del medio cinematográfico. Por primera vez, el comunicar a los demás en cine se democratiza; cualquiera que tenga una idea, un proyecto, un documento, una denuncia, puede acceder a una cámara, un proyector, una montadora y unos rollos de película para llevar a cabo su idea. Además, se crean grupos de cineastas incipientes que se reúnen para hacer festivales y muestras donde ver esos trabajos.

No se trata, conceptualmente, de cine *amateur*. Se experimenta con el formato, se rompen las barreras a la libertad de expresión, incluso algunos cineastas realizan su primer largometraje en este formato. Pedro Almodóvar con su *Folle, folle, ¡fólleme Tim!* (1978), Nanni Moretti con *Io sono un autarchico* (1976) o Toni Martí con *Hic Digitur Dei* (1976) entre otros son claros ejemplos. Son tres corrientes muy diferenciadas: la ficción sin trabas morales o de estilo, el documento de denuncia y la experimentación formal. Todo esto tendrá su reflejo posteriormente en la aparición del video.

2. La única manera es, como hizo Iván Zulueta en *Arrebato*, para darle una textura diferente al producto. Martí Corbella y yo utilizamos el súper 8 en el videoclip de la canción *ÉL* de Cristian Dios (1987). Rodamos en súper 8, proyectamos las imágenes sin positivar y las volvimos a rodar de la pantalla. El resultado fue unas imágenes imposibles de conseguir de otra manera.

3. Tan sólo como elemento experimental para conseguir un resultado imposible de otra manera. Por ejemplo, en *Naemer e Interferencias* cogimos unos descartes, les aplicamos unas Letraset y las bañamos en lejía. La parte protegida con las Letraset no se corroyó, la no protegida sí. El resultado fue unas imágenes imposibles de conseguir digitalmente.

[14] Es actor, cineasta y animador de la escena superochera de Barcelona en los años setenta y ochenta. Formó parte de los colectivos Acción Súper 8 y Barcelona Súper 8.

Usaba mi cámara súper 8 durante mis estudios en París, en los años setenta, y la llevaba a todos los lugares donde viajaba. La usaba como un instrumento para la memoria, como un registro de lo que era importante para mí: desde imágenes de mi hija pequeña o de mi padre, hasta algún encuentro con Julio Cortázar.

Gracias a mi amigo Alain Labrousse, de Audiopradif, le di mayor importancia al uso profesional del súper 8. En 1976, estaba filmando para *Señores generales, señores coroneles* una entrevista con Philip Agee, ex agente de la CIA. Esa tarde nos reunimos con Philip y yo llegué con el camarógrafo con una Eclair NPR 16 mm, con equipo de luces, el sonidista con su Nagra IV, etc. Me parece que filmé dos latas (20 minutos) de entrevista. En eso llegó Alain con su cámara de súper 8, se acuclilló delante de Philip y le dijo: «Por favor, repita lo que le dijo a Alfonso, pero en tres minutos, porque eso es lo que dura mi rollo». Dicho y hecho, Philip resumió en tres minutos lo que nosotros habíamos filmado en veinte. Eso me hizo pensar sobre la potencialidad de un formato poco intrusivo, ágil, de fácil portabilidad y mejor calidad que el video analógico que recién comenzaba a utilizarse fuera de los escenarios de televisión.

Regresé a Bolivia a fines de 1977 con el debilitamiento de la dictadura de Banzer. Al poco tiempo de llegar a La Paz me dieron trabajo en el Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), una ONG de curas jesuitas progresistas, con proyectos en varios lugares de Bolivia. Me hice cargo del área de comunicación audiovisual, que por entonces se reducía a elaborar series de diapositivas sobre temas técnicos para fines educativos: cultivo de la papa, de café, etc. Propuse adquirir un equipo mínimo de súper 8 para pasar a otro nivel en la producción audiovisual, y por suerte la idea les gustó. De ese modo, en el lapso de dos años hice cuatro documentales de unos veinte a treinta minutos: *El ejército en Villa Anta* (1979) y *Tupaj Katari, 15 de noviembre* (1978) (ambos en el altiplano), *Comunidades de trabajo* (1979) (en la zona guaraní del Izozog) y *Domitila de Chungara: la mujer y la organización* (1980).

En 1979, mi amigo Alain Labrousse llegó a Bolivia y lo apoyé como asistente en dos documentales que hizo en súper 8, uno sobre *La huelga de hambre* y otro sobre las *Elecciones sindicales en Viloco*, una mina detrás del Illimani. Además, apoyaba en el área audiovisual a Liber Forti, asesor cultural de la Central Obrera Boliviana (COB), amigo de Jacques d'Arthuys, a quien abrió las puertas para realizar la experiencia de los Ateliers Varan en las minas.

También aquel año había diseñado, para el Plan Cultural de la COB, un componente audiovisual que no pudo realizarse por razones políticas: en noviembre de 1979 se produjo el golpe militar del coronel Natusch, cerramos la oficina de CIPCA por precaución y estuve en la semi-clandestinidad. Amigos míos fueron baleados, yo me afeité la barba para pasar desapercibido y tuve la suerte de ser contratado por un equipo de la televisión alemana, lo cual me ofreció cierta cobertura. Incluso pude entrar como «alemán» al palacio de gobierno para entrevistar al dictador. Hice un viaje a México a un festival de cine súper 8 organizado por mi querido amigo Rafael Rebollar y salté a Nicaragua para ver la revolución triunfante.

Mi idea del cine comunitario partió de mi intuición al trabajar con campesinos bolivianos y mexicanos, y tomó más forma teórica durante la experiencia con la Central Sandinista de Trabajadores (CST) en Nicaragua. En 1981, Naciones Unidas me contrató para trabajar allí con el Ministerio de Planificación y la CST. Para valorar la experiencia de Nicaragua hay que recordar el contexto: una revolución popular

[15] Es escritor, historiador, cineasta y comunicador boliviano, autor de treinta libros, entre ellos, *El cine de los trabajadores* (Managua, CST, 1980), *Historia del cine boliviano* (México, Filmoteca UNAM, 1983) y *Antología de comunicación para el cambio social: lecturas históricas y contemporáneas* (Nueva York, Communication for Social Change Consortium, 2008).

Texto elaborado a partir de la entrevista de Miguel Errazu a Alfonso Gumucio Dagron.

fresquita, llena de pasión y entusiasmo. Sin ese contexto no se puede entender que el ministro de Planificación, el comandante «Modesto» (Henry Ruiz) se enamorara de un proyecto tan pequeño, ni que Naciones Unidas decidiera apoyarlo. Allí escribí mi libro *El cine de los trabajadores*, que se publicó en Managua cuando faltaban pocas semanas para concluir mi trabajo. Nunca he escrito y publicado un libro en tan poco tiempo. Fue una locura, pero tenía que publicar el libro en el marco del proyecto antes de que concluyera mi presencia en Nicaragua. Después, a mi amigo Luis Alberto «Pepe» Ballón, boliviano exiliado en Venezuela, le pareció que se podía hacer una edición en Caracas, pero con un título más comercial: *Súper 8, teoría y práctica de un nuevo cine*. El Taller de Cine Súper 8 de la Central Sandinista de Trabajadores siguió funcionando después de que me fui. Tras casi un año en Nicaragua regresé a México en mejores condiciones laborales, ya que trabajé como consultor de FAO y también realicé algunos trabajos en súper 8 en comunidades de Nayarit y el norte de Puebla.

Entre 1981 y 1982 estuve en el circuito de festivales de cine súper 8 de la «Federación Internacional de Súper 8» en Montreal, Toronto, Bruselas, Caracas, México, Zacatecas, San Luis Potosí, Kélibia, etc. Fue una época muy linda, nuestra red era pequeña pero muy activa y entusiasta. «Federación Internacional de Súper 8» suena más grande de lo que realmente era. Probablemente ese rótulo ayudó a Richard Clark y a Robert Malengreau a conseguir fondos que permitieron que nos reuniéramos dos o tres veces al año, por lo cual estoy muy agradecido, pero nunca fue una organización grande. Creo que no éramos más de treinta los que participábamos. Un hermoso grupo de amigos. De todos, sin excepción, guardo gratos recuerdos. No quiero dejar de mencionar a los venezolanos Julio Neri y Carlos Castillo, al argentino Mario Piazza, a los mexicanos Rebolgar y Lupone, etc. Unos eran más promotores culturales que cineastas. Los cineastas éramos sobre todo los latinoamericanos.

En ese momento, el súper 8 era la mejor alternativa tecnológica, sin duda superior al video, que era analógico. Hoy hago cosas similares en digital, y en casos de represión uso cámaras de bolsillo, muy pequeñas, sin lentes aparatosos. Además, la tecnología cambia ahora cada dos o tres meses, mientras que, en los años 1970 y 1980, una cámara súper 8 te duraba fácilmente diez años.

Creo que, prescindiendo del formato, mi interés por el súper 8 tenía que ver con la posibilidad de hacer cine sin muchos recursos, individualmente, sin depender demasiado de la tecnología o de equipos de filmación. Sin embargo, es cierto que apostaba por el súper 8 porque la alternativa era 16 mm o 35 mm, inaccesibles para los cineastas pobres. Aposté una caja de vino con mi amigo Théo Robichet a que el súper 8 iba a tener una larga vida. Él decía que el video iba a remplazarlo. Tuvo razón, hasta cierto punto, porque si miro las cosas que se filmaron en los años 1980 en video analógico y las que hicimos en súper 8, no cabe duda de que, aunque el súper 8 dejó de utilizarse, las películas resistieron mejor al paso del tiempo. Lo que se filmó en video es apenas visible ahora. Mientras la tierra siga girando los soportes magnéticos no son de fiar. Entonces, podemos decir que, en la apuesta, hubo un empate técnico.

En mi actividad como cineasta he transitado de un formato a otro, pero los cambios tecnológicos no son los que definen mi percepción del cine. Después de la experiencia que tuve en México ya no usé el formato súper 8 porque empezaron a mejorar las cámaras de video. Tengo en mis archivos filmaciones en U-Matic, VHS, Super VHS, Beta, Betacam, Hi8, MiniDV, y otros formatos que utilicé antes de filmar en digital. Ahora filmo en 4K con una cámara de fotografía muy pequeña. Cuando necesito

algo más profesional, como fue el caso de mi película más reciente, *Amanecer chipaya* (2018), contrato a un camarógrafo con su propia cámara, aunque siempre me gusta tomar la cámara y encuadrar yo mismo. En el IDHEC aprendí con Néstor Almendros y con Jean Douchet el valor de un buen encuadre.

Hoy, lo que más hago es escribir, porque para eso no necesito más que la computadora.

El movimiento superochero se inició en México con el Primer Concurso de Cine Independiente en 8 mm, en el centro cultural Las Musas, allá en 1970. No conocía a nadie antes del concurso. Tenía la referencia de Gabriel Retes o Paco Ignacio Taibo por los apellidos, pero de los demás, cero. A David Celestinos, a Sergio García, a todos los conocí ahí. Después fueron añadiéndose otros nombres a una segunda convocatoria del concurso, pero todos éramos nuevos en el cine súper 8.

Habíamos leído del cine experimental, de que algunos pintaban sobre la película, otros la rayaban, pero era más de oídas porque ese material no llegaba. Lo veíamos en fotos, fotogramas en revistas de cine. Pero no se proyectaba, porque además no había público para eso. Lo que se veía eran películas de la *nouvelle vague*, el cine inglés, que estaba despertando, o películas norteamericanas que seguían a la *nouvelle vague*. También las películas del concurso de cine experimental que se había hecho en 1965 en México, en 35 mm, aunque solo algunas tenían formas del cine experimental. Y lo más parecido a todo eso era el súper 8. También se rompían, se destrozaban esquemas. Pronto, la crítica en México tomó al cine súper 8 como bandera. Como el estado intervenía en las producciones de cine industrial, los críticos eran mucho más agresivos que en otros países. Entonces, gente como José de la Colina, Tomás Pérez Turrent o Jorge Ayala Blanco enarbolaron el súper 8. Decían: «el cine ha muerto, viva el cinito» o «el cine está en el súper 8, es la posibilidad», etc., un poco para contrapuntear o cuestionar la labor del gobierno dentro del cine, y del cine industrial en general: el gasto excesivo de dinero en algunas producciones, la irrelevancia o inutilidad de los temas que se trataban, etc. El cine súper 8 no costaba y decía mucho.

Así, el súper 8 se expandió mucho en la prensa. Ya no solo en la crítica especializada de cine, sino entre los reporteros de espectáculos, que vieron que la crítica había vuelto los ojos al súper 8. El movimiento se hizo más extenso y se hicieron festivales en ciudades de toda la república mexicana. Se difundía bastante a nivel universitario, que era donde se proyectaba la mayoría de las veces. Ciertos gobiernos estatales acogían los festivales para colgarse medallitas culturales, y eso ayudó mucho a que se hiciera un movimiento importante.

Además, estaba la televisión. Cuando entró Cablevisión a México, lo hizo por dos canales que emitían cadenas norteamericanas, creo que la ABC y la NBC. Pero en aquella época, en la que estaba terminando ya el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, había pasado ya el 68 y estaba prohibido transmitir los noticieros americanos. Podías ver todos los programas de las dos cadenas, pero a las 19 h, que es la hora tradicional de los noticieros, se iba la señal a negro durante media hora. Luego se restituía y a las 22 h se volvía a ir porque había otro noticiero. Entonces se iban a negro los dos canales, que además estaban solo en colonias que podían pagar: en Polanco, Pedregal de San Ángel, Lomas, etc.

Había muchas protestas de los usuarios porque les pusieran en negro la señal. Y entonces Luis Gutiérrez y Prieto, que era director de ese canal y también uno de esos *scouters* que andan siempre buscando qué hacer, ideó pasar el material de súper 8 en esa media hora. Pensó: «aquí está este material, que nadie va a ver, que nadie conoce excepto los que lo hacen, y que puede llenar un espacio para que en lugar de negros haya algo». Además era sin coste, una especie de difusión que Cablevisión hacía gratuitamente. Y a nosotros nos interesaba que las películas se vieran.

El programa duró unos ocho meses, o un año, para llenar esas medias horas

[16] Es un cineasta mexicano. Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Alfredo Gurrola.

negras. Llenar y llenar. Mucha gente prefería los negros a ver ese material, porque sí había bastantes cosas raras. Pero la televisión consume imagen a lo bestia, es una devoradora total de material. Al mes, ya habíamos proyectado todo el material. Entonces se pensó filmar más material para luego proyectarlo. Eventos como la Semana Santa, torneos de golf, etc. Y entre ellos estaba el festival de rock de Avándaro, que iba a ser en septiembre de 1971. El director de Cablevisión se enteró de que iba a estar Televisa y de que podía ser algo interesante, independientemente de que fueran las cámaras y el equipo de Telesistema (todavía no era Televisa), porque ese sería un material para ser utilizado solo por ellos y Gutiérrez y Prieto quería algo para Cablevisión.

Así se armó el equipo de filmación para *Avándaro*, que consistía en darle a cada uno de los cuatro integrantes que éramos unos veinte rollos por cámara. Fuimos cada quien por nuestra cuenta a la aventura, con nuestra cámara y los rollos en las bolsas, a ver qué se filmaba, qué pasaba, sin saber nada. Como superocheros, íbamos sin iluminación. Teníamos que aprovechar las luces de Televisa. Entonces cuando alumbraban al público filmábamos al público. Que alumbraban el escenario, nosotros al escenario. De noche en el bosque, imagina lo que se hubiera podido filmar sin Televisa. Si no hubieran ido ellos no hubiéramos hecho nada.

El material de Televisa se censuró. Seguramente por parte de gobernación, o autocensura por parte de la televisión, alegando que ese material podría molestar. Las cintas se mandaron a Tijuana, al canal 12 de allá, y se reciclaron o se borraron. Ese material, que era profesional, desapareció.

De nuestro material nadie confiscó nada, nadie nos dijo nada, nadie nos pidió nada, así que lo empezamos a editar. Eran como cuatro o cinco horas de película, y había que cortar. Pero como seguía siendo muy largo, se hizo un corte para proyectar a dos pantallas. Un plano del escenario y otro del público, al estilo Abel Gance. Dos pantallas al mismo tiempo. Después se trabajó más la edición y quedó en veinte minutos o así, con los *highlights* y punto: un orden cronológico de llegada, festival y salida. Que las imágenes hablaran por ellas solas, sin ninguna narrativa.

Proyectábamos *Avándaro* en una especie de academia de artes que dirigía Colombia Moya. Había clases de danza, yoga y otras cosas, pero también se proyectaba algo de cine súper 8. En general iba poca gente: personas que querían hacer súper 8, que iban a ver qué era eso del súper 8 y a platicar con los que lo hacíamos. Sin embargo, cuando se proyectaba *Avándaro* se atascaba de gente, había que agregar funciones. El hecho de que después del festival salieran noticias sobre muertos, heridos, encuerados, drogados, borrachos, etc. hizo mucho ruido, y la gente se interesó mucho por ver lo que había pasado y por qué había pasado y lo que se filmó. Pero no hubo muertos ni grandes cosas.

Fue una cosa interesante, *Avándaro*. Lo curioso es que el gobierno, tratando de prohibir que se difundieran noticieros que pudieran tener algún contenido que afectara a los intereses del estado mexicano, de alguna forma propició que se filmara el festival, que también se prohibió. Es decir, que prohíbe y de todas formas se hace. No les funcionó.

Más tarde se hizo un programa que se llamaba *Cablecine superocho*, o algo así, también con invitados y pláticas. Lo hacíamos entre nosotros y para nosotros. Ya no se pasaba media hora de material, sino diez minutos, un solo corto, y lo demás era para platicar, para explotar el material lo más que se pudiera. Teníamos un foro mínimo, dentro de una instalación de casa normal. No era un techo alto como para tener tramoya, y solo tenía una cámara porque a veces hacían noticieros locales, anuncios

y cosas así. Las películas de súper 8 se pasaban a través de una isla a la cámara de televisión, a base de dos espejos para que se volviera a voltear la imagen. No había telecine, las películas no se grababan. Era un estudito de radio hecho para televisión. Imagínate. Nada, cero.

Y bueno, después Cablevisión se convirtió en otra cosa y desapareció todo eso.

Nuestra organización se formó en 1972. En un primer momento se llamó Association des cinéastes amateur du Québec. Se creó en una época en la que el gobierno de Quebec contribuía a financiar organizaciones para el ocio. Había un interés particular en fomentar la inversión en actividades a desarrollar en el tiempo libre que permitieran a la gente expresarse. Por ejemplo, una asociación de fotografía *amateur*, de coleccionistas de sellos, de danza, de cultura y deporte, y también la Association des cinéastes amateur du Québec, que en 1979 cambió su nombre por el de la Association pour le jeune cinéma québécois. Rápidamente constatamos que había cierto número de gente que practicaba el cine en súper 8 de un modo *amateur*, pero que había una mayoría que usaba el súper 8 de un modo más profesional, con el objetivo de hacer cine de calidad, que fuera difundido y que fuera una primera etapa en su carrera como profesionales del cine, por eso cambió el nombre de la asociación.

El mensaje principal de la asociación era: «apropiaros de los medios que están accesibles y expresaros, hacer valer vuestra cultura por la vía del cine en súper 8, que es un medio accesible y barato». Existía continuamente la intención de animar a la expresión, pero sin orientar para nada la creatividad de la gente. Había gente que hacía películas de género, por decirlo de algún modo, algunas de terror, policíacas, de ciencia ficción; otros hacían cine de autor, y apenas había documental. Pero no había una intención de ajustar los contenidos a un mensaje político. Algunas personas teníamos ideales soberanistas, pero la asociación como tal no respondía a ninguna filiación ideológica.

En 1981 hubo un estudio importante sobre la situación del cine en Quebec en términos de producción, formación, difusión, y la Asociación hizo un informe en relación con el mismo donde se reforzaba su mensaje. El documento se llamó *Une alternative pour un cinéma populaire et accessible* y en él se incluía una referencia a E. F. Schumacher y a su libro *Small is Beautiful*, que era un discurso muy conocido en la época en Quebec. Sobre estas ideas se apoyaba el deseo de hacer un cine más económico, accesible, que todo el mundo pudiera usar para expresarse, en lugar de un cine elitista, reservado sólo a unos pocos y ligado a financiaciones importantes. Todo el espíritu de la época reposaba en que el súper 8 era la alternativa para poder filmar sin usar medios costosos. En la actualidad hay un movimiento cinematográfico que se llama Kino creado en Montreal, de jóvenes realizadores con el mismo espíritu que nosotros teníamos en la época: no esperar a tener los mejores medios, hagámoslo con los medios que tengamos. Hay células del movimiento que existen en una treintena de países con exactamente el mismo espíritu que existía en los años 80, «hagámoslo con los medios más accesibles».

La primera vez que contactamos con la Federación Internacional de Cine Súper 8 fue en 1979-80, tras decidir que crearíamos el 1er Festival International du Film Super 8 du Quebec, que tuvo lugar en febrero de 1980. Yo entré en la Asociación ese año. En el Instituto donde estudié cine creamos un festival colegial de cine en súper 8 para los estudiantes de diferentes institutos, y este festival se integró en el 1er Festival International. Cuando me integré en la Asociación lo hice como voluntario, después me contrataron para trabajar en la organización del Festival y en 1985 me convertí en el Director General de la Asociación y del Festival, hasta 1988. Ese año el Festival pasó a llamarse Festival du Jeune Cinéma, y después se convirtió en el Festival International du Court-métrage de Montreal, porque la noción del súper 8 desapareció.

[17] Es Director General de L'Institut national de l'image et du son. Entre 1980 y 1988 fue miembro de la Association pour le jeune cinéma québécois, y entre 1986 y 1988 fue director general de la misma y del Festival International du Film Super 8 du Quebec.

Texto elaborado a partir de entrevista de Alberto Berzosa a Jean Hamel.

A finales de los ochenta, trabajar con materiales en súper 8 era más difícil porque los materiales no existían más, los celuloideos no se revelaban ya y todo eso. Creo que la Asociación duró aún unos años más, diría que hasta 1992.

La Asociación hizo un gran esfuerzo por convertirse en un lugar de creación de súper 8 importante a escala planetaria. Pusimos mucho esfuerzo en ello. En los años ochenta, entre 1980 y 1988, el triángulo de creación del súper 8 era Montreal-Bruselas-Venezuela, eran los lugares más dinámicos, donde se producían más películas de calidad. También había en Francia e Inglaterra, pero en términos de organización estructurada, con medios y miembros, con recursos para realizar un festival de calidad eran Montreal-Bruselas-Caracas.

Otro espacio interesante en términos de difusión fue la televisión. En Quebec, la televisión comunitaria, que era por cable, tenía el nivel de calidad de la programación parecido al de las televisiones oficiales, públicas o privadas. Intentamos en varias ocasiones difundir allí películas en súper 8, pero sólo fueron dos o tres veces las que lo logramos. En Francia, por su parte, en el canal France 2, había una programación especial consagrada al cine súper 8. El responsable era Armand Ventre, que era un tipo que iba por los distintos festivales seleccionando las películas, algunas quebequenses, que luego eran programadas en la tele francesa. En los años ochenta, existía un programa que se pasaba en cuatro países francófonos (Francia, Canadá, Bélgica y Luxemburgo) que se llamó *La Course autour du monde*. En ese programa había ocho participantes, dos de cada país, que se iban de viaje durante veinte semanas y cada una tenían que filmar un corto en súper 8 a través del mundo, el objetivo final era hacer quince películas. Como era una emisión en colaboración con Air France, los destinos estaban acotados a las rutas de la compañía. Se rodaba, se enviaban las cintas a Francia para que las positivaran, y alguien las montaba según las indicaciones de los autores. Después las películas se pasaban en la tele en un formato de concurso, con un jurado que las puntuaba y al final del recorrido había alguien que ganaba. Iniciativas como esta demostraban todo lo que se podía hacer con el súper 8.

Entre 1972 y 1975, durante mis años de formación, cursé estudios de posgrado en la Escuela de Cine de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Para completar el máster, todos los estudiantes, tanto si seguían el camino de «producción» como el de los «critical studies», debían realizar el *Project One*. Se trataba de hacer un cortometraje en súper 8, que era el formato requerido por la escuela, al que acompañábamos de una banda sonora grabada en soporte magnético sobre película 16 mm. No se esperaba que intentáramos sincronizar el sonido, así que no había *lip-sync*, pero la cabina de proyección de la escuela tenía una forma de mostrar estas películas junto con la pista magnética de sonido. Fue una buena práctica para aprender un poco sobre la mezcla de sonido.

Mi película, que aún conservo, trataba sobre la corrupción, bastante violenta, que se daba al interior de un sindicato de trabajadores de Los Ángeles. Entré en contacto con afiliados del sindicato a través de un grupo que imprimía y vendía una especie de periódico llamado *Picket Line* en el campus de UCLA. El contacto con aquel grupo de base del sindicato era un hombre de origen yugoslavo. En un comienzo, había pensado que el cortometraje fuese sobre él. Pero insistió en que debía ser sobre todo su grupo. Conduje las entrevistas solo con la grabadora de sonido, sin registro de imagen. Se trataba de un grupo bastante valiente de miembros del sindicato, que estaban tratando de sustituir a los dirigentes corruptos. El sindicato actuaba como una especie de sala de contratación. Te inscribías en una lista para coger tu turno para el siguiente trabajo que llegara. Sin embargo, los funcionarios vendían los puestos de trabajo «por debajo de la mesa» a trabajadores mexicanos indocumentados (mal llamados «ilegales» por algunos).

Como es fácil imaginar, había y hay una gran comunidad hispanoamericana en Los Ángeles, con trabajadores «documentados» e «indocumentados». Los trabajadores de base que entrevisté entonces eran muy valientes y, probablemente, corrían riesgos físicos. Estaban intentando trabajar contra la creciente hostilidad y división que suponía esta práctica de contratación corrupta. A lo largo de los años, creo que ese sindicato ha estado dominado respectivamente por trabajadores inmigrantes irlandeses, luego afroamericanos y después, cuando estuve allí en los años 70, por trabajadores mexicano-americanos.

Mi propia historia familiar conecta, desde hace varias generaciones, con este problema. Mis antepasados fueron trabajadores católicos irlandeses que migraron a Escocia, probablemente a partir de la década de 1870. Mi propia madre, una mujer escocesa y católica de clase trabajadora, se trasladó de Escocia a Inglaterra para trabajar en Londres durante la Segunda Guerra Mundial.

[18] Es una investigadora y docente británica, autora, entre otros libros, de *May '68 and Film Culture* (Londres, British Film Institute, 1978).

El súper 8 apareció en 1965 en un momento histórico sin precedentes, cuando la categoría «juventud» comenzó a tener una relevancia inédita en el mundo. El equipo de 16 mm era un objeto de deseo de los aspirantes a cineastas profesionales y/o un juguete de lujo de las familias ricas, que pertenecía al padre (que era joven cuando esa tecnología también lo era, entre los años veinte y treinta). Cuando Kodak lanza el súper 8, la publicidad masiva destaca que es un aparato para toda la familia, tan sencillo y ligero que hasta un niño puede manejarlo. Pero los que adoptarán y darán al súper 8 su propia identidad son los jóvenes, protagonistas de movimientos socio-político-culturales revolucionarios cuyo clímax se alcanzaría en 1968, y cuyo impacto será irreversible para la humanidad, sus relaciones y consecuentemente sus cines.

Los viajes contraculturales, que exploran nuevos sonidos, estéticas, estados de conciencia, arreglos sexuales y vida colectiva; y la rebeldía más estrictamente política, con estudiantes y militantes que se resisten a los gobiernos y a las normas hasta el punto de arriesgar sus propias vidas, forman el caldo efervescente en el que se introduce el súper 8. La idea del cine subversivo es el fruto inevitable de esta sincronía. En Brasil, como en buena parte de América Latina, la producción de películas en este formato comenzó a finales de los años sesenta y explotó en los setenta. *O Super-8 no Brasil: um Sonho de Cinema* (Rio de Janeiro, 2017), uno de los estudios más completos sobre estas películas en el país, realizado por Antônio Leão da Silva Neto, señala 1968 como el año de la primera película no doméstica realizada en súper 8. En total, la obra registra más de 2.800 películas realizadas en el país sólo en la década de 1970.

Exactamente en 1968, cuando se tiene noticia de la supuesta primera película brasileña en el formato, la dictadura militar —que comenzó con un golpe de Estado en 1964— promulgó el Acta Institucional número 5, instrumento de máxima represión y violencia a lo largo de los 21 años del régimen. Especialmente en los primeros años de su vigencia, entre 1968 y 1970, la represión del movimiento estudiantil, de los grupos culturales y artísticos, de los políticos e intelectuales de izquierda fue extremadamente agresiva, con frecuentes asedios y palizas, encarcelamientos, torturas e incluso ejecuciones. La década de 1970 comenzó con grupos clandestinos de lucha armada, un número considerable de artistas, intelectuales, estudiantes y políticos encarcelados, y otra parte exiliada. Muchos jóvenes, en este contexto, se autoexiliaron o se retiraron a una clandestinidad defensiva. La sensación de falta de libertad e inseguridad limitó o incluso impidió la producción artística de muchos jóvenes de la época.

En la literatura de los *Film Studies*, el concepto de cine subversivo aparece en el contexto de la contracultura de los años sesenta y setenta asociado a películas que subvierten las formas estéticas y narrativas establecidas por la industria cinematográfica. Las películas experimentales, independientes de los estudios, marginales al circuito de exhibición comercial, se consideran políticas por su carácter contracultural, contraindustrial y anticolonial. Al crear circuitos locales y alternativos, y no reproducir, sobre todo en el caso de Estados Unidos, la lógica de dominación perpetrada por Hollywood, con la masificación del *American Way of Life* a escala mundial, estas películas se convierten en producto de una actitud de resistencia y enfrentamiento a un sistema hegemónico.

En Brasil, sin embargo, el término «subversivo» fue adoptado hasta la saciedad por el régimen militar para identificar al «enemigo» de izquierdas durante la dictadura. Los documentos encontrados en los archivos del Sistema Nacional de Informações, el

[19] Es una investigadora y cineasta brasileña. Completa su doctorado en el Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil de la Fundação Getúlio Vargas, en Rio de Janeiro.

SNI, utilizaban como tema, por ejemplo, «Exibição de Filmes Subversivos» cuando se trataba de ciertas exhibiciones de cortometrajes en cineclubes. Una búsqueda con las palabras clave «filmes subversivos» en el Archivo Nacional arroja 66 resultados, que contienen documentos organizados en expedientes fechados entre 1964 y 1983, es decir, prácticamente durante todo el periodo de la dictadura. La existencia de estos documentos demuestra que el aparato represivo estaba atento al circuito alternativo de exhibición y a la producción de cortometrajes y películas no comerciales en general. Varias situaciones vividas por los superochistas contradicen la creencia de que el súper 8 «corría al margen» de la censura y la represión. El cineasta Sérgio Péo, cuando rodaba su primera película, *Pira* (1972), fue abordado por un policía de paisano que quería saber qué significaba el movimiento. Durante el rodaje de *Explendor do Martírio*, en 1974, grabó la detención de uno de los actores durante una escena. A Edgar Navarro le incautaron su película *Alice no País das Mil Novilhas* (1976) y fue interrogado por la policía, que le amenazó con prohibir la proyección si no hacía cortes. La realización de películas en súper 8, desde la filmación en las calles hasta su exhibición en universidades, cineclubes e incluso en los hogares, podía ser interpretada por estos agentes como un enfrentamiento con el régimen, constituyendo un riesgo para la vida. En estas circunstancias, no es sólo la película, sino la propia experiencia cinematográfica la que se vuelve subversiva.

Más que una «estética de la resistencia», el súper 8 en Brasil, y no sólo en Brasil, por supuesto, representa una actividad político-cinematográfica de resistencia. El caso de Brasil es un ejemplo de cómo la realización de películas en súper 8 en los años setenta y ochenta requería valor. En otros países y contextos, la audacia adoptó otras formas, pero también estuvo presente.

El desinterés de la industria por el formato a mediados de los ochenta refleja una posición clara. No interesa que el fabricante sostenga un artefacto cuyo uso se convirtió en icono de prácticas juveniles subversivas en cierta medida, en todas las etapas de la experiencia: la concepción, la filmación, el montaje, la exhibición. Una película de súper 8 también es resistencia cuando pensamos en su custodia —o no, ya que el no almacenamiento en archivos y filmotecas, la pérdida, el extravío o el deterioro de las películas a lo largo del tiempo también son procesos marcados por contextos políticos.

La reflexión que hago aquí es un intento de responder a las tres preguntas-provocaciones que recibí de los editores de este número de *Secuencias*: «¿Qué podemos aprender de las experiencias históricas del súper 8?»; «¿Por qué y cómo seguir trabajando en súper 8?»; «¿Es posible imaginar un futuro para el súper 8?». El estudio del súper 8 me lleva a creer cada vez más que su longevidad reside en su ADN subversivo. Cada película de súper 8 debe considerarse como un documento histórico de un acto político de resistencia. Incluso cuando lo que justifica el uso del formato es sólo la búsqueda de una estética anacrónica, hay que preguntarse el motivo de la búsqueda y la apropiación de su textura transgresora. El pasado, el presente y el futuro de súper 8 están garantizados por su vocación de subvertir el orden, y siempre habrá, como siempre hubo, un orden que pide ser desobedecido.

1. El sistema súper 8 en el contexto uruguayo jugó un papel clave como operador de dos transiciones: la del espacio sociopolítico entre la dictadura y la democracia, y en el cultural, la de los medios tecnológicos. En la década de 1980, el decir y hacer a través del cine estaban limitados por la censura —que, a partir de la reconquista de la democracia en 1985, se convertirá en autocensura—, y por la dificultad económica para acceder a la tecnología de medios. A pesar de estas constricciones, el cine uruguayo cuenta con una producción significativa —en número, diversidad temática y relevancia histórica— que no ha sido suficientemente investigada. El súper 8 dio impulso a un tipo de producción original que se diferenció de la dicotomía establecida entre la propaganda oficial del régimen militar y la militancia política de resistencia, que operaba desde el exilio.

En una primera exploración de esta producción a partir de fuentes documentales (como filmografías y fichas de inscripción de concursos) identificamos 178 títulos y 41 entidades productoras (entre realizadores individuales y grupos o talleres de producción). Sin embargo, no pudimos localizar buena parte de las fuentes primarias, las películas o los materiales en bruto. No se conservan en los archivos nacionales —salvo excepciones— y, en general, se encuentran en manos de quienes las realizaron, en situaciones de conservación muy diversas. Debido a las pequeñas dimensiones del soporte, los daños físicos provocados durante las reiteradas proyecciones de una misma copia y, fundamentalmente, por el desprendimiento de la banda de sonido magnética, no es posible precisar cuánto de esta producción podrá efectivamente rescatarse.

Como aconteció internacionalmente, la producción superochista uruguaya se caracterizó por ser colectiva y alternativa, en sintonía con la concepción de la praxis artística de otras disciplinas de su época. Junto con el Grupo Hacedor, algunos de los colectivos más conocidos fueron Equipo 9 y CINECO. Como parte de este modo de producción, no se respetan los roles tradicionales y el concepto de autor no es individual, sino colectivo. Además, existió un circuito alternativo de exhibición llevado adelante por los propios grupos y distintas organizaciones sociales. Las películas se mostraban en fábricas, clubes sociales, jardines de infantes o institutos culturales vinculados a representaciones diplomáticas que gozaban de cierta independencia ante la censura dictatorial. Para eludir el control policial, era común que se organizaran proyecciones de películas independientes enmascaradas en la programación infantil de algún cumpleaños, fiestas de barrio o parroquiales. Existió además un escenario más formal de promoción y circulación de materiales cinematográficos: el de los festivales y concursos, en los que, a diferencia de los circuitos alternativos, la producción superochista fue evaluada por la crítica en relación con el cine «mayor», aplicando los mismos criterios de juicio y análisis que a las películas provenientes del circuito profesional. Se evidencia así uno de los principales debates sobre la producción en súper 8, enfrentando a quienes la defendían como una oportunidad de desarrollo de la producción cinematográfica nacional y quienes rechazaban los estándares técnicos de esa producción. Ello no hizo más que reforzar su carácter marginal.

[20] Es docente e investigadora en la Universidad Católica del Uruguay y miembro fundador del colectivo de preservación audiovisual Cine Casero UY.

2. Desde la perspectiva de los estudios del cine, la investigación y la recuperación de la producción superochista puede significar una oportunidad para la ampliación y revisión del cine latinoamericano. El trabajo de Álvaro Vázquez Mantecón, para el caso mexicano, en el que presenta un amplio panorama de la producción y la analiza

a la luz de la cultura visual de la época, así lo evidencia. Cabe mencionar también, para el caso venezolano, el proyecto de investigación liderado por Isabel Arredondo que recupera la experiencia superochista y la analiza en relación con el tercer cine latinoamericano. Esta investigación reconstruye el espacio de circulación independiente en torno a los festivales impulsados por la Federación Internacional de Cine Super 8, trazando un escenario poco conocido a pesar de los fecundos intercambios y redes que se configuraron en él. Uruguay no estuvo ajeno a este movimiento. Así lo sugiere de la investigación realizada en 2011 a partir de la identificación de una serie de películas filmadas en súper 8, festivales y concursos a nivel nacional.

En este contexto, considero que estudiar la producción de cine en súper 8 posibilita la expansión del campo de los estudios del cine latinoamericano porque:

- Se ubica en un espacio de intersección entre las prácticas *amateur* y profesional.
- En relación con el problema de la apropiación de las tecnologías audiovisuales, da cuenta de la posición de dependencia de los cines nacionales latinoamericanos y de las implicancias de esta dependencia en el impulso/freno a la producción local.
- Ha cumplido una importante función de resistencia cultural.
- Favoreció el impulso de la producción audiovisual nacional, pues coincidió cronológicamente en una buena parte de los procesos de recuperación democrática.
- Realizó aportes en materia técnica a la producción profesional posterior.
- Produjo un conjunto de obras relevantes para estudiar/analizar/comprender el cine latinoamericano.
- Permite ampliar el conocimiento sobre las prácticas experimentales y las dinámicas transnacionales de los circuitos de difusión y proyección.
- Corre riesgo de desaparecer completamente si no se implementan acciones para su preservación.

Las dificultades para acceder a copias de las películas, la dispersión de los materiales originales fuera de los archivos y la escasa documentación publicada han sido un escollo para el estudio y la difusión de estas películas. Pero, al mismo tiempo, esta desventaja puede convertirse en una oportunidad. Aún estamos a tiempo de recuperar la memoria de los y las protagonistas que impulsaron ese movimiento desde la realización, la producción y la distribución cinematográfica, a través de entrevistas, archivos personales e historias orales.

3. Desde el punto de vista de la recuperación e investigación, considero que hay mucho trabajo por hacer. El creciente acceso a las tecnologías para la digitalización de materiales filmicos es una oportunidad para el redescubrimiento de las cualidades y valores de este cine. El impulso de las investigaciones debería derivar en la generación de políticas de preservación que guíen la actividad de los archivos nacionales y promuevan la creación de archivos comunitarios en torno a grupos artísticos, identidades locales y temáticas no representadas oficialmente. En este sentido, el futuro del súper 8 en América Latina puede contribuir a enriquecer el repertorio de imágenes de un período vaciado de representaciones o, por lo menos, monopolizado por las producciones comerciales o artísticas provenientes de los centros culturales dominantes; rescatar documentos valiosos para la historia del pasado reciente; y pensar el cine latinoamericano como un continuo entre diversos medios, con fluctuaciones y tensiones fecundas.

El cine en súper 8 tiene su propia estética. Hoy en día es fácil encontrar filtros y aplicaciones para teléfonos inteligentes que se aproximan a la estética del formato, pero no son iguales para nada, son falsificaciones malogradas. No es que el súper 8 sea superior o inferior al video digital, el 16 mm o el 35 mm; simplemente tiene una *look* distinto y propio. Y más allá de eso, el formato en sí tiene otras cualidades propias, que muchos realizadores aprovechan para diversos fines. En mi primer largometraje, *Frontierland* (1995) (en colaboración con el artista multidisciplinario Rubén Ortiz Torres), decidimos mezclar materiales filmados en 16 mm blanco y negro, 16 mm a color, súper 8 blanco y negro, súper 8 a color y video high-8 para tener una estética tan ecléctica e híbrida como los sujetos del documental. Para nosotros, por lo menos en este proyecto, era importante filmar el súper 8 en una manera diferente a los otros formatos, aprovechar sus cualidades propias. El grano (sobre todo el del súper 8 Tri-X, forzado un paso o dos), la cámara ligera y portátil, etc., se prestan para otro tipo de lenguaje cinematográfico.

Sobre las historias del cine en súper 8, son las partes de la historia del cine que a menudo están perdidas, y que con menos frecuencia quedan guardadas en los archivos oficiales o los resúmenes del cine nacional. Las razones que llevaron a los realizadores al súper 8 son tan diversas como los trabajos que producen. En algún momento fue el costo, aunque hoy en día es más económico trabajar digitalmente. En algunos contextos fue la única estrategia para evitar la censura. Tanto Ken Jacobs como Stan Brakhage han dicho que el robo de sus cámaras de 16 mm los llevó al 8 mm. A pesar de sus pretextos tan distintos, la cantidad de trabajos realizados en súper 8 en los últimos 57 años implica que nunca podremos conocer la historia de cine sin estudiar la producción en ese formato humilde y (muchas veces) ignorado.

[21] Es un investigador, curador y cineasta chicano residente en Los Ángeles.

Entre 1967 y 1970 fui a trabajar a Lima. Enseñaba inglés como segunda lengua y, como tenía algo de tiempo libre, entré en un pequeño programa de cine dirigido por Armando Robles Godoy. Duró unos dos años, y allí aprendí a hacer cine en 16 mm junto a un grupito en el que también estaba Nora de Izcúe, que se convertiría en una buena amiga.

Al volver de Perú, entré en la escuela de posgrado de la Universidad de Indiana para cursar el doctorado en Literatura Comparada. Allí conocí al que sería mi marido, el cineasta y activista Chuck Kleinhans. A Chuck le gustaba la disciplina del súper 8 porque su formación era la fotografía, y aprendió a hacer cine haciendo películas en súper 8. El súper 8 es muy interesante para los fotógrafos por el componente físico, y por los dos minutos de duración del cartucho. Siempre estuvo muy atento al encuadre, la composición, el rango dinámico, cosas así. Era muy bueno con el trabajo corporal. El mío no era tan bueno, así que, cuando hacía mis películas, solía trabajar con un trípode.

En esa época el movimiento feminista estaba ya en marcha, pero yo había estado fuera de Estados Unidos todo aquel tiempo tan intenso y formativo políticamente. A Chuck, que era muy de izquierdas, le preocupaba que no estuviera involucrada en el feminismo, así que me empujó a entrar en sus círculos y, por supuesto, me hice feminista inmediatamente. Me junté con una amiga universitaria, Jane Feuer, que cursó estudios de comunicación y se convirtió en experta en telenovelas, y una amiga llamada Karen Becker, que se dedicaba al periodismo. Formamos un colectivo de cineastas feministas, el Bloomington Feminist Film Collective, con el que hicimos una pequeña película. Pero el problema del súper 8 para hacer cine político era la corta duración de los cartuchos. En vídeo, la gente podía hablar y hablar por dos horas. Nosotras hicimos esa pequeña película, editada en mi moviolita. Un trabajo artesanal. Fue nuestra contribución temprana al movimiento feminista, pero no pasó del ámbito local.

Luego nos fuimos a vivir a Chicago. Nuestra amiga JoAnn Ellan —con quien Chuck escribió su «Small Gauge Manifesto»— y yo teníamos dificultades económicas. Me despidieron tres veces de puestos universitarios en cuatro años. No podía mantener un trabajo normal porque era marxista. Básicamente, estaba en la lista negra. Tampoco la enseñanza da mucho dinero, y es difícil producir cine y video independiente sólo con tu sueldo de profesora. Pero en Chicago, en los años setenta y ochenta, cineastas experimentales, cineastas *queer*, cineastas marxistas y cineastas feministas se conocían entre sí, iban a los espectáculos de los demás, y se prestaban equipos. No era una gran comunidad, pero era una comunidad que compartía recursos. Todo ese mundo era uno, y Carlos, JoAnn y yo nos formamos en súper 8 por razones económicas. Los artistas y la gente de izquierdas compartían todos esa circunstancia económica personal: no tener mucho dinero. Pierre Bourdieu diría que el capital cultural era muy alto, y el económico casi nulo.

Entonces el comienzo del movimiento feminista empezó a tomar posiciones en el mundo del cine político. Recuerdo acudir a los Rencontres internationales pour un nouveau cinéma de Montreal, en 1974. Vi que aquellos hombres —Julio García Espinosa, Fernando Solanas, Guido Aristarco, etc.— estaban allí para «exponer sus posturas», así que pasé todo el tiempo que pude con las mujeres cineastas del National Film Board, que ya habían iniciado un gran trabajo feminista en la realización de

[22] Es una cineasta, activista, investigadora y docente estadounidense. Es co-fundadora de la revista *Jump Cut*, junto a Chuck Kleinhans y John Hess. Sus videos están en vimeo.com

Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Julia Lesage.

largometrajes dentro del mundo del cine y quería conocerlas. Había personas muy interesantes, como Tahani Rached, que fueron muy activas en el primer vídeo comunitario, pioneras en la enseñanza del vídeo comunitario. Había muchas activistas de vídeo y cine feminista, así que no me quedé mucho en la conferencia.

Pienso que muchos de aquellos hombres del «tercer cine» todavía querían hacer películas. Películas que se proyectaran en los cines, con un público que prestara atención, etc. Pero la televisión socavó todo eso, y ya estaba socavándolo incluso en ese momento. En cierto modo, el tercer cine seguía teniendo nostalgia del cine. Y ahí, en el cine, no iba a residir necesariamente el activismo. De aquellas mujeres videastas y cineastas que nos reuníamos regularmente en Chicago, no había demasiadas que aspiraran a convertirse en cineastas de largometraje. No tenían ese mismo tipo de ambición o deseo. Muchas de ellas estaban interesadas en los medios de comunicación y en las vidas de mujeres, y quizás utilizaban el documental, quizás utilizaban la etnografía, quizás aspiraban a hacer películas educativas. Así que creo que el tercer cine es interesante, pero también que muchos de esos hombres seguían aspirando a ser directores de largometrajes.

En 1981 fui a Nicaragua y trabajé en el Taller de Súper 8 de la Central Sandinista de Trabajadores, que había puesto en marcha el boliviano Alfonso Gumucio Dagron. Pero tenían ese problema con la duración de los cartuchos. Por ejemplo, Tomás Borge daba un discurso en el segundo aniversario de la Revolución y, por supuesto, los casetes de dos minutos no les servían para nada. Tampoco había manera de procesar las películas. Esto era común en muchos países pobres. En Perú, Kodak tampoco tenía ningún local de procesamiento, y todo tenía que ser enviado a Ciudad de México o a Buenos Aires. Lo mismo pasaba con África. Allí siempre se enviaban los materiales a Inglaterra o a Francia. Y luego estaba la cuestión del clima y el material. En el trópico, la película filmica se deteriora terriblemente más rápido que el vídeo. Así que, por todo esto, en Managua les enseñé a hacer otras cosas además de películas. Rápidamente se pasaron al vídeo y, a partir de 1984, trabajaban con una ONG llamada Videonic, dirigida por Wolf Tirado, Jackie Reiter y Jan Kees de Rooy. El taller pasó a llamarse Taller de Video Alternativo, que era un nombre que a Chuck y a mí nos gustaba mucho.

En 1976 empecé mi formación en Economía en la UNAM, en una facultad muy politizada. El gran gurú era Bolívar Echeverría. Tenía casi un centro de estudios de *El capital* al interior de la Facultad. Sus alumnos más cercanos habían fundado una comuna, a la cual estuve a punto de entrar. Conforme se fueron dando distintas luchas políticas, la Facultad se dedicó más al apoyo de movimientos obreros, movimientos campesinos, de estudiantes, etc. que a las clases. Ahí, por ejemplo, me empecé a involucrar y conocí a algunas personas de la Cooperativa de Cine Marginal. Por entonces, ya solo hacían trabajo político, aunque sabía que habían hecho algunas cosas de cine en súper 8, que nunca llegué a ver. Coincidíamos en fábricas de obreros a las que íbamos a hacer guardias, hablar con ellos y solidarizarnos, mientras tratábamos de llevar nuestras políticas, que por supuesto eran diferentes dependiendo de a qué grupo pertenecieras.

Por estas razones, casi nunca había clases en la Facultad. A veces no llegabas, u otras veces ibas al salón y la clase estaba suspendida porque había un apoyo a cualquier cosa. Entonces yo me iba a los cineclubs. Ahí fue que descubrí el cine.

En 1979 me presenté al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). No fui admitido porque entrar era muy difícil, solo había plazas para quince personas. Así que me junté con un par de compañeros a los que también habían rechazado y fuimos a hablar con el director del centro para que nos dejaran asistir a las clases. Nos hacíamos llamar «los tolerados», en honor a las combis que daban transporte en la ciudad sin permiso, pero a las que el gobierno «toleraba». Durante ese primer año, «los tolerados» nos pagamos todos los materiales y ejercicios, que afortunadamente se hacían en súper 8, a cambio de que nos evaluaran al término del curso. Ya para el segundo año conseguimos entrar oficialmente.

En la escuela, dentro del documental, todo lo que se hacía era documental de propaganda. Un tipo de película en la tradición de *El grito* (1968), de Leobardo López Arretche, que te tenía que describir lo que veías, te tenía que mostrar hacia dónde iba en términos de intención, y que te quedara bien claro que detrás de la cámara no había un fascista.

Como discurso narrativo, esto era algo muy asfixiante para mí. No quería hacer propaganda, no me había salido de Economía para hacer boletines filmados. Quería algo que fuera más elaborado, que el espectador participase en un proceso de crítica, de conciencia crítica, de análisis, para el que nosotros, como documentalistas, pondríamos el mayor número de elementos en la mesa. Pero no llevarlo a una conclusión. Además, estaba cansado de las discusiones ideológicas de trotskistas, leninistas, maoístas, etc. Venía de una experiencia muy desgastante, paralizante, en relación con las decisiones colectivas. En ese momento yo tenía, por el contrario, necesidad de una expresión individual que me diera resultados inmediatos, que pudiera ver rápido. Por eso, el descubrimiento de la metodología de los Talleres Varan fue fundamental para mí.

La historia del súper 8 en México, por lo menos en lo que a mí me corresponde, tiene mucho que ver con Varan. Querían formar cineastas al mismo tiempo que instituciones de apoyo en todas partes del mundo. Jean Rouch, que estuvo en los inicios de estos talleres en Mozambique, era antropólogo pero también ingeniero de caminos. Quería establecer una manera de abrir caminos en términos de comunicación y visibilización de las comunidades, de sus culturas, de sus problemas, de su opresión, a través del cine directo. Así que había un proyecto político detrás de los Talleres Varan. No es casualidad que se buscara intervenir en países donde había una cultura indígena bastante fuerte, como Bolivia o México, o donde había un proceso de revolución con-

[23] Es cineasta mexicano. En 1985, fue responsable del Primer Taller de Cine Indígena en México, realizado por mujeres Ikoots en la localidad de San Mateo del Mar, Oaxaca.

Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Luis Lupone.

tinuo, como en Cuba, donde creo recordar que también quisieron meterse, sin éxito. Para el primer experimento escogieron a México, a través del CUEC. En 1980 llegaron a la escuela Jacques d'Arthuys, Séverin Blanchet con su esposa, cuyo nombre no recuerdo, que era sonidista, y un profesor belga, André Van In. Se supone que iba a ser la punta de lanza para un proyecto más amplio en América Latina. La inscripción a su taller era totalmente abierta: podías estar ya en el último año o en el primero, no importaba. Seleccionaban a diez personas, te daban una cámara de súper 8, material, y te enseñaban los fundamentos del cine directo: un cine en el que no hay intervenciones o puesta en escena, sino dos o tres reglas, digamos, básicas, al menos a nivel técnico. Porque conceptualmente se trataba de trabajar a partir de los marcadores que habían inaugurado Jean Rouch y Edgar Morin en *Chronique d'un été/Crónica de un verano* (1960) que de alguna manera es un manifiesto de este tipo de cine.

Tras la capacitación se realizaba un ejercicio filmado individual, y después escogían dos personas para ir a París con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia. En París estabas tres meses para perfeccionar el sistema. No solo la técnica, sino también cómo enseñar, editar o encuadrar un proyecto en términos de producción, y entender los problemas políticos que podrían surgir durante el taller: problemas con la policía, con los militares, con lo que fuera. Te daban una capacitación en este sentido, y luego regresabas a tu escuela de origen y te volvías maestro de otro grupo de diez personas, del cual seleccionabas dos que mandabas a Francia. Ahí tu labor terminaba, y te salías como maestro. Por eso no era tanto una estructura piramidal sino horizontal. Los maestros se reciclarían todo el tiempo.

Además, pugnaban mucho porque el camarógrafo fuera también el director, el editor, y muchas veces también el productor. Una figura individual que implicaba ser un francotirador, aunque más efectivo, contracultural, solo, que pudiera armar su propio camuflaje sin tener que ir con treinta personas como tendría que hacerlo en una producción de cine. Esto a mí me encantó, porque ya me estaba molestando mucho el circo que significaba hacer ficción.

Desgraciadamente, esta estructura virtuosa terminó después de mi regreso de uno de los cursos en París. El director del CUEC en aquel entonces me dijo que los Talleres Varan eran la punta de lanza de un intervencionismo ideológico francés a través de la cultura y que yo no iba a dar clases para reproducirlo. La historia de Varan en México terminó en ese momento, y fue una lástima. Ya habíamos acordado que donarían equipo de primer nivel —cámaras Aaton de 16 mm, construidas por Jean-Pierre Beauviala, que era colega de la gente de Varan— para hacer cine documental en 16 mm. Eran cámaras que la escuela no tenía.

Para mí, los Talleres Varan y el cine directo significaron un redescubrimiento del documental. Me abrieron una ventana maravillosa, que ya no soltaría nunca más. El súper 8 se volvió una especie de máquina de escribir que costaba lo que una hoja de papel. Ese fue mi gran descubrimiento. Si ahorra un poco, podía comprar una cámara. Implicaba poder hacer un ejercicio que ni soñar con el 16 mm o el 35 mm en aquellos años porque ¿cuánto costaba un segundo de cine?

La idea de estar produciendo memoria, de tener, aunque no un negativo, sí un positivo del que podía hacerse un *blow-up*, es decir, la idea de estar *haciendo cine* era muy poderosa. Quizá sea muy extremo como comparación, pero digámoslo así: con oro no te pones a hacer corcholatas. Con oro, sabes que cuesta mucho. Entonces haces joyas, haces una pieza que va a ser un regalo, que va a costar mucho, y que va a ser muy significativa. Y un poco teníamos oro en las manos.

Mi entrada en el cine súper 8 fue bastante *sui generis*. Yo era un técnico óptico. Trabajaba en una óptica en Managua, y era miembro de un sindicato de ópticos afiliado a la Central Sandinista de Trabajadores. A comienzos de 1981, la CST anunció una convocatoria para participar en un taller de cine en súper 8. Estaban eligiendo entre las organizaciones sociales y los barrios. Gente de los sindicatos de trabajadores del campo, trabajadores del estado, servidores públicos y movimientos de mujeres. También de los Comités de Defensa Sandinista, que eran como los CDR de Cuba [Comités de Defensa de la Revolución], aunque al final no quedó ninguno. No había mucha gente interesada, así que alguien dijo «¿Por qué no le dicen a la gente del sindicato de trabajadores ópticos? Esto del cine tiene que ver con lentes. Tal vez por ahí». Y así llegó la invitación a nuestro sindicato.

Yo era el más joven de entre los dirigentes sindicales. Tenía 17 ó 18 años. Me dijeron «Mirá, fijate que estamos pensando en que vos podrías ser un buen candidato para ir a estudiar cine». Y bueno, yo les decía: «¿Y eso qué tiene que ver? Lo que yo sé hacer es lentes». Pero al final acepté.

Nos citaron en una reunión en la que estaba Alfonso Gumucio. Él estaba a cargo de todo lo relacionado con el taller. También estaba Gioconda Belli, la poeta, que fue la madrina de este proyecto, la loca a la que se le ocurrió esto del cine de los trabajadores. Belli era en ese tiempo asesora principal del Ministro de Planificación del FSLN, Henry Ruiz. El proyecto entró por Naciones Unidas a través del Ministerio de Planificación. Y Belli estaba a cargo. Así que se juntó con Gumucio, ese exiliado boliviano que vivía en Francia y que se había pasado toda la vida estudiando cine, haciendo cine. Se juntaron dos locos.

Después de algunas reuniones, el grupo que comenzamos el taller lo formamos ocho personas. Del Ministerio del Interior se apuntaron el fotógrafo Américo González y [Leopoldo Tablada], que era el único que había estudiado artes, creo que en California. De la Asociación de Trabajadores del Campo vinieron dos mujeres y un hombre [¿Illian Strever, un periodista?], no recuerdo los nombres. Y tres que veníamos de la Central Sandinista de Trabajadores: yo, que era el más joven, y luego Amina Luna y Francisco Sánchez, que eran activistas profesionales de la CST.

En Nicaragua ya teníamos el INCINE, pero eso era un nicho para un grupo de intelectuales, directores, fotógrafos famosos, poetas... Era, por decirlo así, elitista. Allí tenían recursos, se hacían los famosos noticieros de INCINE y algunas otras películas financiadas por el estado. También había un buen archivo, y organizaban temporadas de cine clásico en Nicaragua, que fue una de las cosas más maravillosas que hicieron desde INCINE. Pero todo lo hacía, obviamente, ese grupo. Solo se manejaban entre ellos, y recuerdo que eran unas seis u ocho personas.

La propuesta de Alfonso era otra cosa. Llevar el cine a sectores que no tenían acceso. La mayoría provenimos de comunidades, de barrios populares. Y esa es la parte interesante del taller de súper 8. En mi caso era técnico óptico, pero provengo de un barrio popular, y llegué solo hasta segundo año de secundaria. Del resto, había muy pocos con estudios, con conocimientos de algún tipo técnico o intelectual. Eran técnicos de áreas de comunicación y cosas así. Y funcionarios de esas organizaciones de masas. Profesionales del partido.

El taller se hizo en una vieja casona colonial del siglo XIX, que había pasado a ser la sede del Centro Sandinista de Trabajadores. Al fondo, donde quedaban los jardines,

[24] Es realizador, asesor de comunicación y productor de televisión nicaragüense.

Texto elaborado a partir de entrevista de Miguel Errazu a Óscar Danilo Ortiz.

se habían construido salones para dar clases de movimientos sindicales, para educar cuadros. Allí habilitaron para nosotros un salón de proyección y una sala desde donde se proyectaba, equipada con un proyector Bell. Teníamos también el equipamiento básico, pero todo de muy buena calidad. Una moviola, una cámara que no recuerdo cuál era, pero *top* de cine súper 8, un micrófono direccional con un *boom* y un trípode con una buena cabeza. Teníamos también un telecine, porque la idea era proyectar, pero también tener el equipo para transferirlo a video.

Las clases eran en la sala de proyecciones. Y la sala de proyección servía también de encuentro social, para invitados. Alfonso siempre llevaba gente. Invitaba músicos, bailarines, escritores, teatristas. También alguna gente de INCINE, sonidistas, camarógrafos. Venían a hacer cosas, o a hablarnos de literatura. Era parte del proceso de aprendizaje. Así que aquel lugar, esa antigua casona llena de dirigentes sindicales, de trabajadores de la construcción, se llenaba de poetas y de intelectuales. Era otra cosa. Todos los viejos dirigentes sindicales nos llamaban *los locos*. «Una cámara, haciendo cosas, tomando fotos, ¿qué es eso?», decían. Pero también los intelectuales. La gente llegaba un poco a ver cómo era eso de «trabajadores haciendo cine». Nos miraban como a un pequeño laboratorio de animales raros. Los animales raros de la CST. Al principio eran clases de cultura general, de historia del cine. Veíamos películas, los clásicos que Alfonso se traía de INCINE, y los analizábamos. El siguiente paso fue aprender a tomar foto fija. Era un aprendizaje vivencial: por las mañanas veíamos la teoría, y en las tardes salíamos a practicar. Después comenzamos a estudiar la estructura del guion. Cada uno tenía que hacer un ejercicio. La elección del tema era libre pero, obviamente, había una tendencia política clara. Entendíamos que toda acción de comunicación tenía que ser en función de apoyar a la Revolución.

Mi historia fue sobre un grupo de trabajadores de un telar. Es algo que me impactó muchísimo. Los antiguos dueños del telar, antes de huir tras el triunfo de la Revolución, habían quemado las fábricas con los telares. Y aquellos trabajadores llegaron de nuevo a las fábricas y comenzaron a reconstruirlas. A partir de estos trabajadores, la cosa se extendió. La CST creó todo un movimiento, que se llamaba Movimiento de Innovadores. Eran trabajadores que comenzaban a reconstruir las máquinas, las piezas rotas o perdidas, para reactivar las fábricas.

Con Gumucio, habíamos visto *Novecento* (1976), de Bertolucci. Y había una secuencia, que es la que más me impactó, en la que la gente va empujando el tren por los rieles. Estaba toda esa metáfora de la contradicción, de dialéctica y lucha de contrarios. Cuando supe del Movimiento de Innovadores, lo conecté inmediatamente con *Novecento*, con esa secuencia.

Hacia el final del taller, me propusieron ser parte de la comisión de comunicación de la CST. Ser un profesional, trabajar con ellos. Obviamente, eso tenía consecuencias económicas, porque haciendo lentes yo ganaba como 400 dólares al mes. Era un montón de dinero en esa época. Con eso mantenía a toda mi familia, porque mi padre estaba desempleado, mi madre también, y muchos de mis hermanos también. Además eran opositores, antisandinistas. Sin embargo, tomé la decisión de irme a trabajar con los de la CST. El salario era de 40 dólares al mes. Fue un golpe brutal, y eso provocó también la separación con mi familia. Fue una decisión descabellada, pero yo estaba empatinado. Con el cine, pero también con la Revolución. Estaba enamorado.

1. El súper 8 vino a propiciar, en las décadas de los setenta y ochenta, una definitiva democratización de la producción audiovisual, acercándola al alcance de más realizadores independientes. Años más tarde esta democratización se acentuaría con la introducción de la tecnología digital (tras un interregno del vídeo analógico). Esto no desmiente la avanzada que constituyó el súper 8 en ese sentido por al menos un par de décadas. La experiencia de esa movida a nivel internacional, con el espíritu de independencia que lo impulsó, y con las mejores obras que dejó no es hoy valorizado como merecería.

Paradójicamente, aunque la tecnología digital amplió las posibilidades para una producción libre, ha predominado en esta producción una tendencia profesionalizante que lo asimila al sistema. El súper 8, en contrapartida, con varias limitaciones con respecto al digital —el más alto costo de su material, la intermediación de un revelado, las dificultades de copiado— ha encarnado más propiamente una alternativa ante la producción «del sistema».

2. En los años setenta y ochenta el súper 8 era no solo la herramienta para un cine de expresión personal y de compromiso militante, sino también para la producción de filmes por encargo, filmes didácticos, documentales científicos, filmes institucionales. Hoy día la producción por encargo es llevada mayormente en la tecnología digital, quedando el súper 8 destinado exclusivamente al cine de expresión y experimentación.

3. Sí, podemos imaginarle un futuro al súper 8. Ya no es el futuro que le imaginábamos (que le soñábamos) en las épocas de su apogeo. El futuro que le imaginamos no es muy diferente de su actual presente, en el que un conjunto de jóvenes artistas echa mano del súper 8 para sus creaciones, a veces con producción completa en ese formato, y a veces combinándolo con la post producción y/o distribución en la tecnología digital.

[25] Es un cineasta argentino de origen estadounidense. Desde Rosario, fue un impulsor de la escena superochista argentina durante la década de los setenta y ochenta del pasado siglo.

1. La irrupción de un sistema de filmación como el súper 8, accesible y manejable para la gente, que podía ser fácilmente transportable, sirvió de herramienta emancipadora para numerosos colectivos a la hora de generar un discurso propio, no mediado por intereses políticos y económicos, que cuestionara la imagen oficial. Esta experiencia es totalmente extrapolable a la situación actual, en un momento tan saturado de imágenes manipuladas en los medios oficiales y discursos interesados. La experiencia del súper 8 sirve de ejemplo para el uso de la imagen digital grabada con dispositivos móviles, gracias a la cual podemos ver de primera mano lo que ocurre, por ejemplo, en zonas de conflicto o situaciones de riesgo, con el añadido de la inmediatez de su difusión, que en muchos casos pone en jaque a la imagen oficial que se está difundiendo. Aunque esta inmediatez (fundamental en muchos aspectos), unida a la individualización de los procesos, a menudo lleva a una falta de reflexión sobre lo que se graba y comparte. De la experiencia del súper 8 debería recuperarse la colectivización del proceso en sus diferentes fases.

A nivel formal la creación y difusión de una imagen subestándar como es la que ofrece el súper 8, tiene un importante discurso político de cuestionamiento de la imagen oficial, una imagen limpia y bella, que apela al «buen gusto» llevando implícito, la mayoría de las veces, un discurso reaccionario. Una imagen oficial que además siempre va unida a un propietario, a alguien que explota sus derechos, que por tanto tiene intereses económicos que influyen en qué es lo que se muestra y qué es lo que se oculta, algo contra lo que también lucha esta imagen colectivizada. En la actualidad, estas imágenes colectivizadas por la sociedad estarían en las imágenes compartidas por usuarios en las redes: imágenes que se difunden, se remezclan, se convierten en memes y se viralizan llegando a los lugares más recónditos sin importar el autor de las mismas. Lo importante es el mensaje. Imágenes pixeladas, glitcheadas, comprimidas, grabadas en vertical, que chocan frontalmente con las nítidas imágenes en HD que nos ofrece el capitalismo audiovisual.

2. Si hasta ahora las reflexiones sobre el súper 8 me han llevado a escribir sobre la importancia de su discurso y las implicaciones políticas que tiene la colectivización de la imagen, otro de los aspectos fundamentales del trabajo en súper 8 viene dado por sus cualidades hápticas, la fisicidad que ofrece el trabajo en celuloide. Su manipulación artesanal permite trabajarlo de forma plástica, ofreciendo unas posibilidades creativas imposibles de obtener en formatos digitales. Posibilidades creativas tanto en la manipulación de los procesos de revelado, así como en la intervención directa sobre el celuloide, que permite trabajarlo como si fuera un lienzo, pintando, rayando o perforando... la película. También en su exhibición, ya que contiene un alto componente performativo, desde la presencia del cuerpo del proyccionista en el espacio de exhibición y su gestualidad, hasta la posibilidad de manipular la velocidad, el tiempo y los ritmos de proyección en vivo. También, por qué no decirlo, ofrece una conexión emocional, a través de sus dispositivos obsoletos y sus rituales de trabajo, con los orígenes del cine, que apela a la memoria colectiva.

Además, el uso del súper 8 para filmar lleva implícito un proceso de pensamiento de la imagen, hoy más necesario que nunca, que la infinitud de la grabación digital no permite. La limitación temporal en los cartuchos de película obliga a cuestionarse mucho qué se va a filmar, cómo y por qué, así como la espera en el proceso de revela-

[26] Es co-fundador y director de la plataforma Playtime Audiovisuales.

do del negativo que proporciona un tiempo de reflexión que la celeridad de lo digital impide.

3. Cuando los formatos digitales comenzaron a estandarizarse y popularizarse parecía que el fin del cine analógico había llegado. Sin embargo, con el paso de los años y el turbocapitalismo en el que estamos inmersos, en el que toda novedad digital se queda obsoleta casi antes de que esté disponible en el mercado, y continuamente hay que estar migrando los archivos para su correcto almacenaje, el carácter perenne de la filmación en celuloide se presenta como una herramienta esencial de preservación de la imagen.

Recientemente, hablando con la cineasta norteamericana Lynne Sachs, me comentaba con respecto a su película *Film about a Father Who* (2020), filmada a lo largo de 35 años, que en todo ese tiempo las cámaras digitales que había usado eran incontables. Cada poco tenía que hacerse con una nueva porque la anterior ya no era compatible con tal o cual software, o porque dejaban de fabricarse las cintas de miniDV para pasar a ser discos duros, etc. Pero que, sin embargo, desde el inicio hasta la finalización de la película en 2019, siempre había utilizado la misma cámara en 16 mm y lo que había filmado con ella se conservaba mejor que la mayoría de los materiales digitales.

1. Debo empezar diciendo que el cine ha sido muy importante en mi vida. Amo el cine desde que tengo uso de razón, fue mi escuela, mi universidad, mi amigo. Cuando descubrí el súper 8 fue a través de un amigo que tenía una filmadora de 8 mm (no súper 8). Me la dejó e hice mis primeros pinitos con una filmación de mi familia en viaje a Andorra (todavía conservo esta filmación). Me maravilló tanto que decidí comprarme a plazos una filmadora súper 8 (llamada entonces «tomavistas»). A partir de aquí, filmé a mi familia, amigos y amantes, pero yo quería más. En un fin de semana con amigos decidimos improvisar una historia de siete minutos de «pseudoterror» llamada *Akelarre*. Esto me dio ocasión de conocer a más gente que hacía súper 8 y colaborar con ellos.

Yo pertenecía al movimiento gay (Front d'Alliberament Gai de Catalunya, FAGC) y con otros militantes decidimos tener un testimonio de la primera manifestación del Estado español y ahí nació el documental *¡Abajo la ley de peligrosidad social!* (1977), el cual me dio ocasión de conocer al grupo Els 5 QK's. Luis Escribano, miembro del colectivo, era vecino mío y colaboré con ellos.

A raíz de esta amistad me introduje en un grupo de colectivos que hacía cine en súper 8 y se fundó la Sala Aurora, que estaba destinada a dar a conocer películas en súper 8 tanto de Cataluña como de todo el Estado español. También se editaba un boletín cada mes donde se daba cuenta de todas las novedades relacionadas con el súper 8. Colaboramos con los cines Alphaville de Madrid, les invitábamos, y ellos a nosotros, a pasar nuestro cine. Pedro Almodóvar vino a nuestra sala a pasar sus cortos en este contexto.

2. Hoy creo que sería muy difícil seguir trabajando con este formato, ya que requiere un trabajo muy artesanal. Con los medios que tenemos a nuestro alcance, que simplifican todo (hacer el montaje, móvil, programas de internet, etc.), no lo veo. Antes se necesitaba una moviola, una empalmadora y esperar que el laboratorio de turno te enviara el material, que muchas veces llegaba defectuoso.

Pero el placer de manipular las imágenes del celuloide era muy gratificante. Por esto sería muy interesante el súper 8 hoy en día. Pero no creo que esta generación esté por la labor, solo unos cuantos nostálgicos.

3. Me cuesta mucho imaginar un futuro para el súper 8, aun poniendo toda mi imaginación en ello. Aunque el cine no ha desaparecido, las salas del cine están casi vacías. Ahora todo el mundo ve más cine que antes, pero lo hacen desde sus casas. Por lo tanto, poco futuro le veo. Es una época que ya pasó, aunque sea una lástima. Ahí quedan las filmaciones de súper 8 para los estudiosos, para que no caigan en el olvido.

[27] Es un actor, activista y cineasta *amateur* catalán.

Cuando pensamos en el súper 8, solemos pensar en el soporte físico de la película. Pero mi propia práctica del súper 8 estaba mucho más determinada por la fisicidad de la cámara. Tras comenzar a hacer películas en MiniDV, sentía un gran placer sosteniendo una cámara mucho más *pesada* —entre otras cosas porque, al ser tan caro el material filmico, rara vez se necesitaba sujetarla con firmeza durante un tiempo muy largo—. Daba la sensación de tener un compañero, algo o alguien que empujaba, que ofrecía una resistencia *significativa*, y que hacía que la dimensión física de la experiencia de filmar fuera también mucho más significativa. Además, creo que me sentía más tranquilo cuando una manifestación amenazaba con ponerse pesada. La cámara era un objeto lo suficientemente pesado y duro como para ser agitada, significativamente, frente a quien pudiera venir hacia mí; una posibilidad que, me alegra decir, nunca necesité poner en práctica.

Junto con el peso, también estaba la extrema inmediatez táctil de la relación entre la liberación del gatillo y el sonido y la vibración de la película al pasar por la ventanilla. Esto me animó a utilizar un estilo de filmación mucho más preciso y mucho más percusivo de lo que jamás habría imaginado en el vídeo digital. Con este, siempre me daba la sensación de que la decisión de iniciar y/o detener una toma estaba mediada por un ordenador o, al menos, por una placa de circuitos. Nunca era una expresión directa de mi intención física porque, entre mi decisión y el consentimiento de la máquina para llevarla a cabo, siempre había algún tipo de retardo. Las cámaras de súper 8 que tuve me hicieron sentir el acto de filmar como una práctica dinámicamente expresiva, corporal y gestual; un sentido que quizá nunca hubiera adquirido si sólo hubiera conocido las cámaras digitales —una vez, hace casi veinte años, una cámara de súper 8 me provocó una lesión permanente en la espalda. Volví a casa caminando de una acción activista contra los transgénicos. Entonces traté de evitar un camión y resbalé sobre una placa de hielo negro. Caí sobre al cámara, que llevaba atada a mi espalda—.

Este estilo diferente de filmar también produjo formas diferentes de relacionarme con la gente que me rodeaba. Era imposible esconder la cámara, y hacía tanto ruido que era imposible ocultar que estaba filmando. Así que nunca hubo la tentación de «robar» imágenes, como puede ocurrir tan fácilmente con la tecnología digital. La franqueza era una parte integral. Al mismo tiempo, la cámara en tanto objeto era tan insólita, tan desmesurada, tan anacrónica, que también parecía mucho menos «amenazante» para la mayoría de los que se encontraban en el encuadre. La primera respuesta de la gente —incluso de la gente que no quería ser filmada— era más bien la risa o la curiosidad; no la hostilidad o el rechazo. Además, su mayor peso me llevó a moverme de forma diferente a como lo haría con una cámara MiniDV llevada en el extremo del brazo (por no hablar de las Betacam, que me presionaban el hombro y acalambaban el brazo). Me sentía más capaz de participar en la dinámica física de la acción que se desarrollaba a mi alrededor, y menos inclinado (u obligado) a convertirme en un mero observador. No tenía sentido permanecer fuera de la acción, tratando de encuadrarla todo el tiempo. Toda la tendencia del objeto era introducirte en el movimiento, en ambos sentidos de la palabra. Así, despachaba cualquier posibilidad de pensar que un registro «objetivo» de los acontecimientos fuera deseable, útil, o incluso posible.

Muchas de estas cuestiones también habrían sido válidas para una Bolex. Pero el 16 mm siempre me ha parecido demasiado complejo, demasiado especializado y dema-

[28] Es un cineasta, investigador, escritor y activista británico que vive y trabaja en Bélgica.

siado caro. Los cartuchos también marcaron la diferencia. El hecho de que la película no tuviera que ser manipulada directamente. Cuando me compré una cámara de 8 mm estándar, me enamoré de la forma del objeto, pero nunca llegué a saber cómo utilizarla.

La razón por la que compré mi primera cámara súper 8 fue muy sencilla: quería una cámara para llevar a situaciones de confrontación política que fuera tan barata que no me tuviera que preocupar de que se dañara, se rompiera o fuera confiscada. Como el riesgo parecía bastante alto, la compensación entre los altos costes de funcionamiento y el bajo desembolso de capital tenía sentido (mi primera cámara Canon S8 me costó menos de 200 euros). En 1999 me había comprado una cámara MiniDV, que en ese momento me costó más dinero del que había gastado en toda mi vida en un solo objeto. Esta sensación de «exclusividad» me disuadió de usarla. Es probable que otras personas piensen de forma diferente, pero en cualquier caso siempre he preferido filmar con el objeto más común, familiar y prescindible que tenga a mano y que sirva para ese fin. Fui un usuario muy tardío del *smartphone*: no compré el primero, de segunda mano, hasta 2017. Pero ahora sólo filmo con ese *smartphone*. Incluso hace que mis cámaras súper 8 parezcan un lujo o una pretensión. Sin embargo, cuando las compré, el lujo era el coste de la película, no el de la cámara en sí. El DV era al revés: la cinta era barata, pero las cámaras eran caras.

La otra revelación del súper 8 para mí fue la ausencia de sonido sincronizado. Esto fue una liberación —una cosa menos de la que preocuparse, una cosa menos que hacer mal—, pero también impuso un cierto distanciamiento dentro del propio proceso de filmación. Esta carencia proporcionó el pretexto perfecto para volver a visitar los acontecimientos filmados, e invitar a las personas que habían participado en ellos a ver los brutos y comentarlos. También, en mayor o menor medida, requería una relación dialógica entre el sonido y la imagen. Esto hacía que esta forma de filmar fuera más desafiante para la imaginación y, por tanto, más interesante en sí misma, como proceso, comparado con el digital, en el que el sonido está pegado a la imagen y es difícil separarlo (tanto ética como experiencialmente). Pronto me di cuenta de que, a pesar de haber sido educado en una ética del sonido directo (de Leacock a Straub), la mayoría de mis películas favoritas no tenían sonido sincronizado, o tenían muy poco, ya fueran de Rouch o de Paradjánov. Cuando empecé a trabajar en el cine estaba muy lejos de tener la facilidad de Godard para trabajar con el sonido tanto como testimonio y como contrapunto o dialéctica (todavía lo estoy). El súper 8 me obligó a trabajar más, a ser más imaginativo, y también a colaborar más.

Decidir hacer películas de propaganda política en súper 8 me llevó, sin quererlo, a explorar el potencial poético de esta forma de trabajar, hasta el punto de que esto se convirtió, después de un tiempo, en un fin en sí mismo (al menos a nivel explícito). Si la política original del súper 8 sobrevive en mi trabajo posterior, incluso en diferentes formas de vídeo, es a nivel del compromiso para encontrar formas más complejas y polifónicas a través de las cuales reelaborar la experiencia vivida; formas que pueden dar cabida tanto a la inmediatez como a la impulsividad de la acción, y a múltiples capas de reflexión, refracción y recomposición. Filmar en súper 8 siempre me ha parecido una suerte de violencia recolectada en tranquilidad: violencia en un sentido positivo, no agresivo, no dominante, es decir, en un sentido liberador. Para mí, la experiencia de la dominación siempre estuvo del lado del vídeo: no solo porque el medio te dominaba, sino también porque empujaba a dominar a aquellos que uno filmaba, incluso cuando nada podía estar más lejos de mi intención de partida. El vídeo era para mí, estructuralmente, una trampa, un señuelo. No es que el súper 8 me hiciera

honesto; más bien, me mantenía desenfadado, abierto respecto a mis intenciones. El vídeo siempre me hizo ser «serio». Y la seriedad es la raíz de toda hipocresía.

Actualmente estoy realizando mi primera película «real», rodada por mí mismo con mi *smartphone*. Cuando volví del rodaje hace unas semanas, me dije: «ahora sí que no hay ninguna razón para que vuelva a trabajar en súper 8». Pero luego, mientras escribo esto, recuerdo lo diferente, lo mucho más vibrante y salvaje que era mi relación con el acto de filmar cuando trabajaba con una Canon 1014e. ¿Podré llegar alguna vez a esa sensación de estar vivo, de ser atrapado y zarandeado por todo aquello que acontece, sin preocuparme de cómo «se verán» esas imágenes (porque tengo fe en cómo «se sienten»), con un iPhone? No tengo una respuesta a esta pregunta, más allá de las películas que pueda hacer (o no) en los próximos años.

El súper 8 no tiene futuro. El vídeo no tiene futuro. El cine no tiene futuro. Tal y como van las cosas, nada tiene futuro. Pero es por eso por lo que amamos las cosas, es por eso que amamos a las personas —a cualquiera de ellas, a todas ellas—: porque no tienen futuro, porque no estarán siempre aquí con nosotros. La alternativa es el aburrimiento, y/o la explotación. Durante un tiempo, para algunos de nosotros, el súper 8 fue una forma de recordar esto. Quizá para alguien más, en algún lugar, todavía lo sea, o pueda volver a serlo. Mientras no tenga «futuro», nada más podrá sustituirlo. Y por eso sigo diciendo: ¡larga vida al súper 8!

Entre las opiniones sobre el súper 8 recogidas en el volumen *Big as Life*, catálogo de la exposición del mismo título dedicada al medio en 1998, llaman la atención, por inusuales, las declaraciones del cineasta Bradley Eros. Entre epigramático y lírico, subraya en un breve ensayo, el potencial erótico del cine de 8 mm y el súper 8: «*queer* y binocular . . . / cine marginal / fuera del mapa / fuera de escena. obsceno . . . cine erótico / amantes sin directores / intercambiando ritos y fluidos prohibidos / antes que polvo, soy coito polimorfo, generador de exceso.»³⁰ Las descripciones de Eros contrastan con las más habituales caracterizaciones de este formato, tanto en el resto del volumen como en ensayos que han hecho época, como «Towards a Minor Cinema», de Tom Gunning: el formato menor como vehículo de lo personal, lo familiar, de una estética menor, de la ensoñación, del recuerdo. También contrasta la percepción de Eros con el rango de visiones recogidas en trabajos más recientes como el volumen colectivo *Process Cinema* (2019), editado por Scott Mackenzie y Janine Marchessault, o la monografía *Experimental Film and Photochemical Practices* (2020) de Kim Knowles. Ambos conectan los formatos menores con distintos tipos de independencia: económica, tecnológica o estética. El formato menor permite un cine artesanal que evita el revelado comercial y utiliza en su lugar laboratorios independientes, auto-gestionados, sin ánimo de lucro, y basados en la puesta en común de saberes y recursos (el caso de L'Abominable, en las afueras de París; Laboratorio Reversible, en Barcelona; o Lab Torre, en Oporto, entre otros muchos). Permite además la independencia de la industria fotoquímica a través de la elaboración artesanal de reactivos y fijadores. Basado en un soporte obsoleto, el formato menor apuesta por el reciclaje y el mantenimiento de un dispositivo cuya vigencia en un margen estrecho pero vital de la producción audiovisual cuestiona la pretendida linealidad del avance tecnológico. Y, por último, el formato menor defiende la imagen imperfecta, dañada, y contingente frente al fetiche de la alta definición y el efectismo sensorial, supuestos *telos* de la evolución audiovisual. Pero en estas descripciones celebratorias apenas aparece la soberanía erótica y la marginalidad sexual que resalta Bradley Eros y que, sin embargo, formaron parte importante de su historia.

Si bien es cierto que el súper 8, como recuerda este cuestionario, vive su auge en el gradiente post-sesentayochista, en tiempos de retroceso de la izquierda tradicional y del auge del neoliberalismo, también acompaña la emergencia de otras políticas: entre ellas, las del cuerpo y la sexualidad. Estas son políticas que, como ha mostrado Alberto Berzosa en *Cine y sexopolítica* (2021), en algunos contextos nacionales como el del Estado español, discurrieron cercanas a las políticas de clase y a la lucha obrera. Las políticas del cuerpo surgen con fuerza a finales de los sesenta, se afianzan en la década siguiente y continúan en los años del SIDA. El principal registro audiovisual de estas políticas aparece en formatos *amateur*: 16 mm, súper 8, 8 mm y, a partir de mediados de los años ochenta, también en video, que termina por desplazar al celuloide como soporte del activismo sexual. Siendo los formatos *amateur* los medios del registro de lo personal y de la vida íntima, tiene cierta lógica que gravitaran hacia el cuerpo y sus vicisitudes.

Uno de los primeros formatos en que se consumió la pornografía fue el súper 8, tanto en entornos domésticos como en las cabinas de las *video arcades*, donde se mostraban

[29] Es un investigador, comisario y profesor español de literatura norteamericana en la Universidad de Murcia.

[30] «*queer & binocular ... marginal cinema . . . off stage. obscene ... erotic cinema / lovers without directors / exchanging forbidden rites & fluids / before I am dust, I am coitus polymorphous, generator of excess.*». Bradley Eros, «atomic cinema», en Albert Kilchesty (ed.), *Big as Life: An American History of 8mm Films* (San Francisco, San Francisco Museum of Art / San Francisco Cinematheque, 1998), pp. 33 y 35.

bucles pornográficos. El consumo doméstico llegó a ser tan significativo que los primeros éxitos del porno, como *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972) o *Detrás de la puerta verde* (Artie Mitchell y Jim Mitchell, 1972), fueron comercializados en formato menor para proyecciones privadas. A tan pequeña escala, la pornografía se vuelve contestable y precaria y, con el paso del tiempo, se presta a distintas manipulaciones que sirven para reflexionar sobre sus carencias y sus presupuestos conceptuales, así como para reubicarla en nuevos contextos discursivos. Tanto el mismo Bradley Eros como la cineasta británica asentada en Nueva York Tessa Hughes-Freeland retoman el porno en formato menor en sus trabajos de los años ochenta y noventa: a menudo los muestran en múltiples pantallas acompañados de efectos sonoros. Ambos procesan el celuloide original, modificando el color, rallando y deteriorando la emulsión y superponiendo las imágenes de varios proyectores, generando un dinamismo y una abstracción de la que carecen los originales, a menudo de estética enormemente adocenada.

Además de resituarse el porno comercial a través de estas intervenciones, el súper 8 ha recogido formas alternativas de sexualidad y relación. Muchas de las cintas del mexicano Teo Hernández, activo en París de los primeros setenta a los primeros noventa, plasman la sensualidad y complejidad de la vida en común con sus amigos-amantes Michel Nedjar y Gaël Badaud, ambos cineastas de significativa trayectoria. Por el trabajo de todos ellos, rodado principalmente en súper 8, discurren viajes, paseos, encuentros, celebraciones y momentos de intimidad sexual, a menudo filmados en tomas breves, de tan sólo unos fotogramas, con cámara en mano en constante agitación. El ritmo acelerado y la movilidad del encuadre sugieren percepciones fugaces y efímeras pero intensas, una vida que pasa rápido y deja detrás un cúmulo ingente de sensaciones y recuerdos. *Le Gant de l'autre* (1977) que firma Michel Nedjar, pero fue filmada también por Hernández y Badaud, muestra la desnuda intimidad de los tres, el entrelazamiento de cuerpos y materiales —sábanas, cortinas, alfombras, sombras fugitivas, piezas de vidrio que descomponen la luz— en un interior reducido pero constantemente animado por los vectores del deseo.

Estos retazos de intimidad resultan a la vez próximos e inaprehensibles. Son cercanos por su dimensión íntima, pero lejanos por la baja definición de la imagen. La escasa profundidad del súper 8 comprime el campo visual, acrecienta su abigarramiento y otorga a sus componentes, como escribió el crítico francés Raphaël Bassan, el carácter de emblemas a descifrar. A la vez, el grano, las manchas, arañazos y partículas de polvo que con el uso se adhieren a la emulsión se vuelven más perceptibles en la proyección por la reducida proporción del cuadro y forman una pátina que difumina los contornos. En particular, el bullir del grano da a la imagen un ritmo hormigueante y desigual, y la volatiliza en campos de puntos en constante movimiento. El grano vuelve al cuerpo fugitivo y huidizo, le dota de una tactilidad que sugiere el palpito, la latencia, y el cosquilleo, y obstaculiza el dominio visual, transformando a la vez la sexualidad en una experiencia inabarcable a través de la mirada, y frustrando de esta manera uno de los imperativos epistémicos de su estudio en la modernidad: su fijación óptica. Las cintas de 8 mm de Jana Leo que muestran una mujer masturbándose oscilan entre lo concreto y abstracto. Consistentes en primeros planos, filmados en penumbra con película rápida, de dedos que acarician los labios y el clítoris son una apoteosis de la danza del grano y de la disolución de la piel en una agitación arenosa. Invitan menos al disfrute voyerista o la mirada dominadora que a una inmersión en el envolvente estremecimiento de la carne.

Aun cuando retraten la intimidad, estas imágenes son directamente políticas.

Recuerdan, en el mantra de finales de los sesenta, que lo personal es político y que la intimidad resuena inevitablemente en el campo social. Parte del cine militante en torno al SIDA explora la línea que conecta las micropolíticas de la intimidad corporal con la macropolítica oficial. Al contrario que la producción videográfica, que fue sobre todo didáctica y documental, el celuloide en torno al SIDA tuvo un carácter más intimista y poético, aun manteniendo una poderosa carga reivindicativa. En *Ecce Homo* (1989) Jerry Tartaglia combina retazos de porno gay en súper 8 con secuencias de *Un Chant d'amour* (1959) de Jean Genet para proponer una continuidad entre el entorno carcelario del clásico de Genet y la represión de la sexualidad no normativa durante los años del SIDA. La película divide el plano en cuatro cuadrantes e inserta en cada uno de ellos, haciendo un uso virtuoso del impresor óptico, una imagen distinta aunque en conversación con el resto. El resultado final, en 16 mm, subraya la movilidad del súper 8 y su versatilidad política: su capacidad de servir de medio para el disfrute individual y de vehículo de protesta colectiva. El cine de Jim Hubbard, fundador, junto a Sarah Shulman, de MIX: Queer Experimental Film Festival, alterna entre lo doméstico y la lucha política. *June 12, 1982* (1982) retrata una manifestación contra la energía nuclear que contó con un apoyo masivo de colectivos *queer*. Rehuyendo del panorama totalizador, la película se basa en planos medios de manifestantes que desfilan frente a la cámara, una perspectiva que da al evento un carácter personal. El largometraje *Homosexual Life in Minnesota* (1981-85), una colección de estampas con mínima estructura narrativa, sigue a un grupo de amigos activistas en su vida cotidiana por casas, fiestas, bares, escraches contra políticos locales, manifestaciones, excursiones y conciertos. La banda sonora es un *collage* con el sonido ambiente de algunas de estas protestas y la música que, presumiblemente, acompañó a muchos de estos momentos. El tono azulado de la imagen y los ocasionales campos abstractos empujan la cinta hacia la reminiscencia lírica, pero la energía de las protestas y manifestaciones la devuelven al registro político. La oscilación entre ambas recuerda la fragilidad de lo cotidiano para según qué colectivos minoritarios. Sugiere que la soberanía sexual que plasman los formatos menores no se puede dar por supuesta, ciertamente durante el período de homofobia y políticas regresivas en los Estados Unidos que retrata Hubbard, pero tampoco en el presente. Es necesario luchar por el «coito polimorfo» y los «amantes sin director» que propugna Bradley Eros, y en esta lucha, el celuloide de pequeño formato ha sido y puede seguir siendo un arma fundamental.

1. El formato es una intersección transhistórica, un objeto dúctil que permitió y permite la investigación fotoquímica de manera intuitiva e inmediata. Cercano al video en in-tensión, cámaras automatizadas, un cartucho (casi un casete), que simplemente se inserta y la máquina está lista para tomar el mundo. También una maravilla filmica en miniatura, que desarrolló tecnología y formas de hacer muy finas, integradas al tamaño y maleabilidad del equipo.

A diferencia de Argentina, Brasil o los países anglos del norte, el súper 8 en México nunca fue tan extendido en las clases medias y tampoco se desarrolló el «refinamiento técnico» de las mencionadas zonas geopolíticas. Por el contrario, en México siempre fue un formato de ricos o directamente una herramienta prepunk, chavo banda. Incluso, en casos como Gabriel Retes, quien produjo largometrajes con el formato chiquito, siempre fue salvaje en su puesta en juego del material.

Los casos excepcionales de Teo Hernández, su aproximación radical, rigor e investigación profunda y compleja con una cámara pequeña y su disposición a trabajar como extensión del cuerpo, así como el acceso a material y públicos lo vuelven un singular en la historia del otro cine nacional y resultado de su salida del país.

Ricardo Nicolayevsky es otro momento único en el súper 8 nacional. Formado en Nueva York en los vertiginosos años ochenta, desarrolla una serie de retratos sublimes musicalizados por el mismo. Tiene algo de los ejercicios de Dereck Jarman y sus aventuras con el formato mínimo.

De hecho, son esas dos (tres) influencias las que me invitan a probar el súper 8 ya en el 2000, con bastante experiencia en el campo del video electromagnético.

Yo empiezo mi aproximación al trabajo con imágenes a finales de los ochenta del siglo pasado y la puerta fue el laboratorio 35 mm foto fija. Tuve acceso en la adolescencia a una cámara Bolex de 16 mm que no logré nunca poner en activación por los costos y desconocimientos de los procesos. Ni el súper 8 ni el vídeo estuvieron en el núcleo familiar ni cerca. Recuerdo de niño proyectores y cámaras súper 8 en casas de amigos, siempre resguardados los equipos como objetos frágiles y luego antigüedades.

A principios de los noventa ingresé a la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, alucinante laboratorio transmedia, del que no fui consciente hasta años después. La carrera de Comunicación Social abría el campo de investigación con grabación de audio con cinta electromagnética de carrete abierto, proyectores y controladores de diapositivas para generar audiovisual multicanal, islas de edición Hi 8 y U-Matic (3/4), un estudio de grabación. Moviolas de platos para edición en 16 mm. El súper 8 pertenecía al museo en ese momento.

La universidad es un periodo entre 1991 y 1995. Después me muevo a Oaxaca, donde me incorporo al equipo del Centro Nacional de Indígena y comienzo colaboración con diversos colectivos mediales en el estado imaginario de Oaxaca. De 1996 al 2000 vivo y trabajo en Bolivia, un salto hacia el vacío y el aprendizaje.

A partir del 2000 regreso al equipo de trabajo de Ojo de Agua Comunicación y comenzamos junto a Isabel Rojas el colectivo arcano14.

La realidad era MiniDV y Final Cut Pro-1 como ecosistema de trabajo, que se extiende casi una década y estandariza en SD la curva de producción audiovisual en casi todos los frentes.

Ese es justamente el momento en el que el súper 8, ya completamente fuera de la norma y del mercado y con un anuncio ominoso del fin de la emulsión, se presenta

[31] Es un hacedor audiovisual mexicano, que vive y trabaja en Oaxaca.

en nuestra ruta como herramienta.

El microclima oaxaqueño siempre resultó operar como extraño nodo, afortunado. En 2001 y 2002 Jesse Lerner pasa varias semanas en Oaxaca, primero compartiendo la selección del libro y muestra *Mexperimental* e inmediatamente después, junto a Daniel Mendoza, impartiendo el taller de revelado con materiales ByN 16 mm y S8 y digitalizados artesanalmente a través de proyección y cámara DV.

Contaminación de procesos, cruce a-histórico, fenómeno regional del que se desarrollan múltiples historias y laboratorios de súper 8 radical, revelado artesanalmente y «transferido» y terminado en línea de tiempo.

Circunstancias locales y nacionales afortunadas, incrustaciones:

El interés de dos directores del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CF-MAB), Domingo Valdivieso y Roxana Acevedo, (2001-2006) en procesos filmicos artesanales y el respaldo del maestro Francisco Toledo en dichos intereses.

La presencia breve en México de Fernando Kleinert, director de la Kodak Motion Picture México, generoso promotor del cine, en momentos en que se imaginaba el fin del material. Su apertura hizo posible diversos talleres, procesos, circunstancias.

Jesse Lerner y su movilidad binacional y contacto con las esferas académicas gringas que permitían precio especial para proyectos estudiantiles.

La beca Media Artists de la Fundación Rockefeller que me dio la posibilidad de hacer una inversión en equipo y materiales.

Varios ejercicios producidos por el colectivo arcano14, 2002-2006; Taller Mirada Biónica emisión 2006 (acá quedó la ruina de lo que fue un *site wordpress*: <https://miradabionica.wordpress.com/>); Taller de cine accidental en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo 2007; Taller de cine accidental UAM x 2007 (todos procesos en súper 8, cerrados en video digital). La muestra «Refractarios», con algunos de estos talleres en el Centro Multimedia del CENART en 2008.

Tengo resguardo de los materiales digitales y de buena parte de los rollos en formato original súper 8.

2. El formato es un fetiche, una antigüedad fuera del tiempo, un prototipo de cine posible, objeto del deseo de perseguidores del aura fría y de un linaje histórico desde el formato.

Por otro lado, el medio se puede pensar abierto, en estado de invención «permanente», modificado desde el futuro hasta su momento de diseño.

Pablo Marín, Richard Tuholy, Azucena Lozada, Ernesto Baca entre otros reinventores permanentes de las posibilidades, usos, ejecuciones, límites.

Es atractiva su fragilidad, acentúa la naturaleza de la película como un medio que camina a su autodestrucción.

El vencimiento, los procesos artesanales de revelado y su huella sobre la superficie, el escaneo o traducción hacia lo digital, el terminado en una línea de tiempo, es decir, la hibridación.

Este punto es fundamental en mi proceso, el *scan* puede mostrar más información incluso que la proyección y la ductilidad del material binario en ciertas plataformas es muy acentuado. Ver incluso lo que no está a primera vista.

En mi caso, tengo horas de materiales súper 8 comprados en mercados de pulgas por años. Desde cine familiar hasta películas de Hollywood en formato doméstico y abreviado. Es una mina de oro pensar en la posibilidad del escanear y montar de todo ese material. Por lo pronto, en términos de presupuesto me es imposible y lo tengo

guardado para el futuro inminente.

3. Un Futuro fotoquímico, una forma de hacer aparecer al mundo, amenazada e idealizada, también convertida en fetiche, en textura o en filtro.

Por un lado, alto deseo material, una maravilla técnica que, por razones de mercado y especulación mediática, continúa circulando fresco, una singularidad audiovisual, una cápsula de tiempo, una anomalía, una anticipación y un retardo.

Aún es posible encontrar por internet lotes de material vencido que potencialmente puede utilizarse, forzando procesos de exposición y revelado.

Los *scan* de mediana calidad como los Wolverine o Kodak bajan de precio y en México hay varios servicios profesionales que manejan costos razonables.

Muchos saldos familiares, lotes de películas en el vertedero del internet y los mercados de pulgas son aún vetas importantes para encontrar cantidades de películas múltiples; abiertas para ser integradas en procesos diversos.

Ejemplos como las comisiones de MUTA en Perú invitando artistas a intervenir material súper 8 de origen familiar y escaneado en alta resolución o el caso Ezequiel Reyes y su Archivo Reyes. También la Pizca Film Research se convirtió en la referencia obligada para los múltiples usos del archivo filmico. Solo algunos resonadores de posibilidades, bajados sin orden.

Muchas más en espera de conjurarse.

1. Para una generación de jóvenes mexicanos de fines de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, el súper 8 implicó la posibilidad de acceder al cine. Cosa que hubiera sido más difícil, si no es que imposible, en cualquier otro formato. Pero tampoco hay que idealizar. Eso no quiere decir que el medio fuera precisamente masivo y democrático. En el caso de México, solo las personas de clase media y alta (pocas, en un país que entonces, como ahora, es profundamente desigual) pudieron adquirir cámaras y película virgen en súper 8. Pero quienes pudieron hacerse de una cámara adquirieron la experiencia de la libertad. En México prácticamente no hubo movimientos de cine *amateur* antes del súper 8, a diferencia de otros países del mundo en donde se conformaron como plataforma de exhibición para mostrar películas sobre viajes, documentales vernáculos o cortometrajes de ficción interpretados con mayor o menor ingenuidad por amigos y familiares del realizador. Por eso, la primera convocatoria a un concurso de cine en 8 mm en 1970 fue insólita. Una gran cantidad de interesados, la mayoría de ellos jóvenes, participaron entusiasmados para expresar preocupaciones que cabían en una mezcla de intereses en los que estaba presente la política y la contracultura desde una posición que sin duda era rebelde. Es importante destacar que las películas producidas en súper 8 en México prácticamente no fueron censuradas, lo que era una realidad contrastante en un país en el que el gobierno tenía un control eficiente y total hacia lo que ocurría en los medios de comunicación. Era difícil controlar la producción y distribución de películas realizada de manera totalmente independiente. Los casos documentados de censura fueron escasos, y curiosamente no fueron ejercidos por el gobierno, sino por alguna compañía particular de revelado que decidió destruir una de las películas participantes en el Primer Festival de Cine Erótico en súper 8 de 1974, por considerar que los materiales eran «inmorales».

Así, a lo largo de los años setenta surgió un movimiento de cineastas que rápidamente fue conocido en el país como *superochero*. Muy pronto se formó un circuito de exhibición particular para el súper 8. El hecho de que las películas en súper 8 fueran cintas en positivo casi siempre con copias únicas determinó que se proyectaran en salas especiales, con un público especial y cercano a la experiencia cineclubista. Aquellas «afinidades selectivas» en ocasiones rebasaban el ámbito cinematográfico. Los superocheros militantes, como los miembros de la Cooperativa de Cine Marginal, acompañaban la exhibición de películas con el activismo sindical; entre los contraculturales no era extraña la combinación de proyección de súper ochos con conciertos de rock. La experiencia del Foro Tlalpan, fundado por Sergio García, es indicativa de cómo la película se insertó en un escenario cultural complejo, en el que el súper 8 estaba vinculado con otras expresiones culturales afines.

En suma, lo más importante de la experiencia del súper 8 mexicano fue la práctica de la libertad en una producción que se sabía marginal y que en el margen encontró una manera de interpelar a la cultura visual de su tiempo.

2. Desde mi punto de vista, la recuperación del súper 8 hoy en día tiene que ver con una nostalgia *vintage* por la producción analógica de imágenes y sonidos. Tiene a favor el regreso a un registro en donde la pericia de quien filma enfrenta un reto en el manejo técnico de la luz, el sonido y el revelado. Además, la preservación: un material producido en súper 8 será mucho más capaz de sobrevivir al paso del tiempo que uno digital. En contra, el precio, que se aleja mucho de una posible democratización de

[32] Es un investigador y curador mexicano, autor de *El cine Súper 8 en México 1970-1989* (México, Filmoteca UNAM, 2012).

los medios implícita en las producciones digitales.

3. Quizá como una curiosidad, vinculada a la nostalgia por el carácter tangible de las imágenes, muy del gusto de los colectivos contemporáneos de cine expandido. Pero con toda franqueza, creo que es difícil que un formato sobreviva un contexto mediático que no le corresponde. Casi tan difícil como revivir el 9.5 de Pathé. O intentar recuperar la estética pixeleada del video Hi8 de los años noventa del siglo XX. El futuro dependerá de la conformación de colectivos de producción y circuitos de consumo para el formato: esa fue precisamente la clave del éxito del súper 8 en los años que estuvo activo.

2. En Xcèntric, el cine del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), programamos regularmente películas filmadas en súper 8. Lo más habitual es que tengamos acceso a copias de distribución hinchadas a 16 mm. Por ejemplo, esta temporada, pasamos copias en 16 mm de las películas del colectivo MétroBarbèsRochechou Art (del que formaba parte Teo Hernández, reconocido superochista), procedentes de la colección del Centre Pompidou, o de otrxs autorxs como Boris Lehman, Maria Klonaris y Katharina Thomadaki, todas ellas filmadas originalmente en súper 8 en los años setenta y ochenta del siglo pasado.³⁴ También hemos contado con copias de proyección digitalizadas de películas filmadas originalmente en súper 8, como en el caso de Anne Charlotte Robertson, Juan Bufill o las películas familiares de Val del Omar, por citar algunos ejemplos que se han visto en nuestra pantalla. Pero, en ocasiones, sí tenemos la oportunidad de proyectarlas en su formato original, lo que requiere de la utilización de un espacio alternativo de proyección distinto de la sala de cine habitual, y de la colocación de un proyector entre el público (hecho que suele suponer una atracción adicional). Así lo hicimos, por ejemplo, en una sesión dedicada a la cineasta alemana Helga Fanderl, que proyectó ella misma una selección de sus películas en súper 8 durante una *masterclass* centrada justamente en su trabajo con este formato³⁵ o, más recientemente, en una sesión dedicada al cine de vanguardia argentino, en la que el programador, Pablo Marín, se encargó de proyectar películas de Narcisa Hirsch, Jorge Honik o Claudio Caldini, que había recogido de manos de lxs propixs autorxs.³⁶ Estas sesiones resultan verdaderos acontecimientos, pues en raras ocasiones se proyectan estas películas en su soporte original. Por otro lado, la responsabilidad por nuestra parte es enorme, dado que se trata de copias únicas.

En el CCCB no solamente proyectamos películas, sino que también producimos y financiamos obras audiovisuales nuevas, a través de diferentes proyectos de creación o producción. Para uno de ellos, *Sinfonías de ciudad* (2022), realizamos hace pocos meses una convocatoria a través de la asociación «Dones visuals», y nos ha llamado la atención que una gran parte de los proyectos presentados contemplaban la filmación en súper 8, si bien es cierto que algunas de las cineastas participantes más consagradas, como Meritxell Colell o Carolina Astudillo, ya habían trabajado en este formato en trabajos anteriores. Pero también ha sido el caso de varias cineastas de la siguiente generación.

Hace un par de años ya detectamos una presencia cada vez más significativa de películas filmadas en súper 8 por parte de cineastas jóvenes, nacidxs a finales de los ochenta o en los noventa (es decir, cuando el súper 8 ya estaba en decadencia y su uso popular había sido sustituido por el video doméstico), como Bruno Delgado o Jorge Suárez-Quiñones, así que en Xcèntric organizamos una sesión para reflexionar sobre este auge (¿tendencia? ¿revival? ¿moda?), a partir de una selección de piezas de cineastas y artistas locales como Yonay Boix, Blanca García, Miguel Rojas o Valentina Alvarado, quienes, lejos de conformar una escena cohesionada, más bien ejemplificaban la gran variedad de motivaciones y aproximaciones posibles: desde el cine lírico, el diario personal o el autorretrato hasta la ficción, la documentación de procesos creativos o performativos o la película de viajes.³⁷ En la charla que siguió a la proyección, les trasladé justamente una pregunta similar a la que nos planteáis en este cuestionario: «¿por qué trabajáis en súper 8 hoy?» Quedó patente

[33] Es investigadora, cineasta y programadora española. Desde 2009 coordina Xcèntric, el programa de cine experimental del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB).

[34] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/comunidades-afectivas-las-peliculas-del-colectivo-metrobarbesrochechou-art/238377>>; <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/maria-klonaris-katerina-thomadaki-retratos-filmicos/238376>>; <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/album-boris-lehman/237241>>.

[35] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/masterclass-de-helga-fanderl/228049>>.

[36] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/cine-experimental-argentino-un-puente-entre-dos-generaciones-i/234756>>.

[37] <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/amateurs-del-super-8/233098>>.

la atracción general por la textura visual característica de la película de súper 8, y también por la experiencia singular de trabajar mediante procedimientos alejados de la inmediatez y la inmaterialidad de lo digital. Para algunos, el súper 8 supone la posibilidad más accesible y manejable de tratar con material filmico, celuloide, lo cual tiene probablemente algo de fetichismo nostálgico, pero también de acto de resistencia, y de hacerlo de manera independiente, autónoma, sin la necesidad de un equipo, pudiendo experimentar, probar, incluso equivocarse sin que el aspecto imperfecto o *amateur* de las obras resultantes sea percibido como un inconveniente. También surgieron en la charla algunos inconvenientes del medio, como la sensación de incertidumbre que trabajar en súper 8 genera, desde que se filma hasta que se puede visionar lo filmado (por si la cámara estaba rota o la película defectuosa, si quedó todo desenfocado, se extravió el envío del laboratorio...), las preocupaciones comunes por la fragilidad del material resultante (de ahí que muchos opten por telecinar inmediatamente lo filmado y montar y proyectar en digital, así como difundirlo a través de plataformas como Vimeo), el precio al alza de los carretes (en aquel momento hacía poco que Kodak había vuelto producir película Ektachrome, si bien a precio mucho más elevado que antes) y la necesidad de recurrir a laboratorios extranjeros para obtener un revelado profesional. Todos estos aspectos son recurrentes cuando se conversa con cineastas que trabajan en este formato.

3. Me resulta perfectamente plausible imaginar un futuro para el súper 8, mientras se siga fabricando película y continúen existiendo laboratorios que revelen (incluso esto segundo no es tan esencial, puesto que el súper 8 no es difícil de procesar de forma casera, especialmente el b&n). Es sencillo adquirir en el mercado de segunda mano una cámara en funcionamiento, al igual que aprender a utilizarla. Al menos en Barcelona me consta que se organizan talleres de iniciación al súper 8 (como este de Crater-Lab <<http://crater-lab.org/super-8-filma-revela-edita-proyecta-xv/>> que hemos acogido también en Xcèntric) en los que se enseña a filmar, revelar, montar y proyectar, cuya misma existencia implica una demanda, un interés, especialmente entre los jóvenes. El problema principal es que los precios de la película han subido tanto que filmar en este formato ya solo estará al alcance de personas con recursos económicos o si existe un apoyo institucional detrás.

* * *

En casa de mis padres, al fondo de un cajón, se conserva un carrete de súper 8 en el que se me ve dando los primeros pasos en el apartamento de veraneo, que algún familiar filmó a finales de los setenta. Lo encontré casualmente cuando tenía unos 18-19 años, mientras estudiaba comunicación audiovisual, y al principio no sabía ni lo que era aquel pequeño rollo dentro de un ajado sobre de papel amarillo. Como obviamente no tenía proyector, primero miré la película con lupa sosteniéndola frente a la ventana. Después la llevé a telecinar (en esa época, a finales de los noventa, te lo hacían en cualquier tienda de fotografía de barrio) y me lo pasaron a DVD. Me fascinó ver imágenes en movimiento de mí misma tan pequeña (hasta muchos años después no tuvimos una cámara de video en la familia), pero sobre todo me fascinó esa película de cine (¡de cine!) que podía poseer, tocar y mirar. Algunos años más tarde, un novio me regaló una cámara de súper 8 comprada en el rastro, con la que pronto comencé a filmar durante los viajes, sin pretensión alguna, igual que antes hacía fotos

[38] <<http://coleccionpusilanime.blogspot.com/2015/05/pusilanime-11-gloria-vilches.html>>.

[39] <<https://www.youtube.com/watch?v=1MeLGpT6AO0>; <https://vimeo.com/110779410>> (aquí salgo proyectando películas en súper 8 en el salón de mi casa); <<https://www.youtube.com/watch?v=l3lmP6P-mN8&t=13s>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=MM1eXOtPvtw>>.

[40] <<https://www.youtube.com/watch?v=SY60SrMk8pQ>>.

simplemente para el recuerdo. Aún no sabía que existía toda una tradición de artistas y cineastas que habían llevado el cine doméstico a otros terrenos. Tendrían que pasar algunos años hasta que descubriera, gracias a Xcèntric, el trabajo de Jonas Mekas, Stan Brakhage o Anne Charlotte Robertson.

Desde entonces he utilizado algunas de mis películas domésticas privadas para diversos proyectos públicos: escaneadas, tiras de fotogramas de súper 8 se han convertido en portadas de discos o publicaciones *diy*³⁸; otras filmaciones han sido recicladas en forma de videoclips³⁹ o piezas documentales⁴⁰.

Hoy en día filmo principalmente cómo va creciendo mi hija Elsa. Cuando haya perdido todos los cientos de videos suyos que tengo en el móvil y el ordenador, siempre nos quedarán esos rollos al fondo de un cajón.

Trabajé por primera vez con súper 8 como material de archivo durante la realización de *Action Space* (2016), una película sobre el grupo artístico del mismo nombre fundado por mi padre Ken Turner y su esposa Mary Turner en 1968. Action Space utilizaba estructuras hinchables gigantes para desafiar un sistema de galerías y distribuidores que consideraban elitista, y sacó el arte a la calle hacia un nuevo público. Al digitalizar las películas filmadas en aquella época, me introduje en un mundo granulado en el que los niños corrían libremente en parques de atracciones que parecían zonas bombardeadas, los adultos realizaban extrañas intervenciones en espacios públicos y la cámara se introducía en hinchables gigantes a través de solapas de plástico que revelaban espacios internos parecidos a vientres, saturados de colores brillantes, que contenían masas alborotadas de cuerpos.

Las ideas de Action Space echaron raíces en el 67, cuando Ken llevó a sus estudiantes de Diseño Ambiental del Barnet College para que interactuaran con los niños del grupo de actividades de Mary en Hampstead, y el colectivo se formó vagamente en torno al nombre de «Action Space Structure Combat Films». Un año más tarde, la directora de teatro de vanguardia Joan Littlewood hizo una convocatoria para trabajar con ella en un proyecto experimental llamado «ciudades instantáneas», en el que el arte, el teatro, la tecnología y el entretenimiento se unirían en un teatro total de las artes. El grupo propuso los hinchables como las estructuras que podrían contener este ideal utópico y, posteriormente, eliminaron las tres últimas palabras de su nombre para catalizar su concepto. Fácilmente transportables, hinchados en espacios públicos como mundos *ready-made*, los hinchables adoptaron las nuevas tecnologías de la época, incluida la película analógica de paso reducido que había sido comercializada hacía pocos años. Action Space adoptó el súper 8 para mostrar y documentar lo que hacían, y como forma de acción e intervención en vivo.

En una conversación reciente, mi padre Ken se explayó sobre la evolución del uso del cine junto a otras formas de arte. Me explicaba que los registros de *happenings* de Alan Kaprow en Estados Unidos habían influido en su decisión de documentar el trabajo con sus alumnos de Barnet.

Salí a la calle con estudiantes que realizaban diferentes acciones y eventos, como intentar subir a un autobús con un lápiz de tres metros, por ejemplo. Y yo manejaba la cámara todo el tiempo. Era esencial grabarlo, de lo contrario nadie lo sabría. La documentación parecía ser una parte esencial de la acción [...] fuera del mundo del arte. Eso era increíblemente importante. Así, al final, podías mostrar esas películas, en la universidad o en las exposiciones de fin de curso. Se convirtieron en parte de la cultura educativa, porque antes sólo tenías imágenes estáticas.

Estas imágenes, rodadas aún en 8 mm en 1967, aparecen en mi película *Action Space* (2016), entre otros primeros ejemplos del arte performativo.

Era un movimiento antisistema en el que participaba, pero no era totalmente consciente de lo que estaba haciendo. Simplemente, como artista, pensaba: «Oh, esto es visual, es algo visual en el tiempo. Tiene que ser... capturado».

Tan pronto como el súper 8 estuvo disponible, facilitó la grabación de estos aconte-

[41] Nacido en 1985, es un cineasta y artista británico que trabaja principalmente con película analógica. KEN TURNER, nacido en 1926, es pintor y artista de performance británico. Sigue haciendo marcas en el tiempo, tanto en lienzo como en público.

cimientos y su desarrollo espontáneo y la consiguiente reacción. A medida que las actuaciones crecían y se convertían en Action Space, también lo hacía la idea que tenía Ken de la imagen en movimiento. Empezó a verla no sólo como documentación, sino como una forma de arte en sí misma.

Cuando interactúas con la tecnología por primera vez, es algo casi mágico. Es lo mismo que poner marcas en el lienzo. Mágico. Se crea un vínculo directo cuando haces surgir algo. El movimiento en la pintura y la forma en que se desarrollan las cosas está en tu cabeza, lo pones en el lienzo desde tu memoria. Pues bien, con el movimiento que creas a través de la película, es una imagen en movimiento que existe en el tiempo y está grabada. No hace falta mucho para saltar de un lienzo a un formato cinematográfico. Y en realidad está documentando acontecimientos reales, la vida real allí, sucediendo ante ti.

Este sentido de la película como forma de hacer marcas en el tiempo es quizá lo que me llevó a adoptar el medio analógico. Sin duda, influenciado por el archivo con el que había trabajado en la realización de *Action Space* (2016), me propuse producir una nueva película con Ken para conmemorar su 90 cumpleaños. Mezclaba pintura, performance y conversación en un corto experimental. Mientras lo realizaba, tuve la sensación de que el espacio creado por la cámara como catalizador, donde «puede ocurrir algo singularmente valioso», era más intenso de lo que había experimentado antes, al utilizar el vídeo. La temporalidad y el coste de la película creaban una sensación de inmediatez. Ken relata la misma sensación con el formato de paso estrecho.

Creo que esas películas de súper 8 son increíbles porque tienen una cierta calidad y, en cierto modo, no una crudeza, sino una franqueza que... ¡sientes de verdad el trabajo que hace la película filmica! Ya sabes, hoy en día, todo es suave y eso: no notas su funcionamiento. Pero... con aquellas cámaras, podrías notar el clic a través de ellas. Es la imagen en la película, que es un flujo continuo de movimiento, ¡captando una fracción de segundo a cada momento!

El corto que hicimos juntos, *Everything Lives* (2016), fue un punto de inflexión para mí. Al igual que con mi trabajo de varios años antes en fotografía fija de 35 mm, volvía a mirar a través de un cristal y no de una pantalla LCD. Tenía una conexión más tangible con el paso del tiempo, y editaba en gran medida en la cámara.

Y eso es lo que haces con la película... porque la acción está sucediendo todo el tiempo... puedes seleccionar, incluso en ese campo de visión, y tienes que tomar esa decisión de centrarte en un aspecto y seguirlo, para que tenga sentido. Consigue una construcción de movimiento que se relaciona con la vida humana.

El uso temprano de Ken de los formatos de paso reducido y el movimiento radical que llevó el arte a las calles ha alimentado directamente mi relación con la película analógica y mi uso continuado de la misma. Lo que mucha gente podría llamar «restricciones» del formato, yo lo experimento como «habilitaciones». La película exige una presencia y produce una inmediatez única tanto delante como detrás de la cámara, que es tan importante hoy como lo era en 1967.

Hoy en día, con el digital, ya sabes, no te asombra... pero en aquella época era una herramienta increíble, y creo que esa sensación de magia se pierde a menudo en el trabajo contemporáneo. Creo que es muy importante, en el sentido de que haces algo casi de la nada... porque no tienes nada en la película y haces que algo en la película ocurra, que quede impreso en la película, ¡eso es mágico!

1. Si, como nos recuerda Godard, la historia del cine es la historia de todas las imágenes, y entre ellas de las imágenes íntimas y domésticas —imágenes que han poblado fuertemente el súper 8 en su fase más burguesa—, también es cierto su lugar de resistencia, pero sobre todo de desvío perceptivo y de condición de posibilidad para el cine experimental en América Latina. Sería imposible pensar una historia del cine experimental en Brasil o Argentina sin el súper 8. Y aquí me gustaría referirme a otro tipo de intimidad. No esa familiar y doméstica de una vida replegada sobre sí misma, sino aquella que se da con la propia materialidad de la película. Un cuerpo a cuerpo, casi como respiración que acompaña los ritmos vitales. Una tradición de acompañar cotidianos extraordinarios más allá de voluntades representativas o miméticas. Algo que, por ejemplo, he querido hacer en mi trabajo *Obatala Film* (2019). Insisto: desvíos perceptivos, siempre, a mi ver, en clave menor. Una historia en minúscula, que ya sea privada o pública, hoy es archivo generativo para prácticas devorativas de cine. Apropiación, *found footage*; el súper 8, una memoria a contracorriente como *compost cinematográfico*.

2. Me cuesta responder de modo genérico. En todo caso puedo responder desde los procesos de composición que he encarado. ¿Por qué *Obatala Film* (2019) y *Oculto* (2021) en súper 8? ¿Por qué pienso seguir trabajando en este formato? Me gusta pensar en términos de contingencia radical y coeficientes de desvío. Y ciertamente el súper 8, como medio de experimentación, tiene un coeficiente de desvío muy alto. Para mí, un intensificador de la experiencia en alianza con el azar. Eso fue un poco lo que ocurrió con *Obatala Film*. Un modo de devorar la mera anécdota y de romper la representación hacia un cuerpo a cuerpo de dimensiones espirituales y como ofrenda. Una contingencia radical. No sabía que filmaría, pero allí estábamos y de repente el súper 8 se hizo canal de comunicación y encuentro entre planos. Entre el cielo y la tierra, entre humanos y entidades espirituales como los Orishas. Un cotidiano extraordinario, un entre-lugar de mundos. No obstante, en *Oculto*, ante lo poco extraordinario de memorias familiares, de archivos domésticos, busco lo más-que-humano, casi siempre oculto en un cine que entiende lo íntimo como lo más cercano a lo humano y no como lo que se distancia más de este. En el medio, un distanciamiento con la vida, que nos ha llevado a la devastación. Un intervalo impensado como contingencia radical. Hacer de la memoria familiar, memoria de la devastación del planeta, de la selva, de la deforestación que hace sangrar la tierra. Un súper 8 sangrando, un súper 8 trabajando por una memoria más que humana. ¿Por qué súper 8? En cada ocasión ha favorecido, con su coeficiente de desvío, intensificar una línea de pensamiento que ha pedido pasaje, que ha pedido ganar consistencia. Pero en todo caso, más importante que el porqué, es el cómo, son los modos de funcionamiento que se le pueden inventar a una técnica, para que por ejemplo devenga una cosmotécnica y no una antropotécnica. Un súper 8 funcionando como ofrenda o como grieta sangrante de la tierra y no como memoria humana demasiado humana. ¿Seguir trabajando con él? ¡Claro! Siempre y cuando, devorándole, se le puedan inventar otros funcionamientos y lógicas de relación y enmarañamiento con el mundo. Súper 8 como movimiento aberrante.

[42] Es un cineasta experimental, filósofo, educador y curador colombiano. Es co-creador de *Ham-bre* | *espacio cine experimental*.

3. Creo que desde la perspectiva de devoración que aquí he compartido y defendido —donde el futuro es siempre una cuestión de devenir otro y no de conservar, sino más

bien de transmutar— la pregunta para mí no sería si es posible imaginar un futuro para el súper 8, sino más bien cómo el súper 8 nos ayuda a imaginar futuros, nos ayuda a imaginar memorias de futuro. A mi ver, el súper 8 seguirá durando en la medida en que no aspire a esencialismos nostálgicos, sino que se abra a hibridismos, a ser otro y reinventar sus modos de uso. Nada es obsoleto, mientras se inventen nuevos modos de existir y por lo tanto de relacionarse. Siendo así y desde una postura tecnodiversa para pensar con Yuk Hui, el súper 8, sus modos de aparecer en la contemporaneidad no pueden ser un volver al pasado, sino más bien un volver al futuro por otros medios impensados. Es decir, no imaginarlo como una técnica cerrada, sino por el contrario en proceso y constante (trans)formación. Una vía doble, donde el súper 8 es medio de obra, pero donde también está en obras, como des-obra constante.