



SUPER 8 ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

**Textos,
conversaciones
y entrevistas
de Paulo Pécora**

Marie Louise **ALEMANN** Melisa **ALLER** Marto **ÁLVAREZ**
Ernesto **BACA** Roberto **BARANDALLA** Emanuel **BERNARDELLO**
Mario **BOCCHICCHIO** Claudio **CALDINI** Emiliano **CATIVA**
Pablo **CÉSAR** Macarena **CORDIVIOLA** Daniela **CUGLIANDOLO**
Andrés **DENEGRI** Guillermo **DETZEL** Santiago **DOLJANÍN**
Jorge **DONCEL** Gonzalo **EGURZA** Benjamín **ELLENBERGER**
Julio **FERMEPÍN** Luciana **FOGLIO** Juan José **GORASURRETA**
Rubén **GUZMÁN** Hernán **HAYET** Narcisa **HIRSCH** Moira **LACOWICZ**
Azucena **LOSANA** Pablo **MARÍN** Pablo **MAZZOLO** Luján **MONTES**
Ariel **NAHÓN** Matías **PEREGO** Raúl **PERRONE** Mario **PIAZZA**
Manu **REYES** Sergio **SUBERO** Ignacio **TAMARIT** Daniel **VICINO**
Pablo **ZICARELLO** Leo **ZITO** Jeff **ZORRILLA**

UNIVERSIDAD DEL CINE

Editorial Biblos



SUPER 8 ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Este libro sobre la escena de Súper 8 argentino contemporáneo busca reflejar un espacio floreciente del cual el autor se siente a la vez partícipe y observador.

La propuesta es recorrer a modo periodístico el período comprendido entre 1965 y la actualidad, mostrar la existencia de una pléyade de cineastas, fotógrafos, pintores y músicos que todavía hoy aprovechan las cualidades técnicas de este formato fílmico hogareño desde una perspectiva autoral y experimental. Y de otros que lo eligen sencillamente para documentar la realidad o narrar historias de ficción.

Paulo Pécora

Es periodista y cineasta. Fue redactor en la Agencia Nacional de Noticias Télam y escribió sobre cine para varios diarios, revistas y libros. Filmó los largometrajes *El sueño del perro*, *Marea baja*, *Amasekenalo* y *Lo que tenemos*, y más de cuarenta cortos y videoclips. Se vinculó por primera vez con el Super 8 milímetros en 1998, cuando compró una cámara hogareña y un cartucho de película Tri-X pensando en un corto de terror que filmaría meses después, casi en soledad, con el título *Áspero* (1999, premio a la mejor actriz Festival Sueños Cortos). Desde entonces continúa

usando este formato de paso reducido, motivado especialmente por la especificidad de su imagen fotoquímica, sus posibilidades técnicas y narrativas, además de la autonomía y las facilidades de producción que le otorga. Su primer rollo contenía pruebas y balbuceos formales que le permitieron ver que el Super 8 podía ayudarlo a filmar con mayor independencia historias breves de aspecto experimental y carácter onírico y fantástico. Así filmó *Les lunettes* (París 2003), *Aunque estés lejos* (2004), *Soy triste* (2005, videoclip), *Formas de hablar* (2005, videoclip), *Reposar* (2005, videoclip), *Siempre nunca* (2006), *8cho* (2007, premio al mejor cortometraje Festival de Cine Independiente Mar del Plata, menciones especiales Festival de Cine Latinoamericano de Rosario y Festival En-transe), *Retrato autorretrato de Lola Prun* (2009), *Champaquí* (2011, mención especial del jurado Festival de Cine Inusual), *La nube* (La Habana, 2011, segundo premio Festival Internacional de Cine Imágenes Sociales de La Rioja), *Chanámini* (2011), *El joven maravilla* (2011, videoclip), *Las amigas* (2013 medimetraje en competencia en Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente -Bafici-, Sitges y La Habana), *Vale Barcelona!* (Barcelona, 2012, premio al mejor corto experimental, Festival de Cine Latinoamericano de Rosario), *Somos del viento* (2014, videoclip), *Mujer100cabezas* (2015, premio al mejor corto experimental Rosario), *Los espejos de Stern* (2016), *Making-of* (2016), *MLA* (2017, un retrato de Marie Louise Alemann, mención especial del jurado Festival Festifreak 2018) y *Bruma* (Berlín, Venecia 2019). También realizó la iluminación del corto en Super 8 *Reflejo* (2003), de Matías Perego, con guión y actuación de Natacha Méndez, y operó la cámara Super 8 en el largometraje *Otro*

laberinto, un documental de Lucila Frank y Andrea Morasso sobre el artista plástico tucumano Bernardo Kehoe y en *Pradera*, un corto en video y fílmico que Narcisa Hirsch y Tomás Rautenstrauch, su nieto, realizaron juntos en 2019. Muchos de esos trabajo fueron exhibidos en festivales locales e internacionales, y en ciclos y muestras individuales y grupales, en varios casos junto al colectivo Club del Super 8, del cual forma parte desde 2013.

PAULO PÉCORÁ

SUPER 8 ARGENTINO
CONTEMPORÁNEO

Editorial Biblos

Índice

Cubierta

Acerca de este libro

Portada

Prólogo, *Gustavo Galuppo Alives*

Motivación y agradecimientos

1. Paso reducido

2. Super 8 milímetros

3. Inicios

4. Período intermedio

5. Actuales y contemporáneos

6. Autogestión y experiencia colectiva

7. Cine sin cámara

8. El Club del Super 8

9. Pensar antes de filmar o pensar mientras se filma

10. Sobreexposición y sobreimpresiones

11. Intuiciones, errores, azares y reflexiones

12. Largometrajes

13. Exhibiciones

14. Proyección y cine expandido

15. Un puente generacional

Entrevistas

Melisa Aller
Martó Álvarez
Ernesto Baca
Mario Bocchicchio
Claudio Caldini
Emiliano Cativa
Pablo César
Macarena Cordiviola
Daniela Cugliandolo
Andrés Denegri
Guillermo Detzel
Santiago Doljanin
Gonzalo Egurza
Benjamín Ellenberger
Julio Fermepin
Luciana Foglio
Hernán Hayet
Azucena Losana
Pablo Marín
Pablo Mazzolo
Luján Montes
Matías Perego
Manu Reyes
Sergio Subero
Ignacio Tamarit
Pablo Zicarello
Leonardo Zito
Jeff Zorrilla

Bibliografía consultada

Más títulos de Editorial Biblos

Créditos

Prólogo

Gustavo Galuppo Alives

El prólogo sería, en cierto modo, un anuncio, la preparación de un terreno para lo que está por llegar, para lo que está por decirse, pero siendo que eso que está por decirse, en realidad, ya fue escrito con anterioridad a lo que lo anuncia. Anuncio entonces de lo que ya pasó pero que, aún así, está siempre por suceder. El libro está siempre por suceder. Disponible. Sin presente estable, se ubica siempre en el futuro de quien lo acaricia (el libro no solo se lee: se toca, se huele, se sopesa, se escucha incluso, porque quizá solo en el silencio de la palabra se hace audible el sonido del lenguaje). Pero el caso aquí es que este anuncio, estos prolegómenos que se ofrecen para el trazado de un terreno adecuado, son el anuncio y la preparación de un texto que, asimismo, comienza por declararse como una labor tenazmente preliminar. Anuncio de un anuncio. Preparación de una preparación. Prólogo de un prólogo. La tarea, en su incompletitud ritual, parece interminable, incluso inútil. Anunciación anómala, inacabada, fecunda, desobediente. Anunciación que sabe que la “gracia” no llegará jamás, que la historia es la historia del incumplimiento repetido de una promesa, pero que sin embargo hay que preparar el terreno, hay que abonarlo

con la noticia de la llegada, hay que apuntar radicalmente hacia el horizonte de un mundo en el cual el desastre no haya tenido lugar. Algo del orden de la libertad resuena en estas ideas: se trata de prepararse para lo que aún no llega (y aunque esto que no llega nos preceda), de recibirlo en la plena apertura de una hospitalidad sin reparos, desoyendo ahí la ley del cálculo y la previsión de riesgos y beneficios, declarándose como disponible en el inacabamiento y en el cariño por lo improbable y el azar de lo por venir. Y es que de eso, en cierta medida, habla este libro, del anuncio de un cine que ya sucedió, pero que aún así está siempre por suceder, siempre por hacerse, mantenido, por su feliz inacabamiento, en la fértil esperanza de un anuncio que es, primordialmente, promesa de otras sensibilidades y otras comunidades. Una invitación, un acto de amor.

Se trata del producto de una investigación, pero también, y quizá en mayor medida, de una participación afectiva, de una vivencia de la cual brota el carácter celebratorio del texto que hace vacilar cariñosamente a la rigurosa tarea peridodística. Lo que expone Paulo Pécora no es el resultado de la observación severa de su objeto de estudio puesto a la distancia, sino el intento de trazar un mapa de un fenómeno audiovisual del que él mismo forma parte, un fenómeno que él mismo vive con persistencia e intensidad, un territorio en el que habita, desde hace tiempo, con pasión compartida. Pero este mapa, claro, a pesar o más allá de la precisión y de la profusión de datos, es un mapa abierto, una cartografía de lo imposible, un vuelo rasante sobre los accidentes inusitados de un mundo siempre por hacerse. Es el trazado regional de una red de caminos cuyos desvíos y circunvalaciones no llegan,

felizmente, a ningún lado como destino final y comprobatorio. Y es que lo propio de la región aquí cartografiada es su carácter inasible, su afán de metamorfosis, su desconocimiento de la topografía inalterable, su insumisión ante las trampas de lo unívoco, su pasión por lo imprevisto, su visión constelativa. En algún punto, esta región es una que acontece del otro lado del espejo, pero un “otro lado” que no es sino el reverso solidario del que lo complementa hasta la indistinción. Así, el mapa trazado es, en su perfecta anomalía, la preparación de un terreno que se deja disponible para la reinvención de otros caminos recartografiados, todos válidos por igual en la gentil disponibilidad que profesan en su incompletitud.

Las experiencias abordadas son numerosas y diversas, las autoras y los autores atraviesan generaciones, las técnicas aplicadas y explicadas declaran el goce ante obstinados y minuciosos experimentos desligados de todo afán comprobatorio. Lo que se busca, aquí, en todos los casos, es lo que se desconoce. La recompensa del (mal llamado) experimento es la ampliación implacable del secreto (solo ignorando es posible hundir los pies en el barro del mundo). Por eso es que también, así como el prólogo que es anuncio de otro texto igualmente preliminar, las obras abordadas son piezas provisorias, inacabadas: prefacios insistentes de otras obras y de otras experiencias. Todo es prefacio, prólogo, proemio, apunte preliminar: anuncio e invitación. Lo propio de la experiencia es permanecer siempre inconclusa, inacabada, abierta al suceder sin cortes ni detenciones, suspendida al ras de la vivencia, en sincronía con las cosas. Amable.

En la mayoría de los casos abordados (aunque no en todos) prima un aspecto fundamental de la singular concepción de este

cine: la creación de imágenes im-pre-visibles. Es decir, el extravagante plan de suscitar imágenes que no hayan sido vistas antes, ni siquiera, y aquí la radicalidad de esta idea, por quien las hace posibles mediante sus meticulosas técnicas saboteadas por el azar. El cine aquí parte de otra idea del mundo, de otra idea de la técnica, de otra idea de las imágenes, de otra idea de los vínculos con las cosas, de otra idea, también, del sí-mismx. Las imágenes de este cine no son imágenes comprobatorias o validatorias, no se dicen como el testimonio inalterable e inobjetable de tal o cual acontecimiento. Estas imágenes son, en su precaria manifestación, el propio acontecimiento. Lo im-pre-visto. La ruptura. La discontinuidad. Alain Badiou podría agregar el milagro. El acontecimiento no puede ser previsto desde una lógica de causas y efectos, por el contrario, es lo inusitado que con su aparición rompe toda lógica y exhorta por la reinvencción. Frente al acontecimiento, hay que crear nuevas ideas, en lo impensado de su manifestación, las antiguas ideas cristalizadas institucionalmente pierden su pertinencia, se revelan, incluso, inútiles. De ahí que estas imágenes, a veces hechas a ciegas, pero confiadas también a la textura del tacto, a la evocación del olfato, al misterio atmosférico de la audición, se den finalmente como una irrupción inesperada aun para quien las puso en forma. Ver, aquí, no es comprobar lo supuesto o lo sabido, no es verificar, no es capturar las cosas desde las sobredeterminaciones del lenguaje. Ver es una espera, un anuncio, una promesa, un gesto provisorio. Ver es desarmar la primacía de lo visible a través de su inserción en una amplia constelación de datos sensibles. Ver es escuchar la música del mundo e intentar infructuosamente evocarla en imágenes. Ver es aventurarse,

arriesgarse, perder el dominio, rechazar el poder, aceptar el azar. Ver, aquí, es todo eso y más: dejar que algo suceda si es que puede suceder, sin forzar, sin apropiarse. Y asumiendo el riesgo, claro, de que no suceda nada. De todas formas, tal cosa es secundaria, cada imagen es el prefacio de otra por venir. Anuncio e invitación.

En estas formas de trabajo que aquí tan bien se narran y describen sucede algo notable. Literalmente, el cine toca su materia. Nunca más literal esta expresión. Si la poesía es el lugar en el cual el lenguaje toca su propia materia y accede a su límite, en el caso del cine en Super 8 se trata de eso mismo pero iluminado en su más ostensible literalidad. La materia del cine se toca, se rompe, se pinta, se agujerea, se corta, se pega. Hay un límite material para la imagen, para el cine, y aquí se toca en su propia intemperie. El cine se hace con las manos. No se puede sino toparse finalmente con esa materialidad infrecuentada pero tan efectiva como fecunda. Alcanzar la materia, tocar la propia materia, supone alcanzar el límite, pero sabiendo aquí que el límite no es clausura sino posibilidad de acceso. Umbral hacia el afuera, reconocimiento de la exterioridad y, en el mismo movimiento, desmantelamiento de la oposición binaria interior-exterior, adentro-afuera. Bella proposición esbozada por un poeta del que ni recuerdo el nombre: "Adentrar el afuera", que podríamos completar con su reverso recíproco, afuerear el adentro. Así van estas imágenes, acariciando su material de base para saberse en el límite, para quedar así, vacilantes, mirándose a sí mismas en el momento del hacerse. Interrumpiendo todo movimiento de captura para entregarse en disponibilidad a otros pensamientos, otras sensibilidades, otros usos.

El cine toca su materia y convierte al límite en umbral que a su vez es acceso. El afuera, que sucede en el adentro, es el pensamiento salido de sus goznes. Libre de suceder sin detenerse en una afirmación evangelizadora, libre de postularse como potencia, como multiplicidad de posibilidades, como divergencia de sentires.

Detrás de todo eso hay comunidad. O cuanto menos es lo que se respira en este libro. Concebir al cine de otro modo parece no pasar sola y estrictamente por una concepción estética, sino primero, y fundamentalmente, por otra ética de base. Una de las claves para esto está en la asunción de la idea del cine como práctica amateur. Amateur, que en su origen etimológico se refiere a “quien ama”, el amador o la amadora. Se filma lo que se ama y, quizá, con quienes se ama también. Bella promesa que se deja acariciar al menos, como contraparte de la obscenidad imperante de los cines industriales y su continua puesta en escena de la desigualdad. Así, en la base de estas prácticas parece no haber tantos individuos aislados dispuestos al combate, sino grupos, asociaciones, afinidades, amistades. Hay intercambio y donación de materiales, dispositivos, técnicas, ideas. Hay historia. Hay proyectos colectivos. Hay algo así como una comunidad, o muchas comunidades afines. O al menos, nuevamente, es un aire festivo que aquí se deja respirar entre los datos y los testimonios. No se puede menos que agradecer esa idea, esa posibilidad que es como un regalo del anuncio que aquí, en este momento, se anuncia.

Anuncio de un anuncio. Preparación de una preparación. Prólogo de un prólogo. Prefacio de un prefacio. Invitación a otra invitación. Todo esto puede resultar absurdo, inoperante, incluso vacuo. El

carácter declaradamente provisorio de este libro (y de cualquier texto), sin embargo, no es de ningún modo el signo de una carencia, sino, por el contrario, la gentil certificación de un acto de amor. Y es que se sabe provisorio, justamente, porque hay amor y porque hay respeto. Porque nada definitivo puede decirse sin provocar algún tipo de daño, porque más vale llegar al límite para saber que es un umbral, que es la posibilidad de un acceso, que es necesario continuar, que otras y otros continúen incluso. Y que ese umbral es una invitación a recomenzar, a seguir inventando, soñando. Aquí Paulo Pécora señala ese umbral y nos lo deja disponible para continuar pensando y haciendo. Y el hecho no es nada menor; pensar otros cines es pensar en la posibilidad de otros mundos, prometerlos incluso, preparar el terreno y reinventar las formas de resistencia.

Hemos sido gentilmente invitados.

Motivación y agradecimientos

Este libro sobre la escena de Super 8 argentino contemporáneo surgió de la idea de reflejar periodísticamente un espacio floreciente del cual me siento a la vez partícipe y observador. En un caso, como cineasta volcado a este formato fílmico desde 1998, cuando compré mi primera cámara (una Chinon que todavía conservo) y tomé conciencia de las posibilidades que brindaba para trabajar rápidamente, con mínimos recursos y en soledad, casi como un fotógrafo amateur. Pero también en mi rol de periodista y como estudiante de cine ávido de información, que aún sigo adquiriendo gracias a un contacto casi cotidiano con otros realizadores. En distintos momentos tuve la suerte de compartir con ellos ideas y proyectos, filmaciones, entrevistas, cursos, talleres, laboratorios, proyecciones grupales, en fin, un intercambio generoso de experiencias, opiniones y conocimientos.

En todos estos años fui testigo del desarrollo sostenido de una escena compuesta por individualidades con ideas y formas de trabajo muy diversas. Y eso es algo que me interesa rescatar y celebrar de este soporte: las posibilidades amplísimas que otorga a cada cineasta para investigar, aprender y expresarse. Desde esa experiencia me propongo informar y describir con una mirada llana – ajena a cualquier intención teórica o pretensión de exhaustividad– la

existencia de una escena de cineastas, fotógrafos, pintores, diseñadores, actores, músicos, dibujantes y todo tipo de realizadores que filman (y filmaron) en Super 8 milímetros en la Argentina.

Seguramente, la tarea es y seguirá siendo incompleta, ya que a medida que escribo estas líneas los realizadores que trabajan con este soporte son cada vez más, en formas cada vez más amplias, y no conozco ni llegaré nunca a conocerlos a todos. Espero, al menos, que esta primera aproximación sea útil para los que busquen conocer un poco más de cerca estas experiencias, para aquellos que quieran volverse partícipes a través de la realización de nuevos films o para los que encuentren en ella material para nuevas publicaciones sobre el tema, que además lo completen y corrijan en lo que fuera necesario.

El período abarcado se extiende aproximadamente entre 1997, cuando tras varios años sin producción en el país, debido al auge del video analógico que desplazó al formato del mercado, un joven llamado Emanuel Bernardello fundó Arcoíris Super 8 y comenzó a importar película y a revelarla en su propio laboratorio, y principios de 2020, cuando terminé de escribir la primera versión de este libro.

Aunque un tanto deshilachado, debido a mi imposibilidad de reunir todas sus piezas, también propongo un repaso histórico de la primera etapa del Super 8 en el país, que iría aproximadamente desde 1967 a 1988, donde menciono a algunos de los referentes, tendencias, festivales y obras de aquel período primigenio que influyeron, y siguen haciéndolo, en esta nueva generación.

Como también ocurrió en ese primer momento, muchos realizadores trabajan actualmente desde una perspectiva autoral y

experimental, eligiendo el Super 8 como instrumento para una profunda investigación técnica y una obra artística rigurosa. Hay otros que lo usan como soporte propicio para desarrollar una mirada más lúdica, intuitiva y azarosa. Y además están los que se acercan al formato con motivaciones narrativas y lo usan o bien para documentar lo que ven o bien para dar vida a su imaginación, poniendo en escena historias de ficción.

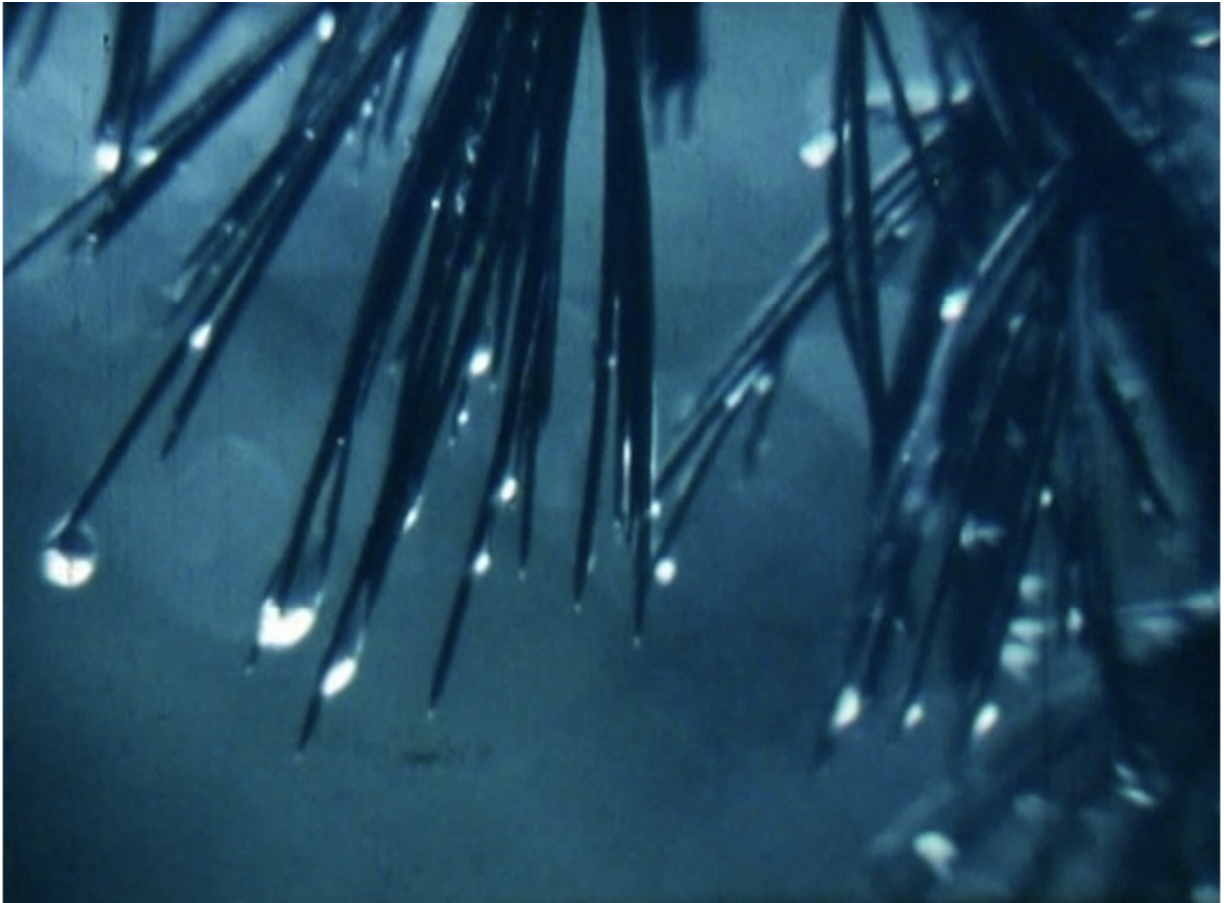
A muchos de ellos me gustaría conocerlos personalmente y tener la oportunidad de ver sus trabajos alguna vez, pero como no lo hice todavía solo los menciono brevemente o los incluyo en un contexto más amplio, mientras que a otros –quizá debido a una mayor cercanía– pude consultarlos, saber por qué eligieron este formato para desarrollar una obra y conocer sus perspectivas y reflexiones acerca de la escena a la que, según creo, pertenecen. Quería entender, en síntesis, la relación íntima que establecieron con el Super 8 milímetros.

A todos les agradezco el tiempo que se tomaron en responder mis preguntas y por los fotogramas de algunos de sus trabajos que aportaron gentilmente para acompañar estos textos. Le debo un agradecimiento especial a Marto Álvarez, diseñador gráfico y cineasta experimental volcado también al Super 8, que me acompañó en el proceso de hechura de este libro, aportando su mirada y sus ideas para darle la forma gráfica que posee.

Las dos principales características del Super 8 – que son su diferencial respecto de otros formatos fílmicos– son la portabilidad de las cámaras y la sencillez de carga de la película. Estas características, originalmente pensadas para producir un cine familiar o de viajes, lo convierten en el formato ideal para un cine inmediato, de diario, de investigación poética. Uno puede salir al mundo, solo y su cámara, a generar una obra cinematográfica.

Marto Álvarez

1. Paso reducido



Fotograma de *Passacaglia y fuga* (1975), de Jorge Honik.

Desde hace ya varios años existe y se desarrolla en el escenario audiovisual argentino una corriente de individualidades –pintores, músicos, fotógrafos, escritores, estudiantes, periodistas, diseñadores gráficos, actores y cineastas, entre varios otros– cuyo denominador común es la investigación, la experimentación y la práctica de ciertas posibilidades expresivas vinculadas a los formatos fílmicos de paso reducido, como el doble 8, el Super 8 y el 16 milímetros.

De manera paradójica, el espacio lateral que suelen transitar –en los márgenes del cine industrial y comercial, sin recibir todavía demasiada atención del periodismo ni la crítica especializada– se transformó para muchos en una zona auspiciosa de libertad, subjetividad, juego y experimentación permanente, ajena a presiones o ataduras de ningún tipo, salvo las personales.

En varios casos, incluso, sus límites suelen convertirse en posibilidades. Las dificultades y escaseces técnicas o materiales propias de una tecnología que tiende a desaparecer no son necesariamente un obstáculo: muchos las interpretan como un impulso, un desafío o una forma de aprender algo nuevo. El origen de esa extraña empresa –y otro de los puntos comunes entre realizadores tan heterogéneos– está en la voluntad de vencer siempre cualquier tipo de imposibilidad. En su poder de adaptación y en la intención de convertir sus limitaciones en una chance creativa más, un instrumento narrativo-formal potente y novedoso.

En los trabajos de muchos de estos realizadores los códigos y las fórmulas de la narración tradicional –que adscribe generalmente a un modelo de representación institucionalizado– desaparecen, son trastocados o se diluyen en la búsqueda y el desarrollo de formas narrativas más íntimas e intuitivas, signadas a veces por la deriva y el azar, por errores o desvíos que conducen a resultados inesperados, y muchas otras por un trabajo igualmente apasionado, casi científico, sumamente reflexivo, serio y riguroso.

Las historias, los actores e incluso la realidad dejan en varios casos de ser el objeto único del cine para abrirle la puerta al cine mismo: la luz, el movimiento, las lentes, el celuloide, los dispositivos mecánicos y fotográficos, la incertidumbre fotoquímica y la “liturgia” de la proyección. Se acercan con ello a su esencia, abordando el registro de la imagen, la grabación del sonido y el montaje desde una perspectiva mucho más pictórica, fotográfica y musical.

Aunque ninguno se limite a trabajar en un formato fílmico o de video en particular, muchos de ellos suelen expresarse a través de filmaciones en película de paso reducido, tanto en 16 como en doble 8 (aunque en mucho menor medida) y en Super 8 milímetros. Esto se debe, entre otras cosas, a que la mayoría de las cámaras diseñadas para estos formatos –al ser pequeñas y livianas– les permiten trabajar más fácilmente, de manera autónoma y ágil.

La intención de muchos de estos realizadores pareciera ser la revalorización de una forma más artesanal y poética de entender el cine. Amateurs o no, la mayoría indaga en las opciones de intervención creativa que les permite cada una de las instancias del proceso analógico, desde la concepción estética y narrativa de una obra, pasando por su registro, su revelado, su montaje y su

proyección en público, que a veces puede transformarse en una suerte de performance.

En cada una de esas instancias, las posibilidades de intervención del cineasta en su obra son muchísimas. Durante el rodaje, por ejemplo, usando cambios de lentes, cuadro a cuadro, ralentís, aceleraciones, filtros, fueros de foco, máscaras, sobreimpresiones, bulbo y velocidades de exposición variables, entre muchos otros recursos técnicos y estéticos que también pueden relacionarse –y potenciarse– en un rico abanico de combinaciones.

En el proceso de revelado se pueden emprender también búsquedas creativas usando diferentes químicos, temperaturas y temporalidades con relación al tratamiento de la emulsión fotosensible. Existen otras posibilidades, además, en el modo de manipular el material fílmico al revelarlo, tensándolo convencionalmente para que el resultado sea parejo y previsible, o dejándolo libre, como un spaghetti sumergido en los químicos, para que adopte azarosamente las marcas propias del procedimiento, del film tocándose consigo mismo.

También suelen surgir nuevas ideas en el uso del celuloide (velado o revelado) como si fuera un lienzo, para pintarlo, dibujarlo, rayarlo, decolorarlo, agujerarlo, quemarlo o convertirlo en un collage de texturas y sustancias pegándole, por ejemplo, como ocurrió en algunos casos, trozos de otras películas, pétalos de una flor o el ala diminuta de algún insecto. Esa es solo una porción de posibilidades de una modalidad artesanal mucho más amplia que se suele denominar como “cine sin cámara”.

Otro estadio creativo está en el montaje, en la escritura (o reescritura) que supone estudiar el material ya filmado y revelado en

una moviola, donde se puede cortar y empalmar la película en fotogramas precisos. Existen todavía otras posibilidades expresivas en el momento mismo de la proyección, donde se puede recurrir a loops, cambios de velocidades, desenfoques, filtros, proyecciones múltiples con uno o varios aparatos en simultáneo, además de un grandísimo etcétera.

Dentro de esta escena es notoria una corriente de realizadores interesados en experimentar con la narración y las formas. Investigan y dan usos novedosos a los mecanismos de cámara, o a la cámara misma, sacándola del trípode y llevándola a adoptar modalidades para las cuales nunca hubiera sido pensada (atándola a una soga y haciéndola girar sobre un mismo eje a gran velocidad, por ejemplo, como lo hizo Claudio Caldini en 1981 para filmar en Super 8 sus películas *Gamelan* y *Un enano en el jardín*).

A muchos les interesa, además, explorar el soporte fílmico, tocarlo y transformarlo con sus propias manos, probar tiempos y químicos en el revelado, explorar ritmos matemáticos o estructurales de montaje en cámara o en moviola, o indagar la relación entre la luz y los colores (o la ausencia de ellos). Suelen ejercer una manipulación mecánica, manual o fotoquímica de sus materiales. Y los siguen manipulando, incluso, en el momento mismo de su proyección. Realizan ensayos fotográficos sobre luz, sombra y movimiento, sobre texturas y sustancias, sobre narraciones difusas y climáticas. Y de esa manera logran generar sensaciones y percepciones ópticas inauditas.

En casi todos ellos existe un interés por el uso creativo de los dispositivos técnicos analógicos que cada uno de los soportes pone a su alcance. El uso de la cámara, el momento del revelado, la

instancia del montaje que obliga a manipular la película, a cortarla y pegarla, la posibilidad de volver a exponerla una y otra vez abriendo el carrete, rebobinando y cargando manualmente la cinta para volver a filmarla, o la chance –entre muchas otras– de generar loops que atravesen al mismo tiempo varios proyectores.

Incluso, cuando no filman, encuentran formas de seguir experimentando. Algunos se apropian de imágenes encontradas y proyectan esos *found-footage* tal cual los encontraron, o los intervienen previamente cortándolos y montándolos en otra estructura o transformándolos con alguna acción pictórica o fotoquímica realizada directamente sobre el celuloide.

Sin embargo, no todos los realizadores que usan formatos de paso reducido en la Argentina están volcados exclusivamente a una experimentación formal o narrativa. Muchos filman historias figurativas o documentan su entorno tal cual se les presenta, de manera más clásica y realista. Muchos lo hacen enfocándose en la historia que narran, en la puesta en escena y en las actuaciones, y no tanto en las formas, o incluso hay algunos que lo hacen buscando un equilibrio entre todas esas variantes.

Son frecuentes las crónicas de viaje y los diarios íntimos, pero también se hicieron documentales con formato de paso reducido con contenido y preocupaciones vinculados al contexto social y político en el que fueron filmados. Incluso hay algunos cineastas que solo filman en estos soportes para incorporar esas imágenes –resaltando sus características fotoquímicas– a sus largometrajes en video, usándolas como si fueran archivos históricos o periodísticos, para representar *flashbacks* y recuerdos, o para evocar (o recrear ficcionalmente) situaciones familiares de épocas pasadas.

Sea como fuera, se vislumbra desde hace años en la Argentina la existencia de una escena de cineastas de paso reducido conformada por individualidades con trayectorias, intereses, escrituras y puntos de vista diferentes, hasta opuestos, que igualmente se vinculan entre ellos de manera lúdica y desinteresada, sin necesidad de un manifiesto o un objetivo concreto, sino quizá con la única pretensión de colaborar y enriquecerse mutuamente en su diversidad.

2. Super 8 milímetros



Fotograma de *Vadi-Samvadi* (1981), de Claudio Caldini.

Si bien no dejan de trabajar con otros formatos, sea en video o en fílmico, algo que hermana desde hace años a muchos de estos realizadores es la elección y el uso frecuente del Super 8 milímetros, un formato hogareño creado para que filmar fuera una tarea sencilla y accesible.

Fabricado por primera vez por la empresa Eastman Kodack, el formato Super 8 nació en abril de 1965, hace escasos cincuenta y siete años, como una forma de democratizar el cine y hacerlo más fácil y posible. Se trataba de una versión mejorada del doble 8 (conocido también como estándar 8 o, simplemente, 8 milímetros), un formato nacido en 1932 como una reducción miniatura del 16 milímetros, que poseía una anchura idéntica de 8 milímetros, tal como el Super 8, pero con una distribución diferente del lugar de las perforaciones y la superficie emulsionada.

Gracias a la aparición de este formato “subestándar” (entendiendo como estándar al 35 milímetros, del cual se fueron desprendiendo gradualmente reducciones como el 16, el doble 8 y el Super 8), muchos aficionados pudieron filmar y proyectar sus películas en sus propias casas, en una pantalla improvisada frente a una audiencia de amigos y familiares, sin grandes conocimientos ni despliegues técnicos. Solo les hacía falta un pequeño proyector portátil, de uso sencillo, capaz de reproducir sus películas.

Su precio accesible, su facilidad de uso y muchas de sus características técnicas convirtieron rápidamente al Super 8 en un formato muy popular, sobre todo entre curiosos con ganas de

registrar viajes, festejos u otros acontecimientos de su vida cotidiana, pero también entre numerosos artistas que descubrieron e investigaron sus múltiples ventajas expresivas, desarrollando así nuevas técnicas y lenguajes.

Desde entonces y hasta la actualidad, la producción de cine en Super 8 en la Argentina fue abundante, diversa y atractiva, salvo por un período estimado entre 1983 y 1997, lapso durante el cual el formato fue desplazado por el auge del video analógico y muchos – aunque no todos– se vieron obligados a dejar de filmar, porque ya nadie importaba película y tampoco quedaban muchos lugares en el país donde revelarla.

Pensada esencialmente para un uso doméstico, la película Super 8 ya viene cargada dentro de un pequeño cartucho, algo que hace muy fácil colocarla en la cámara. Esta pequeña ventaja marca una gran diferencia con el doble 8 y el 16 milímetros, que obligan al uso de una bolsa negra o un cuarto oscuro para manipular y fraccionar la película virgen, además de cierta pericia para enhebrarla primero en el carrete y hacer pasar luego el celuloide correctamente –a oscuras, sin que esté demasiado flojo ni demasiado tenso, y evitando que se trabe– entre los mecanismos de la cámara.

Pequeña, liviana y portátil como una cámara de fotos, en muchos casos con un zoom incorporado, además de un filtro de luz día, un fotómetro y un diafragma automáticos que permiten filmar sabiendo poco o nada de fotografía, la cámara Super 8 facilita mucho la tarea del usuario, que solo tiene que colocar en un compartimento el cartucho que contiene la película virgen (unos 15 metros de celuloide emulsionado, lo que equivale a unos 3.600 fotogramas y más o menos 3 minutos de filmación según el caso: si se filma a 18

cuadros, la duración estimada es de 3 minutos y 20 segundos, pero si se filma a 24 la duración sería de 2,30 minutos), ver a través del visor reflex, ajustar el foco, elegir el tamaño y la angulación del plano y disparar para hacer su propio recorte de la realidad.

El tamaño del cuadro del Super 8 es de $4,22 \times 5,63$ milímetros, lo que equivale a una superficie a exponer de 23,76 milímetros cuadrados, muy superior a la superficie de 17,96 que ofrece el doble 8, que posee un cuadro fotografiable más pequeño, de $3,68 \times 4,88$ milímetros. Esta ventaja del Super 8 fue alcanzada gracias a la reducción del espacio destinado a las perforaciones en el celuloide y al lugar lateral en el que fueron ubicadas, aprovechando más superficie y permitiéndole al cineasta obtener imágenes de mayor calidad fotográfica.

Además, al ser reversible en la mayoría de los casos, la misma cinta funciona como negativo, a la hora del registro, y como positivo –revelado de por medio– a la hora de la proyección. Esto, por un lado, ahorra tiempo y dinero al no precisar hacer copias positivas de la película para poder exhibirla, y por otro convierte a cada obra en un objeto único e inigualable, que el paso del tiempo y cada una de sus proyecciones seguramente irán deteriorando, más allá del cuidado que se le pueda prodigar.

Su versión japonesa, Fuji Single 8, ofrece además otras ventajas, ya que posee un cartucho con un diseño particular, que permite rebobinar y volver a filmar toda la película sin necesidad de sacarla de la cámara y así evita que el realizador deba hacerlo manualmente. Sin embargo, ante la falta de cámaras y película de ese formato en el mercado argentino, muchos realizadores buscan formas sui géneris de trabajar con el cartucho Super 8 para volver a

exponer la película y conseguir el mismo efecto de sobreimpresión de imágenes.

Muchos simplemente lo hacen usando un dispositivo que se encuentra en algunas cámaras o empujando el celuloide hacia atrás con sus propios dedos para rebobinar la cinta unos pocos segundos. Sin embargo, hay varios otros (como Pablo Marín, Jeff Zorrilla, Ernesto Baca, Sebastián Tolosa y Emiliano Cativa) que lo hacen directamente rompiendo el cartucho, rebobinando y recargando la película en él para luego volver a exponerla una, dos o todas las veces que fueran necesarias.

Otra forma posible de rebobinar la película para sobreexponerla y conseguir así sobreimpresión de imágenes es filmándola, quitándola de su cartucho original y volviéndola a cargar –en un cuarto oscuro o usando una bolsa negra– en unos cartuchos desarmables (uno de los más conocidos es de la marca rusa Kaccema), diseñados especialmente para tal efecto. Este dispositivo impone al cineasta cierta destreza manual, pero evita posibles fallas, trabas y cortes de película, cosas muy frecuentes en este tipo de manipulación artesanal.

Más allá de sus facilidades, el Super 8 conlleva numerosas dificultades inherentes al propio formato y muchas otras que son ajenas a él, pero que en la actualidad afectan igualmente la tarea del realizador.

Por ejemplo, hasta 2004 aproximadamente (cuando comenzaron a llegar al país las nuevas partidas de película color) los realizadores argentinos se enfrentaban a nuevas incertidumbres a la hora de comprar o revelar película color reversible (negativo que al ser revelado con un proceso fotoquímico determinado se transforma

en una copia positiva lista para ser proyectada). La falta de stock en el mercado los obligaban a depender del uso de cartuchos vencidos u otros que solo se podían conseguir en el exterior con la ayuda de amigos o conocidos, incluso pese a que el resultado de sus filmaciones pudiera ser incierto en gran medida. También dependían de la suerte que tuvieran con el correo postal, ya que esos rollos debían viajar miles de kilómetros para ser revelados en laboratorios de otros países, y nunca se sabía si llegarían a destino, si se velarían en el camino (debido al paso obligado por escáneres en los controles de seguridad de los aeropuertos) o si quedarían varados – de ida o de regreso, como ya sucedió en varias oportunidades– en alguna aduana.

Actualmente, además de película reversible, también se están vendiendo en Buenos Aires cartuchos de Super 8 color negativo, que tras ser revelados y transferidos a video pueden ser “positivados” en una computadora, mediante algún programa que invierta la imagen. Algunos realizadores, como Melisa Aller (en *Metría*), Manu Reyes (en *Cuerpos*) o Ernesto Baca (en *Posdiosa mexicana*), fueron más allá de ese límite y pensaron una obra (o parte de ella) en color o blanco y negro, para terminarla y proyectarla directamente en negativo.

Otra dificultad actual propia del Super 8 es la imposibilidad de una sincronización precisa del sonido, tanto durante el rodaje como en el momento de la proyección. Hasta 1975, quienes querían registrar sonido en directo debían usar un magnetófono y sincronizarlo con la cámara de Super 8. Ese magnetófono se encendía cuando se disparaba el gatillo de la cámara y se apagaba cuando se dejaba de apretarlo. En el momento de exhibir la película, se sincronizaba el

proyector con el magnetófono, y así imagen y sonido iban en sincronía. En 1975, Eastman Kodak sacó al mercado película sonora (película prepistada con una banda magnética adherida a uno de sus laterales), junto a una gama de cámaras dotadas de micrófono y un cabezal de grabación. Esta innovación hizo posible que muchísimos aficionados pudieran filmar imágenes y grabar a la vez sonidos sincronizados sin mayores dificultades. Sin embargo, aunque todavía se consiguen proyectores que permiten grabar y reproducir sonidos de películas con banda sonora magnética, en la actualidad en la Argentina –donde solo se consiguen cartuchos de film Super 8 sin banda magnética y ya no existen en el mercado las cámaras necesarias para su registro– la sincronización del sonido puede transformarse en un dolor de cabeza, incluso para aquellos que se animan a buscarla grabándolo con independencia de la cámara. Al funcionar con pilas, y al sufrir estas pequeñas diferencias de voltaje según su uso, la velocidad de registro de la cámara suele tener pequeñas variaciones que, aunque mínimas, son suficientes para romper cualquier sincronía entre lo que se escucha y lo que se ve.

Durante la proyección ocurre algo similar, ya que salvo cuando es acompañada por música o sonidos interpretados en vivo, es muy difícil sincronizar el comienzo de la reproducción del sonido (generalmente grabado de forma independiente a la filmación y amplificado a través de algún equipo o computadora) con el inicio de la proyección. Así, cada proyección es siempre única y diferente, ya que –en cada caso– las manos de quienes accionen ambas máquinas no siempre podrán hacerlo con la misma precisión.

A pesar de que su uso artístico y narrativo está cada vez más extendido, y más allá de la importancia que parece estar cobrando para muestras y festivales locales, incluso para algunos de alcance internacional como el de Mar del Plata, el Super 8 podría seguir siendo considerado como un formato hogareño, en la medida en que numerosos realizadores todavía se juntan a proyectar sus películas en sus propias casas o talleres, con sus propios proyectores, en reuniones informales donde también intercambian ideas, opiniones, información y conocimientos.

3. Inicios



Fotograma de *Pink Freud* (1973), de Narcisa Hirsch.

Desde diferentes ángulos y con distintas motivaciones, entre mediados de los años 60 y fines de los 80, mucho tiempo antes de la aparición de una nueva camada que filma en la actualidad, hubo en el país numerosos artistas y cineastas que adoptaron el Super 8 milímetros para sus proyectos. Usaron este formato pensado inicialmente para fines hogareños como un medio esencialmente expresivo, autoral y artístico, propicio para la investigación tanto en el terreno de la narración y el registro documental como en el de la experimentación técnica y formal.

Muchos de ellos trabajaron en un período que va desde más o menos 1967, apenas el formato fue introducido al país como una posibilidad de hacer cine de manera amateur, con todas las ventajas de costo y uso que ofrecía, hasta fines de los 80, cuando el video analógico se impuso sobre el Super 8 como formato popular de registro familiar, y el celuloide en miniatura dejó de venderse y hubo cada vez menos lugares donde revelarlo.

Entre los más conocidos de esa primera camada de realizadores volcados al 8 y al Super 8 milímetros figuran el cineasta, pintor y escritor miramarenses Jorge Luis Acha (*Emboscada*, 1973, 8 milímetros), la fotógrafa alemana Marie Louise Alemann (*Legítima defensa*, 1980), el artista plástico Hugo Arias, Roberto Barandalla – que firmaba sus trabajos con el alias Beto Sánchez– (*El amor vence*, 1979), el actor y cineasta Sergio Bellotti (*Cthulhu*, 1979), Rubén Bianchi (*Academia hay una sola*, 1978), el rosarino Luis Bras (*La danza de los cubos*, 1976) –referente local del cine de

animación experimental–, Silvestre Byrón (*Dónde estará Vampirella?* y *29 segundos de cine absoluto*, ambos de 1971; *Chicas de flores*, 1973, todos en 8 milímetros), Claudio Caldini –que sigue filmando y proyectando sus trabajos en la actualidad– (*Límite*, 1970), Roberto Cenderelli (*El documento de identidad*, 1980), Adrián Franjul (*Detrás del muro*, 1981), Juan José Gorasurreta (*Encuentro*, 1979), Pablo César (*El espiritista*, 1977), Silvio Fishbein (*Mamá querida*, 1976), el actor Robertino Granados (*Macbeth*, 1977, correalizado junto a Claudio Caldini), Eduardo Groisman (*La invitación*, 1980), Carlos Heger (*Ministro Rivadavia*, 1980), la artista alemana Narcisa Hirsch (*Diarios patagónicos*, 1972), Jorge Honik (*Gaudí asesinado por un tranvía*, 1968), Gustavo Ivanoff (*Intermezzo*, 1981), el periodista contracultural Juan Carlos Kreimer (*Rabio de felicidad*, 1974, largometraje), Mario Levit (*Aria*, 1976), Modesto López (*Venturas y desventuras de Tuiti*, 1967), el actual director del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del Uruguay Juan José Mugni (*Clima*, 1972; *Grito*, 1973; *El jardín de las delicias*, 1975; *Proyecciones*, 1976, y *Ritual*, 1982, proyectados recientemente en el Festival de Cine de Mar del Plata), el platense Julio Otero Mancini (*Maquillaje*, 1975), Eduardo Nico (*El loco de la carretilla*, 1980), Luis Pasqualini (*Casi como amigos*, 1980), Héctor Tockman –autor de varias animaciones Super 8 con papel glacé, fundador de la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video (Mendoza) y de la carrera de cine en la Universidad del Mar de Valparaíso (Chile)–, el prolífico Raúl Perrone (*El cumpleaños de Juan*, 1972), Luis Petragala (*Domingo en mi esquina*, 1980), el rosarino Mario Piazza (*El hombre de acero*, 1976), el artista plástico Eduardo Pla (*Óptico 1 y 2*, 1968, y *Caleidoscopio*, 1969), el rosarino Rubén Plataneo, Alberto Prida

(*Principio de realidad*, 1980), Carlos Romagnoli (*Ritmo*, 1980), Gabriel Romano (*Sín título*, 1982), Tomás Sinovcic –realizador detenido-desaparecido por la dictadura militar en 1976– (*Un nuevo día*, 1972), la especialista en animación Susana Tozzi (*Desayuno*, 1978), el artista plástico Adrián Tubio, Juan Villola (*To be continued*, 1979) y Horacio Vallereggi (*Placeres de la carne*, 1977). Este último actualmente, al igual que Piazza, Hirsch y Honik, sigue exhibiendo sus trabajos en Super 8 en muestras, ciclos y festivales, aunque desde hace tiempo no esté produciendo otros nuevos en ese formato.

En mayor o menor medida, muchos de ellos fueron precursores locales del uso del Super 8 para fines totalmente diferentes de los que habían sido imaginados por sus fabricantes. Como estaba ocurriendo también en otras latitudes, estos realizadores se apropiaron de la técnica y los recursos expresivos que las pequeñas cámaras hogareñas les otorgaban para desarrollar incluso, en varios casos, una obra cinematográfica que seguía una línea más experimental que narrativa, más abstracta que figurativa.

Muchos otros vieron en el Super 8 la posibilidad de trabajar libremente por fuera de la industria de cine local para hacer películas más baratas e inmediatas, con un sistema de producción individual que les abría las puertas al ensayo o a narraciones alejadas de los cánones convencionales, o les permitía documentar y dar testimonio de la difícil realidad sociopolítica que se vivía por entonces en el país.

A partir de 1970, algunas empresas que comercializaban cámaras y película Super 8 comenzaron a organizar concursos para promover el uso masivo de esos nuevos equipos e insumos. El

primero de esos certámenes fue organizado ese año en Buenos Aires por la empresa importadora de cámaras y proyectores Cinepa y la revista *Fotografía Universal*. Debido a la gran repercusión de su primera edición, en 1971 el mismo concurso triplicó la cantidad de participantes.

Paralelamente, con la necesidad de proyectar sus películas, discutir, analizar e intercambiar saberes y opiniones sobre los usos posibles del nuevo formato, muchos realizadores se agruparon en distintas asociaciones. Entre las más importantes en aquel momento figuraban la Unión de Cineistas de Paso Reducido (Uncipar), La Peña Cine 8 en la ciudad de La Plata, La Peña Foto-Cine de San Antonio de Padua, la Peña Super 8 Concordia (que organizaba el Certamen Nacional de Cine Amateur en Super 8), el Cine Club Imagen 16 de Bragado, la Agrupación de Cineastas de Córdoba (Accor), la Asociación Super 8 Foto Oeste de Merlo (Asofo), el Grupo TEC (Taller Experimental de Cine) y el Círculo Cinematográfico Zárate, “uno de los centros de mayor difusión del cine Super 8 argentino”, según declaraba Roberto Hugo Mero en un artículo publicado en 1981 en la revista *Todo Cine*, una de las pocas publicaciones de la época (junto a *Cine Boletín*, *Sin Cortes* y *El Superochista*, esta última editada por Mario Piazza en Rosario) que se ocupaban de registrar y difundir periódicamente la actividad del sector. Hubo periodistas cinematográficos que también se volcaron al Super 8, como el crítico Claudio Minghetti en 1977, cuando participó como meritorio del rodaje del documental *Borges para millones* de Ricardo Wullicher, y se propuso realizar con su cámara hogareña una especie de backstage de ese largometraje que finalmente quedó inconcluso.

Debido en gran medida al contexto de violencia política que reinaba en el país en los años 70, en los que la censura y la persecución política eran habituales, muchos realizadores formaban una escena amplia y diversa, un tanto clandestina y under, ya que solo podían proyectar sus películas en ciclos y festivales específicos o en espacios alternativos, en sus propias casas o en garajes.

Con el tiempo, algunos de ellos fueron accediendo a lugares institucionales con mayor visibilidad. Es el caso de Hirsch, Alemann, Caldini, Vallereggio y Villola (aunque también a veces Arias, Honik, Tubio y Mugni), quienes formaron parte de lo que años más tarde fue denominado por algunos investigadores como Grupo Goethe (nombre que ellos nunca utilizaron para denominarse a sí mismos), debido a que les habían cedido un espacio que usaban para reunirse y proyectar sus películas experimentales en el Instituto Goethe de Buenos Aires. Los primeros films de este grupo de realizadores y artistas datan de principios de la década de 1970. En 1974, el instituto incluyó por primera vez en su programación un ciclo de cine experimental en Super 8 y luego, entre 1976 y 1977, se hicieron allí varios concursos. No obstante la importancia que tuvo especialmente para el surgimiento de un cine experimental en la Argentina, este grupo se iría dispersando con el correr de los años, entre otros motivos porque la programación del Goethe cambió de dirección en 1979, al dejar su cargo la programadora alemana Ute Kirchelle, que pasó a dirigir la sede del instituto en París. Quizá esa transición respondía, además, a la lenta adaptación que suponía la aparición y el auge del video como un formato más barato y accesible al público, a partir de 1983, y las dificultades crecientes que esa transformación ocasionaba para adquirir, como antes,

película Super 8 y encontrar un laboratorio accesible donde revelarla.

Para el escritor, docente y cineasta Jorge Honik la llegada del video y la discontinuidad del Super 8 fue “como una ruptura, como un corte, una especie de desencanto. Como si te privaran, como si a un pintor acostumbrado al óleo le dijeran: «No, ahora arreglate con témperas». De todas maneras, estuve haciendo algunos trabajos en VHS, sobre todo con alumnos de colegios secundarios. Filmé bastante, pero es un material que tengo descartado, no me llama la atención [...] Unas de las cosas que tiene el Super 8 es la materia. La materia está ahí. Pegando, despegándolo, rayándolo, moviéndolo. Este tipo de cine tiene que ver con la poesía, y la poesía es ruptura constantemente [...] ¿Qué hubiera sentido un escriba a quien le negaran las tablillas de yeso o arcilla porque se dejaron de fabricar diciéndole que, a efectos de practicidad, lo que se utiliza hoy en día es papel oficio y bolígrafo? Evidentemente, un tiempo se ha terminado y otro muy distinto empieza. Se presentan dos opciones: lamentarse por un mundo que se pierde o cambiar de dirección. Opté por esto último y me deshice de mi cámara Super 8”, recordó Honik sobre aquella época en una entrevista publicada en el libro *Memoria 2012* de la Bienal de la Imagen en Movimiento de Buenos Aires.

En el transcurso de aquellos años, otros cineastas volcados a la narración, el documental o la experimentación exhibieron sus films en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, un espacio que formaba parte de un circuito de exhibición independiente junto a la escuela de cine y fotografía Hi Photography y a Uncipar, que desde 1972, año de su fundación en el teatro

Florencio Sánchez de Boedo, y hasta principios de los años 80, desarrolló jornadas de cine amateur en doble 8, Super 8 o 16 milímetros, primero en Buenos Aires (en ese teatro, en el del Sindicato Luz y Fuerza y en la sala Unione y Benevolenza), luego en la ciudad balnearia de Villa Gesell y actualmente, desde 2016, en Pinamar.

Todos esos espacios fueron lugares de encuentro, proyección, reflexión, debate y discusión, tanto para el público general como para los propios autores de las obras proyectadas (que en algunos casos, como Caldini, Hirsch y Vallereggió en Uncipar, debieron soportar la incompreensión de muchos asistentes y colegas hacia sus películas más abstractas y experimentales).

Por otra parte, coordinado por Juan Carlos Kreimer y organizado por la Cinemateca Argentina y la revista *El Super Ojo* en el teatro Sha (Sarmiento 2255, ciudad de Buenos Aires), se realizó durante tres días, 26, 27 y 28 de junio de 1974, con entrada libre, la Semana Super 8, que incluía un total de sesenta películas filmadas en ese formato, tanto ficciones experimentales como películas hogareñas o familiares. Participaron de ese evento representantes del Centro de Experimentación Cinematográfica de Bahía Blanca, el Cine Infantil Nacional Escolar (CINE), el Fechoris Team, el grupo Escorpión, el grupo Ex (que formaban Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch), el grupo Gente de Cine, Spont' Act, el Taller de Experimentación Cinematográfica (TEC) y Uncipar.

En el programa de mano que se entregó al público que asistió a las proyecciones figuraban los nombres de todos los autores de las películas exhibidas: Juan Ameijeiras, Marie Louise Alemann, Hugo Arias, Rubén A. Bianchi, Yolanda Bianchi, Claudio Caldini, Darío

Cárdenas, Clelia Correa, Jorge Damonte, Esteban D'Atril, Franco di Segni, Alberto Frenquel, Jorge García, Florentino Giménez, Tomás Grimau (cuyo verdadero apellido era Sinovcic), Rodolfo Hensch, Aníbal Hergolt, Narcisa Hirsch, Jorge Honik, Rubén Jolías, Carlos A. Larriera, Juan Lepas, Miguel Mabelli, Juan José Mugni, Elías Neuman, Eduardo Pía, Rodolfo S. Pastor, Humberto Pérez, Ernesto Pierini, Oscar Porto, José A. Romanelli, Fernando Santos, Andrés Santella, Susana Schivazappa, Jorge Sirvent, Juan Thomas, Eduardo Vechio y Horacio Zerep.

Si bien exhibieron todas las películas que respondieron a la convocatoria previa, la Cinemateca Argentina tenía “especial interés en difundir películas de vanguardia que, sea por su temática, concepción estética o nivel de realización, rompan con las tradicionales pautas narrativas y propongan nuevas formas y usos de los lenguajes visuales y sonoros”, según figuraba en una nota periodística de la época.

Pero la historia del Super 8 en la Argentina se remonta a 1969, poco antes de la aparición y el desarrollo de una vanguardia experimental, cuando Emilio Uchima filmaba en ese formato algunos pasajes documentales del Festival Pinap de la Música Beat & Pop, uno de los primeros festivales de rock de la Argentina, en el que participaron Miguel Grinberg, Willy Quiroga, Rodolfo García, Litto Nebbia, Moris y Miguel Mateos, entre otros. Este encuentro de música al aire libre se realizó en el viejo Anfiteatro Río de la Plata y fue registrado enteramente en Super 8 en piezas que podrían ser consideradas de colección por su valor documental y por ser, quizá, los únicos registros disponibles sobre los momentos iniciales del rock nacional. El mismo valor testimonial le pertenece al registro en

Super 8 color realizado por Claudio Caldini durante la segunda edición del BARock. El festival se llevó a cabo a lo largo de cuatro sábados de noviembre de 1971 en el Velódromo de la ciudad de Buenos Aires, con la actuación de Litto Nebbia, Vox Dei, Color Humano, La Cofradía de la Flor Solar, Arco Iris y León Gieco, entre otros artistas y bandas.

También a fines de los años 60, la artista y cineasta alemana Narcisa Hirsch (Berlín, 1928) comenzó a desarrollar en la Argentina una obra lírica e intimista que la condujo a experimentar con el lenguaje audiovisual, filmando en distintos soportes (Super 8, 16 milímetros y video) tanto en una línea poética e intuitiva como en otra más mucho estructural y minimalista. En aquellos primeros años de juego, investigación y ensayo, Hirsch se convirtió en una de las figuras principales de una escena under y experimental que estaba floreciendo en Buenos Aires.

Paralelamente al cine y a las artes plásticas, que ya venía explorando desde joven, Hirsch se dedicó a la reflexión y a la escritura de textos y poemas, al grafiti callejero, la fotografía y la realización de happenings y performances, mientras se movía permanentemente entre el escenario urbano porteño y el paisaje nevado de la Patagonia, sus dos espacios de inspiración.

“Yo siempre estuve en la experimentación audiovisual. Empecé con la pintura y el dibujo, pero estas dos disciplinas nunca fueron académicas, por lo tanto lo experimental siempre fue mi medio. El primer encuentro con el cine fue cuando documentamos los happenings que hacíamos en los años 60, entre los cuales estaba La Marabunta”, recordó Hirsch, quien para aquella intervención realizada en 1967 junto a Marie Louise Alemann y Walther Mejía le

pidió a Aldo Sessa, que era dueño de un laboratorio de cine, que le recomendara un camarógrafo. Esa persona fue nada menos que Raymundo Gleyzer, cineasta que pertenecía al grupo Cine de la Base y que sería secuestrado y asesinado años más tarde, durante la última dictadura militar. “Gleyzer filmó el evento. Aunque con cierta dificultad porque tenía una sola cámara y en el happening estaban sucediendo muchas cosas al mismo tiempo. Con él editamos la película. Para mí fue una revelación lo que se podía hacer. El cine me deslumbró y ahí comencé a filmar”, agregó.

Además de delinear un estilo personalísimo que se afianzaría en el transcurso de los años posteriores con el uso del collage de imágenes a través de una marcada poesía visual y sonora, algunas de sus películas dan cuenta de una escena artística muy vivaz compuesta por cineastas, pintores, fotógrafos, músicos y actores, que se desarrolló prolíficamente entre los años 60 y 70, una época marcada por la censura, la represión y la persecución política. La existencia de un ambiente underground que florecía en Buenos Aires a pesar de la intolerancia reinante, y que estaba compuesto por varios amigos personales de Narcisa, se ve claramente reflejada en films suyos en Super 8 milímetros como *Retratos* (1974), donde trabaja con Dorita Madanes, Aldo Sessa y Horacio Maira, y *Testamento y vida interior* (1977), una suerte de comedia ácida y surrealista donde los realizadores Claudio Caldini, Horacio Vallereggio, Horacio Maira, Juan José Mugni, Adrián Tubio y Jorge Honik, con galeras en sus cabezas, cargan un ataúd que supuestamente contiene los restos de Narcisa desde la ciudad hasta la Patagonia. Muchos de ellos quedaron retratados también en su film *La noche bengalí*, de 1980, donde registró en 16 milímetros

algunos momentos del seminario que el cineasta experimental alemán Wernes Nekes realizó aquel año en Buenos Aires con el auspicio del Instituto Goethe, espacio donde justamente muchos de ellos se juntaban a proyectar sus películas.

Las obras de Hirsch pueden ser leídas como reflexiones sobre sí misma y sobre su entorno de familiares y amigos, pero especialmente sobre la condición humana y sobre nuestra presencia en el mundo. ¿Quién soy? ¿Quiénes somos? Es como si intentara entender el mundo mientras lo filma.

–¿Qué elementos encontró en el cine que le permiten expresar sus preocupaciones?

–El cine es fantástico, porque lo tiene todo o casi todo: la imagen, la pintura, el movimiento. Pero a veces se necesita un lenguaje específico para lo que se quiere decir, entonces hace falta otro medio, otra forma. Es ahí donde entra el ensayo o la poesía o el grafiti. En cuanto al contenido, siempre es la vida –y siempre es la propia– que de alguna forma se da conocer. Siempre está lo personal. Quizá nosotras las mujeres tenemos más permiso y más ganas de hablar de lo propio, también más necesidad. El cine experimental se ha vuelto más abstracto, más conceptual en estos últimos tiempos. Son también tendencias y la evidencia que todo se vuelve cada vez más complejo y al espectador se le exige cada vez más. Ya no se le sirve todo resuelto y eso enoja. Ahora ya no, pero en los 60 y los 70 el público se indignaba, se sentían estafados y burlados, necesitaban una aclaración para lo que se les proyectaba. Hoy tenemos un público más abierto, más dispuesto a acompañar lo oscuro y a veces incomprensible. Se sabe que no todo hay que

entenderlo y que se puede ver una película como un viaje a un país extranjero.

Además de *Retratos y Testamento y vida interior*, Hirsch filmó numerosos cortometrajes en Super 8 milímetros entre 1971, cuando realizó una versión reducida de su film en 16 milímetros de su obra minimalista *Comeout*, y 1989, cuando filmó *A-DIOS*, una película en la que reflexiona sobre los hombres y su relación con ellos. En el medio se encuentran *Muñecos / Have a baby* (1972-1973), *Descendencia* (1973), *Bebés* (1974), *Señales de vida* (1974), *Pocos conocen el secreto del amor* (1976), *Aída* (1976), *Patagonia 2* (1976), *Centolla* (1979), *Aigokeros* (1979), *Mujeres* (1970-1985), *Diarios patagónicos 1 y 2* (1972-1974), *Homecoming* (1978), *Para Virginia* (1979), *Ama-Zona* (1983) y *El rey* (1983), este último sobre el autodenominado Rey de la Patagonia, el francés Orélie Antoine de Tounens. En 2019, convocada por el laboratorio Arcoíris Super 8, Hirsch filmó –después de treinta años– un nuevo cortometraje en Super 8, una toma única realizada en codirección con su nieto, el realizador argentino Tomás Rautenstrauch.

En el caso de la artista alemana Marie Louise Alemann (Renania del Norte-Wesfalia, 1927), quien falleció en Buenos Aires en 2015 a los ochenta y siete años, estuvo a cargo varios años de la programación de cine en el Instituto Goethe, donde introdujo el nuevo cine alemán de los años 70 a través de la obra de Rainer Werner Fassbinder, Werner Nekes, Werner Herzog y Werner Schroeter. Fotógrafa, periodista y artista plástica, Alemann fue parte de un grupo de cineastas que se reunían y exhibían sus films experimentales en ese centro cultural porteño (su figura y su obra, así como el grupo de artistas con los que se relacionaba, fueron

rescatados en 2013 en el documental *Butoh*, de Constanza Sanz Palacios).

Alemann llegó al país en 1949 desde Checoslovaquia, luego de escapar junto a su familia de la llegada del ejército estadounidense a Berlín durante la Segunda Guerra. “Uno siempre quiere saber sobre uno mismo. Y en ese sentido se puede decir que mis películas son una investigación sobre mí misma”, afirmó en una entrevista con el autor de estas líneas.

–¿Usted en esa época ya había filmado varias películas?

–Sí, ya había filmado algunas pero no tenía idea de que alguien quisiera verlas. No era como ahora, que todo el mundo quiere que las muestre. En aquel momento todos nos puteaban, nos decían: “Los del Goethe son tan ignorantes, ¡no saben hacer cine!”.

–¿La idea era siempre filmar lo que sucedía espontáneamente?

–No, buscaba ciertos temas. Por ejemplo, la vida en el campo o la vida en la ciudad, la gente que pedía en la calle, lo que pasaba a mi alrededor y todo lo que se podía ver, o gente que me gustaba mucho.

–*Todas sus películas trabajan un poco con usted misma...*

–Sí. ¿Y quién más? ¿Hay alguien más? Yo siempre me preguntaba qué ve la gente cuando me mira. Porque todos me decían lo mismo: qué inteligente o qué linda, siempre elogios... y yo quería saber qué veían en mí.

Entre sus films en Super 8 milímetros figuran *Vanessa* (1974), un retrato de la vedette travesti Vanessa Show; *Autobiográfico 2* (1974), que tuvo como camarógrafa a su amiga Narcisa Hirsch y en donde ella se interpretaba a sí misma en un bosque patagónico, quitándose las ataduras que la tienen sujeta a un árbol; *Escenas de*

mesa (1979), sobre las cosas que pueden ocurrir en una mesa durante una cena familiar; *Sensación 77: mimetismo* (1977) y *Legítima defensa* (1980), ambas con cámara de Claudio Caldini, donde en el primer caso ella aparece tratando de camuflarse a lo lejos entre la maleza en una zona selvática y en el segundo aborda su interés por la relación entre el rostro humano y las máscaras, además de la danza japonesa butoh, y finalmente *Umbrales* (1980), que filmó en diferentes espacios en Buenos Aires y París.

Otro de los referentes del cine experimental argentino en aquella época fue Jorge "Cuqui" Honik (Buenos Aires, 1940), autor de *Gaudí asesinado por un tranvía* (1968), *Nuages*, *Komik* y *Un paseo*, los tres de 1969; *La mirada errante* y *El inmortal* (basado en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges), ambos de 1970; *India-Nepal* (1971) y *Passacaglia y fuga* (1974), entre otros trabajos filmados en Super 8 durante sus viajes por países de África y Asia, y en San Carlos de Bariloche, junto a Laura Abel, en la cabaña que ambos habitaban en el sur argentino. También es autor de *Sueños impresos en acetato* (1969-1981), una performance de doble proyección que presentó en 2012 en la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), donde le dedicaron una retrospectiva integrada por otros seis de sus cortometrajes. En ambas pantallas que corrían en simultáneo dialogaban de manera aleatoria paisajes, personas, animales, rostros, edificios y espacios que al momento de filmarlos Honik no había pensado exhibir en público. Uno de esos rollos compilaba imágenes y secuencias registradas durante un viaje realizado a comienzos de 1970 por India y Nepal. Y el otro era un collage de todo tipo de imágenes, pero esta vez filmadas en el Magreb y la Patagonia.

La mayoría de esos trabajos fueron registrados con la técnica del *stop motion*, pero llevada a un extremo de curiosidad e investigación, incursionando en múltiples ideas y posibilidades ofrecidas por ese recurso fotográfico. Se trata de una técnica que permite un sinnúmero de combinaciones entre fotogramas para generar todo tipo de animaciones, en donde conviven ritmos frenéticos y tomas estáticas, parpadeos de la imagen, mezcla entre figuración y cuadros en negro, y avances acelerados a través del cielo, o a través de objetos, edificios y personas, gracias a una mezcla matemática de *zoom in*, *zoom out* y cuadro a cuadro. Honik experimentó con muchas o casi todas las posibilidades del *stop motion* en Super 8, animando objetos, personas y colores como en *Un paseo*, dándole vida a collages de fotografías y papeles recortados sobre un vidrio transparente como en *Komik*, o animando grandes edificaciones como hizo con la iglesia la Sagrada Familia de Barcelona en *Gaudí atropellado por un tranvía*.

“Para mí, el fotograma tiene sentido en la medida en que se va sumando a otro fotograma y va creando una alteración del tiempo, que puede ser hacia lo vertiginoso o, por el contrario, hacia lo lento, hacia la imagen estática. En un primer momento me sedujo esta cuestión de la velocidad, esta cuestión de alterar el tiempo, alterar el registro subliminal. Y en una segunda etapa, cuando me fui a vivir al sur, por el contrario, fue la imagen más estática. Quedar con la cámara en una especie de fotograma eterno, con muy poca variación, dejando que, en todo caso, fuera la naturaleza o lo que fuere lo que se moviera, y no la cámara”, explicó Honik sobre su trabajo en una entrevista publicada en el libro *Memoria 2012* de la BIM.

Además de cineasta (actualmente más volcado al video), Honik es músico, docente, escritor (publicó el libro de cuentos *La selva iluminada* en 2006), actor y director teatral. En su juventud, tras concluir la carrera farmacéutica en la universidad, Honik viajó durante diez años por el mundo, especialmente por España, Argelia y varios países asiáticos como Afganistán, Pakistán, India y Nepal. A su regreso decidió mudarse a los alrededores de San Carlos de Bariloche, en la Patagonia argentina, donde en 1974 filmó *Passacaglia y fuga*, su trabajo más interesante y, sin dudas, uno de los más reconocidos de aquella etapa del cine experimental argentino hecho en Super 8.

“*Passacaglia y fuga* vuelve al concepto de *stop motion*, ya que más de la mitad de la película está filmada con esta técnica, pero yo necesitaba el *stop motion* al servicio de otra cosa. Me interesó mucho la constancia de un tipo de movimiento, como la escritura, que va de izquierda a derecha constantemente. El *travelling* hecho en *stop motion* me permitía poner la cámara en los lugares que yo quería, no tenía límites. Entonces me hice construir un par de rieles de madera. Y fui haciendo tomas, 400, 500 tomas cada cinco milímetros para tratar de lograr un *travelling* muy fluido. Me pareció que acentuar y repetir este movimiento creaba como un estado de hipnosis, que es lo que quería lograr en la película”, recordó Honik, que tardó casi un año en filmar este cortometraje cuya versión reducida, de poco más de 17 minutos, fue editada por razones comerciales por su amigo Claudio Caldini a partir del film original, que duraba media hora. Ese fue el primer trabajo suyo que realizó respetando una planificación bastante precisa. Esa prolijidad que no había tenido en sus cortos anteriores, volcados más a generar

percepciones vertiginosas, era una condición esencial para terminar con éxito un trabajo tan minucioso como este, en el que una única toma podía llevarle todo un día de trabajo. Al revés que en aquellos trabajos iniciales, acá Honik exploró la lentitud a partir del aceleramiento del tiempo, acompañado por los acordes de un órgano interpretando la *Passacaglia y fuga* de Johann Sebastian Bach.

En la misma entrevista para la revista de la BIM, Honik afirmó:

Filmé básicamente una casa y traté de no poner el elemento humano dentro de esa casa. Esa casa había sido construida por un arquitecto que murió ahogado en el lago Puelo. Siempre sentí como una presencia casi fantasmal allí y me pareció que era una especie de forma de figuración de esta cuestión fantasmal. Además, perdí una gran parte de la película en el correo. En ese momento mandaba a revelar a Estados Unidos y casi cuatro meses de filmación se me fueron, quedaron en algún lugar del mundo. Así que la volví a hacer porque soy bastante obsesivo y cuando tengo una idea, en general, la sigo.

Para la misma época, Silvestre Byrón (Buenos Aires, 1948) filmaba *Point Blank: alfabeto del diablo* (1972), un cortometraje de 30 minutos en 16 milímetros inspirado en el teatro del alemán Max Reinhardt y filmado en su totalidad en primeros planos, con la idea de captar más de cerca las expresiones y los gestos de los actores, según se desprende de *Hachazos*, un libro de Andrés Di Tella (que luego convirtió en película) sobre la persona y la obra de Claudio

Caldini, en el contexto del cine experimental y under de los años 70 en Buenos Aires. El corto estaba compuesto de tres episodios distintos y fue incluido en 2015 en una noche especial dedicada a su obra en el Festival de Cine de Mar del Plata donde fueron exhibidos sus films en 8 milímetros *Dónde estará Vampirella?* (1971), *29 segundos de cine absoluto* (1971) y *Chicas de flores* (1973).

Un caso particular es el de Juan Carlos Kreimer (Buenos Aires, 1944), periodista contracultural, escritor, editor y docente, fundador de la revista *Uno Mismo* y autor de libros como *Punk: la muerte joven e historias paralelas* (1977), *¿Cómo lo escribo?* (1990) y *Bici Zen* (2013), entre otros. En 1972 vivía en Francia y, mientras se ganaba la vida como lavacopas en un bar de París, Kreimer compró una cámara y comenzó a filmar en Super 8: su primer cortometraje fue *Les amours de mes amours sont mes amours*, filmado en la capital francesa en 1973. “Estaba pasando de la escritura con la máquina de escribir a la escritura con la cámara. Había aprendido mucho a usarla y a sacarle provecho”, recordó en una conversación telefónica.

De regreso en la Argentina, en 1973, Kreimer conoció a Claudio Caldini, Marie Louise Alemann, Narcisa Hirsch y Horacio Vallereggi, quienes ya estaban filmando desde hacía tiempo sus propias películas en Super 8 milímetros. “En la Argentina me encontré con gente que ya filmaba en Super 8 y me integré a ellos. Si bien no éramos un grupo formal, todos nos ayudábamos el uno al otro. Llegué con la idea de hacer una revista sobre Super 8 que se iba a llamar *El Super Ojo*. Y en 1974 organicé un festival de tres días con sesenta películas de Super 8 en el microcine del teatro Sha, donde funcionaba la Cinemateca Argentina. Además de exhibir

films de ficción y experimentales, hicimos una función de cine familiar, hogareño, con películas caseras, que proyectábamos de a cuatro a la vez, en un cuarto de pantalla, con cuatro proyectores simultáneos y con algunos sinfines”, recordó Kreimer, que en aquel entonces estaba filmando *Rabio de felicidad* (1974), un largometraje en Super 8 color basado en el cuento “Primer amor” de Samuel Beckett, “un monólogo interior” que le interesaba mucho escenificar:

Es una película sobre el estar perdidos en el mundo y no poder sincronizar con él. La produjimos a pulmón. Caldini, Vallereggio y Tharcise Ruyer me ayudaron como camarógrafos. Liliana Belfiore, primera bailarina del teatro Colón, me ayudó a producirla, compró los rollos de película y vistió a los personajes. Adriana San Román, muy amiga de Charly García, también colaboró mucho. En aquel momento estaba muy amigo con Billy Bond y él me ayudó a hacer la música, además de dejarme incluir el tema “Tontos”, de su grupo La Pesada del Rock and Roll.

Protagonizada por Ricardo y Paula Schlesinger, con la voz de Emilio Ghergo, *Rabio de felicidad* aborda “una historia de Samuel Beckett como pre-texto y su línea de escritura: el divague concéntrico hecho a la medida de los protagonistas. El nivel de los recuerdos que se funden hasta confundir qué es lo recordado y qué lo olvidado. El sonido de esa voz sin timbre con que habla a cada uno su memoria e imágenes dispersas un poco atrás de los ojos en la subjetividad de un personaje despiadado”, según decía el programa de mano que acompañaba su presentación.

El largometraje era sonoro –la copia final incluía una banda magnética– y todo el trabajo de grabación y manipulación del sonido fue realizado en un laboratorio de audio de un centro de experimentación acústica y audiovisual de Buenos Aires. Kreimer recordó que la película se estrenó en septiembre de 1975 en el taller de Narcisa Hirsch ubicado en la avenida del Libertador y Ayacucho, adonde asistieron muchos periodistas y hubo una cena de unas treinta personas. “Dos días después me tuve que exiliar en Francia y ahí la presenté en un festival. Y luego en Londres en el centro cultural The Mall, donde se hacía un festival de Super 8. También fue exhibida en un festival de Super 8 en Teherán, Irán, además de muchas escuelas de arte”, señaló Kreimer, que en 1976 filmaría otro cortometraje en Super 8 llamado *Dyng Swa*”.

Otro de los realizadores que usaron el Super 8 en ese mismo período es Pablo César (Buenos Aires, 1962), productor y director volcado a la narración no convencional, incluso con algunas inquietudes experimentales, que filmó numerosos cortos y sigue usando actualmente el formato para ilustrar algunos pasajes oníricos dentro de sus largometrajes. En 2016, por ejemplo, realizó una secuencia de sueños en Super 8 color que incluyó en breves secuencias de su décimo largometraje, *El cielo escondido*, un thriller ecologista que transcurre en los desiertos de Namibia, en el sur de África, mientras que algunos años antes, en 2003, había incluido algunas secuencias en Super 8 en otra película, *Sangre*.

Además de desempolvar hace algunos años sus viejos equipos de cámara y proyección, que guardaba desde mediados de los años 80, cuando dejó de utilizarlos, César organizó en noviembre de 2015, en el marco de la Noche de los Museos, el ciclo *El Super 8*

mm en la dictadura, que incluía cortos filmados entre 1976 y 1983, donde proyectó –con la asistencia técnica de Ernesto Baca– un film suyo y otros de Silvio Fishbein, Mario Levit y el rosarino Mario Piazza.

César llegó al Super 8 en 1975, cuando su hermano mayor (José María César, conocido como Pepón, ganador en 1978 de la medalla de bronce en el Festival UNICA con su corto en Super 8 *Buscando el sol*) le obsequió una cámara y, a partir de entonces, se dedicó primero a filmar a su familia y a sus juguetes, y luego a encarar su primer cortometraje de ficción, *Lúgubre venganza* (1977), al que siguieron –todos durante el mismo año– la animación con muñecos *Aventuras en el reino*, el mediometraje *El espiritista*, *El caso Mandrox* y *El medallón*.

En una entrevista que mantuvo con el diario *Página 12* en febrero de 2017, César recordó que el Super 8 le permitió hacer muchas cosas, porque su adolescencia había sido “robada” por la dictadura militar:

Tenía doce años y a los pocos meses que mi hermano me regaló la cámara, a fines del 75, el país se transformó, y eso fue un arma donde volqué mis sueños, mis pesadillas. Como todo estaba prohibido, lo hice con toda la ignorancia de cómo contar una película, porque no había escuelas de cine, salvo la de Avellaneda, pero mi madre durante 1979 no quería que yo viaje hasta allí porque te paraban a cada rato. No había nada, había que salir y filmar.

En 1979, César filmó los cortos *La máquina*, *Objeto de percepción*, *La viuda negra*, *Itzengerstein* y *La visión de Ezequiel*, hasta que el año siguiente, en 1980, llegaron *Apocalipsis*, *Black Sabbath*, el documental *La empresa privada* y *Del génesis*, que obtuvo el primer premio experimental del certamen Ateneo Foto-Cine de Rosario y una mención especial en Uncipar. En 1983 filmó el largometraje en Super 8 *De las caras del espejo*, con la actuación de su amigo, el diseñador de vidrieras y futuro cineasta Jorge Polaco, que ganó el primer premio de la Unión Internacional de Cine Amateur (UNICA).

“Mi primer largometraje fue protagonizado por Polaco y Kuno Haglund. Jorge hacía el rol del hijo de Kuno. Se reencontraban después de muchos años y se veían las diferencias entre uno y otro. El hijo lo invitaba a seguir jugando y el padre no podía hacerlo. Kuno regresaba luego de un exilio a la Argentina. Tantos recuerdos lo tumban en un sillón, donde fallece”, recordó el cineasta y productor, que conoció a Polaco en 1982, cuando estudiaba en un taller con Lito Cruz y “era exitoso haciendo decoración de vidrieras de casas famosas”.

A ese film le siguieron su segundo largo en Super 8, *Memorias de un loco* (1984), basado en la novela homónima de Nikolai Gogol, que luego acortó y convirtió en un mediometraje de 35 minutos, y los cortos *Ecce civitas nostra*, codirigido con Polaco, *O como prólogo* y *Mis vecinos*, todos realizados en 1985. Además, entre 1982 y 1984, César integró la comisión directiva de Uncipar y fue uno de los programadores de las Jornadas de Cine de Villa Gesell.

Algunos años antes que César, en la ciudad balnearia de Miramar de donde era oriundo, el pintor, cineasta y escritor Jorge Acha

(1946) filmaba cortos en doble 8 y luego también en Super 8 milímetros. Entre sus trabajos en doble 8 figuran *Miramar*, *La estrella de David*, *Emboscada* y *El diablo*, todos de 1963, y *No se culpe a nadie*, una adaptación de un cuento de Julio Cortázar, y *Juan y Pedro*, ambos de 1964.

La obra en 8 y Super 8 de Acha (quien también escribió crítica de cine en revistas de la época) estuvo signada por la autogestión, ya que producía –como muchos al igual que él, en ese momento y ahora– con los pocos recursos que tenía a su alcance, y por el espacio marginal que transitó, ya que sus películas nunca accedieron a un circuito comercial. En otros formatos, Acha también filmó los largometrajes *Hábeas corpus* (1987), *Standard* (1989) y *Mbucuruyá, cuadros de la naturaleza* (1992).

Años después, en la ciudad de La Plata, se produjo un hecho peculiar que vinculó al cine en Super 8 con la génesis de una de las bandas de rock argentino más populares: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Corría 1976 y, mientras asomaba una de las dictaduras militares más sangrientas en la historia del país, Carlos “Indio” Solari (Paraná, 1949) y Guillermo Beilinson (La Plata, 1952), dos jóvenes autodidactas, filmaban con una cámara hogareña la película de ciencia ficción *Ciclo de cielo sobre viento*, uno de los primeros y escasos largometrajes en Super 8 milímetros filmados en la Argentina hasta ese momento (Vallereggió había filmado *La cabellera de Berenice* en 1972, aunque en doble 8, y un año después comenzó el rodaje en Super 8 de *¡Uf!*, que terminó en 1974).

Sin ninguna experiencia previa, y bajo el seudónimo Norman Oyeremo Inndigui (una mezcla entre Norman Mailer, el célebre

escritor estadounidense, y sus propios nombres), Solari y Beilinson se aventuraron a rodar un largometraje con los medios que tenían a su alcance: una cámara de Super 8, algunos rollos de película color y un numeroso grupo de amigos. Mientras que Solari escribió el cuento en el que se basó el guion y participó además como actor en varias escenas, Beilinson se hizo cargo de la puesta en escena y la dirección.

La película –de la que solo se conocen algunas escenas iniciales, a través de un video publicado en internet– propone un relato fantástico que cruza los mundos imaginarios de Julio Verne con las profecías orwellianas de una sociedad sumamente vigilada y alienada, donde una guerra nuclear provoca el caos y los seres humanos no tienen otra alternativa de subsistencia que escapar a una ciudad subterránea llamada Subdades.

Según describe la periodista Gloria Guerrero en su libro *Indio Solari: el hombre ilustrado* (Sudamericana, 2005), el nombre del film hace referencia al *I Ching*, tradicional texto chino de filosofía confuciana, y la filmación transcurrió en distintas locaciones de la ciudad de La Plata y en la ciudad balnearia de Valeria del Mar, donde también habitaba en distintos momentos del año el futuro cantante de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

El largometraje, que se exhibió en centros culturales, fiestas, círculos literarios y espacios del circuito under de La Plata, contó además con la participación del hermano menor del director, el guitarrista Eduardo “Skay” Beilinson, integrante de la comunidad de La Cofradía de la Flor Solar, que se encargó de buscarle sonido y ponerle música a la narración. Por eso podría decirse que el intercambio de experiencias humanas y artísticas entre ellos, al

hacer juntos esta película en Super 8, fue el embrión que evolucionó luego en una de las bandas de rock argentinas más populares.

También pueden incluirse en esta primera etapa las incursiones en el Super 8 del videoartista y especialista en videodanza Daniel Böhm, quien fue asistente de Alberto Fischerman en su juventud. En una entrevista con la revista *G7*, Böhm recordó que comenzó a filmar en Super 8 a los catorce años, cuando era “absurdamente precoz”, y realizó el cortometraje *La partida* (1971), una película de terror libremente inspirada en el cuento “La pata de mono” del inglés William W. Jacobs, que aparecía en el libro del psicoanalista Arnaldo Rascovsky *El filicidio*, que él había leído.

Otra experiencia en Super 8 de aquella época fue el rodaje de otro cortometraje de terror, *Nosferatu, horror y Drácula*, filmado en 1972 en la ciudad bonaerense de Campana por el realizador local Juan Carlos “Titi” Ramírez. Considerado por muchos como la primera película de terror filmada en Super 8 en la Argentina, el corto fue exhibido recientemente –en su versión renovada y con el título *Drácula en Campana 1972 d. C.*– en una sección paralela del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en el Festival Internacional de Cine Independiente de Terror, Fantástico y Bizarro “Buenos Aires rojo sangre”. En esas y otras presentaciones de la película la música en vivo fue interpretada por Nekro (cantante de bandas hardcore-punk como Fun People y Boom Boom Kid) y el especialista en sonido Martiniano Zurita, quienes además de volver a darle vida a este film están realizando actualmente la película *¿Qué clase de joven le abre la puerta a un vampiro?*, un documental abocado a las vicisitudes del rodaje de aquel cortometraje.

Otro realizador que se volcó al doble 8 y al Super 8 milímetros en los 70 fue Juan José Gorasurreta (Buenos Aires, 1949), entre cuyas películas filmadas con ese formato se destaca *Experiencia documental N.º 3: Juan L. Ortiz*, una investigación y entrevista sobre el gran poeta entrerriano. Filmada en doble 8 milímetros blanco y negro y video Betacam color entre 1977 y 2003, su película fue presentada en la sección Rescates del Bafici en 2008 en una versión restaurada con un nuevo título: *La intemperie sin fin*. Algunas de sus imágenes fueron usadas por el cineasta Gustavo Fontán para su película *La orilla que se abisma*, un homenaje a Juan L. Ortiz.

La película de Gorasurreta sobre el poeta entrerriano surgió en 1973 –según recordó el propio realizador– “a partir de la presentación en público de su libro *En el aura del sauce*, la edición completa de sus poemas que habían sido quemados por la dictadura. Yo lo conocí en esa presentación y quedé muy enamorado de sus poesías y su humildad. En 1976 comenzamos las primeras charlas y empecé a visitarlo casi todas las tardes en su casa de Paraná. Fuimos trabajando durante los seis meses previos, aunque no filmábamos, y después en octubre y noviembre de 1977 decidimos filmar a dos cámaras blanco y negro con película 8 milímetros de 500 ASA vencida. El eje de la película fue rodado durante un solo día, desde la mañana hasta la noche. Después hicimos algunas tomas complementarias. Revelamos en Panamá. Él tenía ochenta y un años en 1977 y pudo ver la película antes de morir”, recordó.

En 1979, Gorasurreta filmó en Super 8 blanco y negro y color el cortometraje *Encuentro* y ese mismo año comenzó la realización del

mediometraje *Despertaré dentro de 10 minutos*, también en Super 8 blanco y negro y color, que concluyó en 1989 y en el que trabajó con intérpretes del Teatro Independiente de Córdoba (TIC) y con otros actores y no actores, como el cineasta alemán Werner Schroeter. Esta película fue dedicada a Rosaura Klimek y recibió el premio de la Casa de la Cultura y la Cinemateca Nacional de Quito, Ecuador.

Gorasurreta cursó en 1980 en Buenos Aires un seminario dictado por el cineasta alemán Werner Nekes (del que participaron también Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Horacio Maira, Claudio Caldini, Juan Villola, Mario Piazza, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni y Jorge Caviglia, entre otros realizadores) y en 1982 realizó un taller sobre cine experimental dictado por Werner Schroeter, ambos cursos organizados por el Instituto Goethe de Buenos Aires.

Nacido en el partido bonaerense de Moreno y criado en la localidad santafecina de San Gregorio, Gorasurreta vive desde la década de 1980 en la provincia de Córdoba, donde fundó en 1981 el cineclub La Quimera, un espacio de encuentro, difusión y formación cinematográfica que sigue funcionando hasta la actualidad. También en Córdoba fue el responsable, en 1988, de la reapertura del Cine Club Universitario, que había sido cerrado en 1976 por la dictadura militar. En 2009 publicó su libro *La quimera del cine*, un guion cinematográfico y una novela a la vez, y en 2010 accedió por concurso público a la subdirección de Cine y TV de la Agencia Córdoba Cultura, cargo que ejerció hasta su jubilación, en 2014.

Actualmente, Gorasurreta trabaja en la realización en Super 8 de *Las ausencias* (con la colaboración del cineasta cordobés Benjamín Ellenberger, con quien además está restaurando, limpiando, mejorando las perforaciones y digitalizando sus films anteriores), un

largometraje en donde analiza su descubrimiento del cine y la historia de la Argentina desde 1945 hasta la fecha. Se trata de un documental de corte experimental que recorre casi setenta años de historia argentina en directa relación con su propia formación como cineasta y con su condición de testigo de diferentes procesos políticos y económicos argentinos. “Esta película está basada en mi cuento «La noche anterior», que tiene que ver con mi vida y la muerte de mi hijo de siete años, en 1987. Empecé a escribir un guion hace quince años. Mi idea es trabajar con imágenes muy libremente. Hay una idea pero es solo una guía. Hicimos una prueba hace un tiempo con Benjamín Ellenberger en la cámara y Santiago Sgarlatta en la fotografía. La idea es que el sonido deconstruya la película, una experiencia muy alucinante. Va a haber imágenes musicales construyendo la integralidad de las ausencias”, señaló el cineasta y agregó: “Me interesa poner en práctica todo lo que aprendí en cuarenta años de cine, tomar riesgos. A mis setenta años quiero volver a filmar y seguir aprendiendo de un equipo muy joven”.

Gorasurreta adelantó que en su nuevo film “va a haber representados ciertos recuerdos, algunos de los cuales son aquellos que te marcan la vida. Tres o cuatro muy puntuales van a estar representados con dibujos, placas fijas sin movimiento. Vamos a filmar una hora y media de Super 8 negativo 200 ASA en mi casa de Mendiolaza y también en San Gregorio, mi pueblo de la infancia. También vamos a usar imágenes históricas del Archivo General de la Nación, desde 1955 hasta la actualidad, y material de mi archivo fotográfico personal. Será un collage que aplicará las posibilidades que te da el Super 8, un formato que es para mí un modo de decir y

expresarme a través del cine. Empecé filmando en 8 milímetros y quiero cerrar el ciclo con el Super 8, que me gusta además por su textura y su materialidad, por la posibilidad que te da de tocar el material y por el sonido de la cámara, que es como un canto de sirenas”.

Entre 1978 y 1979, un año después de que Gorusarreta filmara su retrato de Juan L. Ortiz, el realizador y productor Marcelo Céspedes (Rosario, 1955) filmaba *Luján*, un documental rodado enteramente en Super 8, que muestra el multitudinario encuentro por la paz que se realizó frente a la catedral católica de Luján, ante un posible conflicto bélico con Chile por los diferendos sobre la soberanía del canal de Beagle, en el extremo sur de la Patagonia. “Por aquella época”, dijo Céspedes hace algunos años, recordando su experiencia en una entrevista, “el Super 8 era nuestra única herramienta para los que hacíamos cine independiente. No lo veíamos como un lenguaje en sí mismo, sino como un medio para saciar nuestra necesidad”.

Aquel “era un momento en el que existían dos polos, el de la estética y el de la política”, afirmó recientemente en Mar del Plata el investigador y cineasta experimental Pablo Marín (Buenos Aires, 1982), uno de los tantos que filma en Super 8 en la actualidad, con relación a las dos tendencias que, si bien no eran necesariamente antagónicas, transitaban en aquella época senderos opuestos a la hora de usar ese formato fílmico para sus películas.

Uno de esos caminos, el de la estética, era seguramente el que marcaba una tendencia hacia la abstracción y la experimentación expresiva, en contraste con el otro, el de la política, mucho más vinculado a la coyuntura social del país y a un compromiso

ideológico, que en varios casos buscó ser incluso revolucionario. Para unos, el riesgo estaba vinculado directamente con la técnica y la investigación de las formas cinematográficas. Para otros, ese riesgo pasaba nítidamente por hacerse cargo, a través de un cine testimonial y de denuncia, de la realidad que les tocaba en suerte.

Marín mencionó la existencia de esos polos durante una charla pública entre Caldini y Piazza que él mismo moderó en noviembre de 2016, en el marco del 31.º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que por quinto año consecutivo dedicaba una sección especial al Super 8 milímetros, esta vez con la obra de algunos de los autores argentinos que filman en la actualidad y con una retrospectiva de los cortometrajes en Super 8 filmados por Piazza en Rosario a partir de 1975. En esa muestra se proyectaron sus films narrativos con pasajes de animación *El hombre de acero* y *Sueño para un oficinista*, pequeños ejercicios experimentales como *A los santos cuetes I y II*, y el documental *Papá gringo*, sobre un europeo que cuidaba a niños de la calle en Bogotá, Colombia.

Además de realizar películas experimentales, narrativas y documentales, Mario Piazza (Nueva York, 1956) abordó en aquella época la tarea solitaria de promoción y difusión del Super 8 argentino, editando la revista *El Superochista* y organizando muestras y festivales, como la recordada Semana Internacional de Cine Super 8, que se desarrolló primero en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (actual Centro Fontanarrosa) y después en la sala Lavardén de la ciudad de Rosario.

Se reproducen a continuación algunos tramos de esa conversación (grabada y compartida al autor de este libro por el propio Marín), que dan un sentido mucho más acabado e íntimo del

trabajo y las vivencias de esos autores, y de la forma en la que ambos estaban insertos en el panorama de cine en Super 8 que se hacía en el país en los años 70:

Pablo Marín: –Una pregunta inicial muy necesaria para intentar trazar una suerte de genealogía del cine en Super 8 en la Argentina es ¿en qué momento ustedes empiezan a filmar y en qué etapa estaba la producción de cine independiente o cine en Super 8? Ayer estábamos conversando y vos, Claudio, decías que Mario pertenecía a una especie de segunda generación dentro del Super 8 y que vos estabas como una especie de bisagra entre una primera y una segunda. Me interesaba saber cuáles eran esas generaciones.

Claudio Caldini: –Había en la ciudad de La Plata una pequeña agrupación que se llamaba Peña Foto Cine 8 milímetros. El Super 8 todavía no existía, eso es de principios de la década de 1960. Ese es el primer registro que tengo yo de una agrupación de cine amateur en la Argentina y hacían un concurso anual. En 1970 se organizó a través de una empresa importadora de cámaras y proyectores llamada Cinepa y la revista *Fotografía Universal* el primer concurso de Super 8 a nivel nacional, que tuvo un enorme éxito porque se presentaron más de trescientas películas y los jurados eran fotógrafos y cineastas de renombre. Al año siguiente, en el segundo concurso, se triplicó la cantidad de participantes. Ese fue el momento en que se vio la necesidad de fundar una

organización, y fue en 1972 cuando se fundó Uncipar, la Unión de Cineastas de Paso Reducido, de la cual yo participé en las reuniones preliminares. Eso es a grandes rasgos cómo nace el movimiento. Y Mario comienza con su actividad en 1975 o 1976, también muy jóvenes. Yo tenía dieciocho o veinte años cuando comencé a hacer cine en Super 8, y Mario También. ¿Cómo fue en Rosario, Mario, esto? ¿Cómo llegó la actividad del Super 8 a Rosario y cómo te interesaste al punto de hacer vos mismo un festival?

Mario Piazza: –En Rosario el panorama era un poco más desolado. Teníamos dos referentes principales: Luis Bras, un destacado, solitario y empecinado realizador de cine independiente, trabajando en la pobreza, y Araldo Acosta, un cineasta obrero de la construcción, que un día usó sus pocos pesos para comprarse una cámara de Super 8 y filmar como primera cosa un largometraje autobiográfico. Fue a través de la revista *Expreso Imaginario* que tomé contacto con Claudio, un referente fundamental, que en un nota allí publicada por él ofrecía ir o venir con sus películas y las películas del grupo Cine Ex a donde fuera convocado y lo convoqué a Rosario. Eso no recuerdo si habrá sido en el año 78.

Caldini: –Fue en el 77 posiblemente. Es interesante esto que me nombrás de estos dos cineastas. Yo no conocía al segundo que mencionaste. Porque además representan dos polos de la producción del cine independiente. Luis Bras es un destacadísimo realizador de animación

experimental, que hizo trabajos únicos en la Argentina, discípulo de Norman McLaren. Y no conocía el trabajo de este realizador que hizo un film autobiográfico siendo él un obrero de la construcción. Son los dos polos del cine: la estética y la ética. ¿Cómo eran las películas de Acosta?

Piazza: –Lamentablemente creo que sus películas no han sobrevivido y su largometraje se perdió después de viajar a un festival en España. Como muchos otros cineastas, considero a mis películas como sobrevivientes, porque a falta de copias, debíamos mandar los originales a los concursos y muchas veces podían tener incidentes imprevistos en el correo.

Marín: –Cuando explota este movimiento de Super 8 en la Argentina fue como una especie de revolución, una suerte de democratización de la idea de hacer cine. El formato hogareño rápidamente es adoptado o raptado por artistas y cineastas que hasta entonces no podían hacer ciertas cosas debido a los costos. Había como una idea revolucionaria o casi utópica de que el Super 8 iba a cambiar las reglas del juego.

Piazza: –Ese era el espíritu o la idea casi utópica que nos movilizaba, aunque después vino a ser desmentida en cierta medida por la aparición de las nuevas tecnologías, el video, que nos permitía hacer más cosas que el Super 8.

Caldini: –En el grupo en que yo me movía de cineastas experimentales bastante más radicales de los que eran el grueso de la producción en Super 8 teníamos clara esa idea de que trabajábamos para el futuro, pensando que en

algún momento en el futuro lejano esas películas iban a ser descubiertas y revaloradas, y fue una profecía que se cumplió porque ahora estamos aquí.

Marín: –Esa idea casi utópica del Super 8 tiene mucho que ver con esta suerte de refundación del cine, en el sentido no de plantear empezar de cero con el cine, sino con esta idea de que cualquier persona puede agarrar una cámara y hacer algo que dure o que todavía hoy tenga resonancia [...] En aquella época había muchas revistas, como *El Superochista*, *Cine Boletín* y la que sacaba Uncipar, en las que se compartían secretos de cómo rebobinar un cartucho o cómo hacer cine. Los cineastas se pasaban datos de cómo hacer películas. Eso habla de la importancia del Super 8 en el aprendizaje de muchos cineastas.

Piazza: –Aquellos “yeites” quedan hoy como cosas graciosas en vista a las nuevas tecnologías y las computadoras.

Caldini: –Yo creo que esas limitaciones lo que hacían era potenciar aún más nuestra imaginación. En cuanto a la técnica, podemos decir que la nueva generación nos ha superado en el manejo de la técnica del Super 8, como por ejemplo el propio Pablo Marín [...] Es una tecnología que diseñó y fabricó Kodak de esa manera para facilitárselo a los aficionados que hacían cine familiar. Entonces había que quebrar esa tecnología automática para poder acercarse a las técnicas del cine profesional que estaban muy comprimidas y limitadas en el formato. Lo que ha

sucedido ahora con el Super 8 es que era la forma más accesible de hacer cine en los 70 y 80, mientras que hoy es casi un producto suntuario porque ahora tiene un costo alto, tanto la película virgen como los laboratorios y el revelado, ya no es algo tan accesible. Y a la vez tiene esta maravilla que es que estamos usando el cinematógrafo, estamos usando la máquina original diseñada en el siglo XIX. [...]

Piazza: –Recuerdo poco de dónde surgían nuestros recursos. El recurso fundamental no era el económico, eran el entusiasmo y la energía juvenil que llevábamos en esa época.

Caldini: –En aquella etapa, filmé en Super 8 hasta 1988, cuando ya no había importación de película justamente porque luego el VHS desplazó al formato. Desde 1988 y hasta 1997 no había película ni laboratorios. Ese año apareció Emanuel Bernardello (fundador del laboratorio Arcoíris), que importaba película y la revelaba en su propia casa con una pequeña maquinita.

Piazza: –Eran épocas, además, en las que yo editaba la revista *El Superochista*, que incluía diferentes textos; por ejemplo, había una selección de textos y manifiestos de Dziga Vértov traducidos por Claudio.

Caldini: –Era una revista que tenía contenidos teóricos, con dos polos principales: la ética política y la estética. En ese momento predominaba la ideológica, y también la técnica. La vanguardia política y la vanguardia estética. Esta última estaba más en el grupo en el que me movía, la

otra se manifestaba en la mayoría de los cineastas del país [...] El seminario que Werner Nekes realizó en Buenos Aires en 1980 fue un momento de convergencia, porque a ese seminario concurren cineastas de las dos vertientes. [...]

Marín: –En esa revista se notaba una mirada crítica constante hacia las personas que hacían cine, había notas que reclaman un estándar determinado, una cierta reflexión.

Caldini: –De lo que se trataba no era reproducir en pequeño la estructura y el sistema de la industria. Justamente estábamos trabajando en Super 8 para revelar una manera íntima y personal de hacer cine sin pretender emular a la industria. Estábamos haciendo una forma de cine que aspiraba a ser artística y que tenía modos distintos a la industria, tanto en la parte técnica como en la orientación artística. Reclamábamos que se trabajase de otra manera [...] Había como dos posiciones enfrentadas. De hecho, cuando se funda Uncipar, el grupo de cineastas experimentales que participamos allí, que éramos Horacio Vallereggio, Silvestre Byrón, Tomás Sinovcic y yo, rechazábamos la idea de que la institución Uncipar tuviese contacto con las instituciones nacionales porque estábamos en una dictadura. Por eso no participábamos de la institución, no éramos miembros, íbamos a mostrar nuestras películas y nada más. Los que hacíamos cine experimental rara vez éramos invitados a participar de las

funciones de Uncipar, y esas veces había discusiones y peleas. [...]

Piazza: –Con las últimas películas que hice en Super 8 me fui volcando al cine documental, y tras una primera y última incursión en el 16 milímetros, pasé al video porque me presentaba unas cuantas facilidades con respecto al fílmico con relación al trabajo con el documental, como por ejemplo la posibilidad de grabar una entrevista de una hora para elegir un fragmento de uno o dos minutos. Eso con el Super 8 no lo podía hacer. Seguí usando el Super 8 como material de archivo para incorporarlo en todas las películas que hice con posterioridad. En *La escuela de la señorita Olga* hay un Super 8 ampliado a 16 milímetros. Y en la película que estoy haciendo ahora, un documental en video llamado *Acha Acha cucaracha*, sobre un grupo de arte experimental de Rosario de fines de los 70 y principios de los 80, en plena época del Super 8. Eché mano a la filmografía personal, a los rollitos de Super 8 guardados en los cajones, sobras de las películas que hice y experimentos, y los estoy incorporando a la edición de este documental. Con una particularidad: resulta que, de los experimentos, los que han sido fallidos en muchos casos resultan los más apropiados para incorporar al documental, funcionan mucho mejor.

Caldini: –Yo me siento un poco cercano en este sentido a la filosofía del rock, donde antes se salía a tocar para grabar un disco y venderlo. Y ahora se graba un disco para salir a tocar. Y esto es similar a lo que hago yo con las

proyecciones de cine expandido con muchos proyectores. Internet me sirve para mostrar lo que yo hago. Eso me da una visibilidad y después yo salgo con los equipos como si fuera una banda a tocar. Y eso es fantástico porque así puedo mantener toda la estructura del Super 8 activa y darle una dimensión que una proyección individual no tiene. Me interesa básicamente esa posibilidad de tener las máquinas en escena y de operar en vivo todo esto, donde la ceremonia del cinematógrafo se mantenga viva con música en vivo generada por mí mismo o por otros músicos. [...]

Espectadora: –En relación con el sonido y la música en vivo en las proyecciones, ¿trabajaban con músicos y artistas sonoros? ¿Pensaban el fílmico con el sonido que iba a tener?

Caldini: –Mario fue un pionero en esto de pasar un film con una banda de rock tocando en vivo. En ese momento nosotros todavía no lo habíamos pensado. Es más reciente esto del Super 8 acompañado con música en vivo.

Piazza: –Yo tampoco lo había pensado. Acudí al grupo de música rock Irreal para que le pusiera música a mi película. Ensayábamos en la sala del grupo y surgió la idea de dar la película en los recitales. A partir de ahí empezamos a proyectar la película en los recitales con los músicos en vivo.

Caldini: –Lo que no se nos ocurría en ese momento, en los años 70, eran justamente las posibilidades del cine expandido y del sonido magnético del propio proyector de

Super 8, que en algún momento llegó a ser estereofónico. Yo en los últimos años estuve utilizando las bandas, las pistas sonoras, como fuentes múltiples de sonido para eso amplificarlo y procesarlo en vivo y hacer música a partir de los proyectores como instrumentos musicales. Eso es interesante porque los proyectores tienen variaciones de velocidad y funcionan como pequeños grabadores de cinta. O sea que hay un montón de posibilidades ocultas que en su momento no fueron pensadas para eso, pero ahora son recuperadas y tergiversadas para producir una estética contemporánea.

Marín: –Está como la sensación de que el Super 8 se abandona antes de investigar todas las posibilidades que tiene.

Caldini: –Es exactamente lo que pienso. Se lo abandona y se lo descarta sin haberlo investigado en su profundidad, tanto en lo que respecta a la imagen como al sonido.

Marín: –Por esos años me parece que las novedades o las nuevas posibilidades técnicas terminaban muchas veces ennegreciendo la idea de cuán lejos se puede ir con el formato.

Caldini: –Fue una tecnología y una época desperdiciada, que merecía ser recuperada [...] Siento que se hace cada vez más difícil usar el Super 8 para generar una visión del mundo contemporáneo, es casi como una máquina del tiempo en piloto automático. Todo lo que se filma en Super 8 parece anacrónico automáticamente, propio de otra época. Estamos todos mirando hacia el pasado de una

forma atroz, pero eso es algo que suceda solamente en el Super 8, es algo que pasa a toda la humanidad y no solo entre quienes usamos el Super 8.

4. Período intermedio



Fotograma de *Experiencia documental N.º 2: viñeta del fotógrafo* (1977), de Juan José Gorasurreta.

Paralelamente, mientras todo eso sucedía en Buenos Aires, Córdoba y Rosario, entre fines de los años 70 y mediados de los 80, a más de mil de kilómetros de allí, en la ciudad de Cipolletti, en Río Negro, germinaba otro foco de realizadores nucleados alrededor del formato Super 8. Se trataba de un grupo de cineastas que resistía los embates provocados por la aparición del video y que tuvo como punto de encuentro y discusión estética y política las jornadas del Concurso Nacional de Cine y Video Independiente de Cipolletti, que todavía hoy siguen existiendo.

En su artículo “El cine acompañado: derivas de una categoría por los discursos escolta” (publicado en *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*, editado por el Concurso Nacional de Cine Independiente de Cipolletti), Nacho Dobrée, uno de los organizadores actuales de ese encuentro regional, evoca la existencia del denominado GruSu8, para cuyos miembros “el 8 era el orgullo del cine libre contra el 35 milímetros de la industria”.

Lorenzo Kelly y Alberto Vilanova fueron los impulsores e inscribieron por primera vez a Cipolletti en el mapa del celuloide. El Super 8, de origen “casero”, es “casi artesanal” y se transformó, en el contexto del cine comercial, en una apuesta a la libertad fuera del mercado y la industria. Entre sus aliados estaban el Festival Internacional de Cine Amateur organizado por UNICA, la

revista *El Superochista* y hasta un manifiesto que proclamaba: “Creemos que el Super 8 es y será siempre un cine libre”.

Nacido a partir de los intereses de un grupo de participantes de un taller de manejo de la cámara de Super 8 dictado por Kelly tres años antes, el concurso tuvo su primera edición en 1983 con una competencia reservada a cortometrajes filmados en formato reducido. Alberto Vilanova, Dragutín Klein y Carlos Gazzola fueron los integrantes del GruSu8, un grupo que se dedicó en los años subsiguientes no solo a organizar el concurso, sino también a producir sus propias películas, sea de forma colectiva o individual.

Se trataba de un grupo cuyas preocupaciones eran muy diferentes de las del Grupo Goethe de Buenos Aires. Según recuerda Dobrée, el GruSu8 buscaba darle al cine independiente “una función social, a través de su capacidad de registro y documentación”. El suyo era un cine entroncado “en la cultura popular y testimonial”, cuyos realizadores destacaban “la función social” del cine amateur “por sobre la expresiva”.

“La función social del cine Super 8 ya no se opone al comercial a partir de su capacidad de documentación, sino más bien por ofrecer «voz e imagen contestataria»”, añade Dobrée en su artículo, donde señala además que el cine de estos realizadores dejaba “una huella más explícita sobre la dimensión política, y por ende transformadora, del cine independiente”.

“En el período inaugural, que va de 1983 a 1987, se observa una tensión entre las valoraciones formalistas y la asignación de una función social asentada en la capacidad de registro que ofrece el Super 8”, recuerda Dobrée con relación a las diferentes tendencias que se apreciaban en el concurso de Cipolletti, donde se manifestaba cierta tensión entre directores interesados por el documental, los que exploraban la ficción y otros un poco más arriesgados, que experimentaban con la narración o las formas.

Luego, hacia 1989, el festival incorporó una sección de películas presentadas en VHS, que se presentaba paralela a la de Super 8 milímetros, hasta que en 1990 se realizaron allí las últimas exhibiciones en fílmico (afortunadamente, en los últimos años volvieron a hacerse en Cipolletti proyecciones de cine en Super 8, como las que realizaron en 2018 y 2019, respectivamente, los cineastas y músicos patagónicos Manque LaBanca y Manu Reyes).

El caso del Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) es tan poco conocido como emblemático. Formado por artistas, actores y directores interesados en experimentar con formas narrativas y modos de actuación muy físicos cercanos al surrealismo y la locura, con historias con crítica política y preocupaciones profundamente humanas, el TIC era una especie de desprendimiento del célebre Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), un colectivo de vanguardia y experimentación teatral ligado al entonces clandestino Partido Socialista de los Trabajadores (PST), conformado por estudiantes de teatro alternativo, música y cine hacia fines de los años 70, en plena dictadura militar. “Todo lo que hacían pintaba el horror que se vivía, pero en clave absurda o delirante, y lo que eso producía era una sensación de libertad y rebeldía en medio de la represión”,

recordó el realizador y docente Roberto Barandalla en una conversación.

Creado en 1979 por el propio Barandalla, Eduardo Nico y Sergio Bellotti, e integrado por varios otros directores y actores, el TIC funcionó hasta 1981 en un espacio de la Manzana de las Luces que el grupo tenía a disposición. En aquellos años la Manzana de las Luces era un lugar en ruinas, lleno de escombros, ladrillos y hierros desperdigados por sus galerías y su amplio patio colonial. Esa condición lo convirtió inmediatamente en el escenario ideal de varios de los ensayos y cortometrajes que sus miembros filmaron en Super 8 milímetros.

“Todos teníamos entre 17 y 24 años. Éramos muy jóvenes e incluso algunos iban a la secundaria. Nuestra idea del arte tenía que ver con un espíritu de juventud que mezclaba el deseo antidictatorial, el hippismo y el rock. Dentro de eso, el Taller de Investigaciones Cinematográficas estaba más volcado a lo político. Íbamos a Villa Gesell para participar de Uncipar, exhibíamos en cineclubes y hasta teníamos nuestro propio cineclub, que se llamaba Tiempo, en la Manzana de las Luces. Cada grupo político o semipolítico tenía su propio cineclub. En ese marco fue que hicimos cuatro películas de cortometraje en Super 8. Vivíamos como una explosión de rebeldía en un momento en el que no se podía hacer nada”. Así rescata lo que sucedía en aquella época Barandalla, que se había formado en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, donde tenía como compañeros a Juan José Campanella y Fernando Castets, y en la Escuela de Cine de Avellaneda, donde se conoció con su amigo Sergio Bellotti, que en aquel momento era un actor interesado en experimentar con el cine en Super 8 y se

convirtió luego en director de los largometrajes de ficción en 35 milímetros *Tesoro mío* (1999), *Sudeste* (2002) y *La vida por Perón* (2004).

Barandalla firmaba sus trabajos con el seudónimo Beto Sánchez, debido a que se encontraba en libertad condicional luego de ser condenado a tres años de cárcel por repartir prensa militante y tras pasar nueve meses preso –y sometido a torturas– en los sótanos de la Brigada de Investigaciones de la Jefatura de Policía de Rosario. “Muchos éramos militantes del PST. Militábamos y hacíamos arte, que era casi lo mismo. Éramos parte de un frente artístico en plena dictadura militar y el Super 8 era lo que había disponible. Tomé contacto con el formato de paso reducido en el Ateneo Fococine de Rosario, donde Mario Piazza pasaba sus películas. Era lo que había, lo que teníamos más a mano para filmar”, recordó Barandalla, que en 1979 realizó el cortometraje en Super 8 color, *El amor vence*, con Marta Galli y Rubén Gallego como una pareja en pleno conflicto existencial, con momentos de crisis, dolor y visiones homicidas propias de una mente enfermiza, en un contexto sociopolítico aplastante.

“De los pocos cortos que vi filmados en Super 8 en aquella época, las cosas que me parecieron más interesantes eran los films abstractos, sobre todo los trabajos de Claudio Caldini. En 1980, en Uncipar, salimos a defender a Caldini porque muchos lo atacaban porque sus cortos eran demasiado abstractos, supuestamente sin compromiso con la realidad. A pesar de estar tan politizados como estábamos, nosotros lo defendíamos porque teníamos una idea muy arraigada de libertad y experimentación, más allá de nuestras búsquedas más comprometidas en los contenidos”, recordó el

cineasta, que formaba parte del TIC junto a Adrián Franjul, autor en 1981 del corto en Super 8 color *Detrás del muro*, sobre el deseo reprimido de unas monjas de clausura sometidas por un sacerdote en un convento. A ellos se sumaban Eduardo Nico, que en 1980 filmó *El loco de la carretilla*, un corto en Super 8 color protagonizado por Sergio Bellotti basado un hecho real que le servía como base para proponer una reflexión sobre la locura cotidiana y la alienación urbana. El propio Bellotti fue el autor, en 1979, del cortometraje *Cthulhu*, filmado en parte en la Manzana de las Luces y en las calles de la ciudad de Buenos Aires, y que podía leerse como una suerte de ejercicio de distanciamiento en el que el realizador y su protagonista conversaban acerca de lo que debía pasar en la acción (y cómo debían encarar ciertos momentos de incomodidad, angustia y melancolía urbana), dejando en evidencia que ambos estaban dentro de un film como director y actor respectivamente, en un juego de álter ego.

Además de esos cortometrajes, en el marco del TIC se filmaron muchas otras películas y ejercicios en Super 8 milímetros, varios de los cuales quedaron inconclusos o se perdieron. Entre los materiales que Barandalla tiene en su poder figura un ensayo filmado por Beto Sánchez en 1979 en las ruinas de la Manzana de las Luces, donde Bellotti interpreta a un hombre que va encontrando muertos a su paso y luego escapa desesperadamente de la cámara, que empieza a perseguirlo hasta que él también cae muerto, como si lo fusilaran. Otro registro hecho en la Manzana de las Luces –pero esta vez a escondidas, desde lo alto del campanario del edificio– es el de una marcha de las Madres de Plaza de Mayo a fines de 1980, todavía en tiempos de dictadura. También existe un registro documental en

Super 8 de una acción callejera de miembros del TIT, que se envolvieron con papel higiénico en plena plaza Francia, como una forma de denuncia sobre el estado de cosas, y otra filmación de la noche de 1980 en la que Rubén Gallego, director de la obra teatral *Pompas fúnebres*, explicaba a decenas de espectadores en la calle, junto a la puerta del teatro El Picadero, parado sobre el techo de un auto, por qué la obra no podía hacerse ese día debido a una amenaza de bomba. Esa advertencia se hizo realidad meses más tarde, durante una función de Teatro Abierto, cuando un ataque con bombas incendiarias provocó la destrucción casi total del edificio.

Pero la producción fílmica más interesante realizada por el TIC en Super 8 milímetros fue sin dudas el registro, a la manera de un diario de viaje, de las experiencias que Barandalla y sus colegas tuvieron en agosto de 1981 cuando viajaron en micro junto a una veintena de artistas y actores argentinos hasta la ciudad brasileña de San Pablo para asistir a un encuentro de agrupaciones teatrales realizado en la Universidad de San Pablo con el título “Alterarte 2” (la primera edición se había hecho en Buenos Aires el año anterior). Durante esas jornadas hubo varias intervenciones y acciones callejeras, entre ellas una performance espontánea en la que los miembros del TIT y del grupo Cucaño de Rosario, recién llegados a Brasil, al bajar del micro que los llevó, se arrojaron al piso de la estación haciéndose pasar por muertos. También anunciaron una charla con el cineasta francés Jean-Luc Godard, que obviamente nunca asistiría, ya que ni siquiera estaba enterado del asunto. Pero la experiencia más importante –por el escándalo que generó y por las repercusiones internacionales que tuvo, que incluyó la detención de varios de los artistas argentinos y su posterior expulsión de

Brasil– fue una acción clandestina en una muy concurrida feria de venta de artesanías en la plaza de la República de San Pablo. Esa intervención conjunta y coordinada fue “un momento de quiebre en el trabajo de estos grupos. Significa, a la vez, uno de los puntos más altos de su producción y el principio del fin de su historia”. Así lo considera el propio Barandalla en el documental *Un glorioso fracaso*, que codirigió junto a Darío Schvarztein en 2012 a partir de un encargo del Museo Reina Sofía de Madrid para una muestra de arte político y de vanguardia de los años 70 y 80 en América Latina. Con entrevistas, documentos periodísticos, archivos en Super 8 y fotografías, logran dar testimonio de “la sensación de juego, libertad y alegría” que aquel viaje a Brasil generó entre sus participantes.

Barandalla y Schvarztein ofrecen además una crónica llena de detalles e imágenes en Super 8 color y blanco y negro filmadas por sus propios protagonistas (había varias cámaras a cargo del propio Barandalla, Sergio Bellotti, Adrián Franjul, Daniel Fiorucci y Eduardo Nico) sobre la acción provocadora y sorpresiva que realizaron aquella mañana del domingo 16 de agosto de 1981 en una plaza de San Pablo, en coordinación con los miembros del TIT y el grupo Cucaño. Como estaban acostumbrados a realizar acciones y performances fugaces y revulsivas, de manera clandestina, todos se pusieron de acuerdo para desplegarse por distintos puntos de la plaza y la feria de artesanías y, en determinado momento, así de la nada, comenzar a descomponerse, a vomitar y a tener convulsiones. Todos por sorpresa y al mismo tiempo, para generar temor y pánico entre los domingueros que paseaban tranquilamente por ahí. Pero la broma se les fue de las manos, se armó gran revuelo, y mientras seguían vomitando la gente comenzó a llamar a

la policía y a las ambulancias, muchos fueron a un supermercado cercano a comprar sachets de leche para distribuir entre los descompuestos, porque pensaban que eso podía desintoxicarlos. Llegaron policías de civil que empezaron a juntarlos en una glorieta, en el medio de la plaza, para interrogarlos. Al darse cuenta del engaño, mucha gente se enojó y quiso agredirlos. Finalmente todos fueron llevados a una comisaría. Ocho de ellos quedaron detenidos y debieron dejar el país en las siguientes cuarenta y ocho horas. Uno de los rollos Super 8 filmados esa mañana fue secuestrado por la policía y nunca más fue recuperado. El material que todavía existe se debe un poco a la astucia y rapidez de reflejos de Bellotti y otros de los camarógrafos, que escondieron los cartuchos que habían filmado cuando la policía les pidió sus cámaras. La noticia explotó en los diarios de Brasil y Argentina. “Los quisieron linchar”, decían los títulos de algunas noticias brasileñas. Ese hecho casi delictivo estaba en la misma línea ideológica de lo que esos artistas jóvenes y rebeldes pensaban en aquel momento de censura y represión. Según recuerda el documental de Barandalla, para ellos “era mejor salir en las páginas policiales que en las de la historia del arte”.

Otro grupo de realizadores dedicados al Super 8 en la misma época, aunque desde una perspectiva volcada decididamente a la investigación formal, fue el colectivo rosarino Nibelungos, conformado por Pablo Rodríguez Jáuregui, Esteban Tolj y Mariana Wenger, tres seguidores directos del legado del pionero de la animación experimental Luis Bras. Entre 1984 y 1986 Nibelungos realizó varios cortos en formato reducido en los que sus miembros se volcaron a explorar varias de las técnicas de animación que

habían sido aplicadas y transmitidas por Bras desde fines de los años 50, entre las que se destacaba la abstracción propia del cine sin cámara y la música visual, la pixilación y la animación más tradicional y figurativa.

En su texto “Investigadores de las formas: el cine hecho a mano de Víctor Iturralde y Luis Bras”, que escribió para el libro *Historia del cine animado en Argentina* (compilado por Raúl Manrupe y Andrés Levinson, y publicado por el Museo del Cine de Buenos Aires Pablo Ducrós Hicken), el cineasta e investigador Pablo Marín señaló que entre las enseñanzas de Bras que el grupo conformado por Rodríguez Jáuregui, Tolj y Wenger puso en práctica en sus películas el cine sin cámara era una de las tendencias más importantes.

En 1985, el trío realizó el corto *Sin cámara* aplicando letras transferibles y pequeños diseños hechos con tinta roja directamente sobre celuloide transparente. “La película, tal vez la más cercana a Bras en su predominio del concepto por sobre la técnica, es una nueva exploración del materialismo minimalista de la animación experimental argentina en la que el cine es generado a partir de elementos ajenos a su órbita”, escribió Marín.

“Esta reapropiación de instrumentos o procedimientos foráneos para fines cinematográficos puede observarse de manera más contundente aún en *Sin título* (1982), de Gabriel Romano. La única película experimental realizada por Romano es, al igual que *Sin cámara*, un film construido sobre la naturaleza gráfica del lenguaje, aunque mediante un procedimiento más radical. En este caso, Romano introdujo la tira de película Super 8 negra en una etiquetadora manual de cintas para «imprimirle» –mediante la presión directa sobre la emulsión– todos los caracteres del alfabeto

de manera transversal. El resultado, por momentos tan hermético como hipnótico, es una procesión vertical de letras y números vistos de costado que ocupan la totalidad del fotograma. Para enfatizar la naturaleza material y mecánica del procedimiento, Romano acompaña su abecedario cinético sin sonido alguno, pero con una serie de rayas improvisadas y quemaduras provocadas mediante la detención del film dentro del proyector”, agregó Marín en su artículo.

En el mismo período, pero en la ciudad de La Plata, hubo numerosos cultores del Super 8 milímetros, entre los cuales se destacó Julio Otero Mancini, un cineasta más volcado a la animación que también filmó documentales, ficciones e incorporó a sus obras recursos del cine experimental. La obra fílmica de Otero Mancini incluye trabajos como *Maquillaje* (1975) y *Boomerang* (1976), y fue objeto de una retrospectiva en 2011, en el marco del primer Foco Latinoamericano de Super 8 milímetros que se realizó en el Bafici.

En La Plata, Otero Mancini se sumó en 1975 a la Peña Foto Cine 8 milímetros, uno de los epicentros del cine independiente de aquellos años, donde, además de proyecciones y debates, se realizaron algunas muestras públicas de películas hechas en Super 8.

Según el crítico Diego Trerotola, programador encargado de aquella retrospectiva dedicada a su obra en el Bafici, Otero Mancini “capitalizó sus orígenes amateurs para convertirse en un verdadero cineasta independiente, logrando una obra autoral en Super 8, inventando sus propios mecanismos y estéticas, desafiando cualquier limitación del soporte tanto a nivel técnico como expresivo. Animación, documental, ciencia ficción, experimental, todo al mismo

tiempo o por separado, los cortos de Otero Mancini multiplican la experiencia audiovisual desde una libertad radical, desde una originalidad incorruptible”.

Fallecido en enero de 2017 a los setenta y un años, Otero Mancini había aprendido los principios de la mecánica gracias a su abuelo, estudió luego en el Conservatorio Provincial de Música e integró el Grupo de Música Contemporánea platense. “Era el reino de la grabación magnetofónica, de esos rollos de cinta magnética que pasaban velozmente. En el 67 me recibí de técnico en electrónica y con mis conocimientos de relojería y audio ideé distintos dispositivos electromecánicos para lograr efectos expresivos”, recordó en una entrevista con la periodista Ana Bianco publicada en el diario *Página 12*.

Los artistas Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez lo convocaron a principios de los 70 para armar la banda de sonido de uno de los proyectos que integraba la muestra *Experiencias 69*, que ofrecía una serie de multiproyecciones con más de doscientas diapositivas: “Con la multiproyección de diapositivas llegué a usar ocho proyectores con fundido sobre una misma pantalla”, recordó el cineasta.

En sus más de cuarenta años de trayectoria, Otero Mancini realizó varios cortometrajes en Super 8 milímetros, entre los cuales figuran *Boomerang*, una reflexión sobre el clima de violencia y persecución política que se vivía en el país a partir del golpe militar de 1976, en el que colaboró en los coros el guitarrista de los Redonditos de Ricota Skay Beilinson, y con el cual ganó el primer premio en el Primer Concurso de Cine Experimental organizado por el Instituto Goethe de Buenos Aires.

“Mi esposa me regaló una filmadora de Super 8 muda, pero el problema era el sonido. Los proyectores tenían control automático para la grabación y era imposible manejarlos. Así que, desde el motor de un grabador de cinta abierta, conecté un flexible que con un adaptador (para lograr en el proyector 18 cuadros por segundo) moviera todo, lo que me permitió elaborar por separado la imagen y el sonido”, recordó en diálogo con Bianco.

Otero Mancini reconoció que su corto *Boomerang* nació “a partir de un accidente”. Según recordó en esa misma conversación, “el riesgo en ese sistema era que primero debía hacer correr la cinta de audio para que avanzara la película y luego encender la lámpara. De lo contrario se quemaba el fotograma. Estaba sonorizando *Maquillaje* [su corto anterior], no procedí correctamente y el fotograma se quemó. Me llamó la atención lo proyectado en el instante de la destrucción del fílmico. Como sociedad, estábamos atravesando momentos de horror y de violencia y me viene a la cabeza ese fotograma quemado. Empecé a experimentar con *back-projecting*, puse el proyector detrás de un traslúcido y en el otro extremo la filmadora. Coloqué la película expuesta y gradué la cantidad de luz, además de variar la velocidad de filmación y fue apareciendo un mundo de imágenes, que se transformaban en burbujas”, añadió.

A ese trabajo se suman otros como *Maquillaje* (1975), *Las calles de mi ciudad* (1983), un documental sobre las calles de La Plata por el que recibió una beca para viajar a Francia, *Super Transfer* (1985), *Aprendizaje* (1985), *Hiroshima final* (1985) y, por último, *¿Y ahora qué?* (1987), todos ellos proyectados más recientemente en la Segunda Semana del Film Experimental, una muestra que el

realizador Federico Lanchares –que también filma actualmente en Super 8– organiza desde hace diez años en La Plata.

Antes de morir, Otero Mancini planeaba filmar *Metempsicosis*, un proyecto basado en un sueño que mezclaría video y Super 8 para representar “el traslado del alma de un cuerpo a otro”. La metempsicosis está definida en el diccionario como “una antigua doctrina filosófica griega basada en la idea tradicional de la constitución triple del ser humano (espíritu, alma y cuerpo), que afirma el traspaso de ciertos elementos psíquicos de un cuerpo a otro después de la muerte”.

Otro caso particular lo representa el multifacético Gustavo Charif, escritor, músico, cineasta y artista visual de actitud renacentista, que empezó a usar el Super 8 en 1987, año en el que realizó –como parte del grupo Gomorrita, junto a Néstor Klem y Pablo Cristofanetti– el videoclip *Rap de las hormigas*, de Charly García, y otros para Sumo como *Llegando los monos* (editado en cámara, mezclando diversas técnicas de animación con la actuación de Tom Lupo, que encarnaba a un cura), *Noche de paz* y *Lo quiero ya*, basado en ideas de Luca Prodan.

Amigo de Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal, integrantes del grupo Pánico junto a Roland Topor, Charif realizó numerosos cortos experimentales en Super 8 como *Quiero lo que no sé* (1987-1997), *No miro el suelo, miro lo que hay en él* (1987-1997) –codirigido con Pablo Cristofanetti–, *La muerte* (1988-1997) –codirigido con Néstor Klem–, *Así como el tiempo trabaja sobre las rocas, la electricidad* (1989-1997), *Sono come tu mi vuoi* (1989), *Those images that yet fresh images beget* (1989-1997), *¡Formidable!* (1989), que correalizó con Cristofanetti y Klem usando *found footage*

Super 8 milímetros, y *Acústico: la telenovela de hoy* (1997), basado en material filmado por Cristofanetti en su niñez.

Uno de sus trabajos más reconocidos es *Barroco natural: el nuevo éxito de la industria del cine* (1997), una película abstracta, de intervención directa sobre el celuloide, en la que Charif desarrolló distintas técnicas pictóricas, con tintas y otras sustancias. También es autor de *La agitada vida de Florencia Parodi* (1997), film de animación experimental para niños, completamente trabajado sobre el soporte fílmico; *El primer paisaje de un hombre* (1997), “film pornográfico de animación experimental realizado con una técnica de microcollage transparentado y adherido al soporte fílmico. El resultado de imagen es abstracto, sin embargo el sexo explícito vuelve a ser señalado por el sonido, de modo que el espectador completa lo que el ojo no alcanza a ver”, según escribió Charif en su filmografía.

Muchos de esos cortos realizados en Super 8 por Charif fueron proyectados en 1989 durante la Primera Bienal de Arte Joven en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires y, años más tarde, en 1997, en una retrospectiva que le dedicó el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba).

En ese mismo período hubo en Buenos Aires otros cineastas volcados más a lo narrativo, sin búsquedas abstractas, que filmaron durante los 80 y los 90 adquiriendo y revelando sus películas en el exterior. Filmaron antes incluso de la aparición de Arcoíris, en 1998, cuando el laboratorio de Emanuel Bernardello empezó a vender y procesar en el país cartuchos de película reversible, tanto color como blanco y negro.

Uno de ellos es el inagotable Raúl Perrone. Oriundo de la localidad de Ituzaingó, en el oeste del Gran Buenos Aires, este prolífico realizador independiente filmó en Super 8 algunos cortometrajes en los 70 (como *El cumpleaños de Juan*, realizado en 1972 y premiado en Uncipar el año siguiente) y hasta un largometraje en color y blanco y negro, aunque ya a fines de los 90, *La felicidad (un día de campo)*.

Perrone debió rodar dos veces esa película a causa de un problema de estabilidad en la cámara que le habían prestado. Ese desperfecto le arruinó las escenas de un encuentro entre Pil Trafa, Stuka, Javier Martínez y Tom Luppó. “Finalmente decidí rescatar a Tom Lupo y a Stuka con otra cámara y trasladar a esos beatniks desangelados a un campo donde despiertan rodeados de familias normales, haciendo un pícnic de domingo”, recordó en una entrevista. Además de las dificultades técnicas que le trajo la primera cámara que había utilizado, Perrone debió afrontar en la edición las complicaciones propias del formato Super 8 a la hora de la sincronización del sonido. Ya que al trabajar con película sin banda magnética (ya no se fabricaba y había sido discontinuada hacía varios años) tuvo que pasar muchísimas horas intentando sincronizar, de manera casi artesanal, el sonido que había grabado por un lado con las imágenes que había filmado por el otro.

“El Super 8 es el cine por excelencia, es como una foto Polaroid, única e irrepetible. Qué otro formato puede darme ese registro de recuerdo visual, de volver atrás, de hacer un trabajo de artesano, de esperar el revelado, ver el telecine... Inevitablemente, cuando ves una película en Super 8, te trasladás a los años 60 y 70, gracias a su textura, a su grano. Si alguien tiene viejas filmaciones de

entrecasa, casamientos, bautismos o de algún que otro día de campo, seguro que fueron hechos con la camarita Super 8”, añadió.

Otro cineasta que eligió el Super 8 para trabajar en búsquedas narrativas, lejos de la experimentación, fue Juan José Campanella, quien en 1982, a sus veintitrés años, filmó en ese formato el largometraje *Victoria 392*, una comedia policial que ideó junto a Fernando Castets, compañero de escuela y futuro guionista de algunos de sus largometrajes posteriores, como *El mismo amor, la misma lluvia* y *El hijo de la novia*.

La ópera prima de Campanella tenía como modelo la delirante comedia estadounidense *¿Y dónde está el piloto?* (Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker, 1980) y el director decía en un reportaje del diario *La Razón* que se trataba de una historia de “malos no tan malos y buenos no tan buenos, persecuciones y noticias candentes, octosílabos, consonantes, inválidos aprovechadores, enmascarados siniestros, perros muertos, monumentos a Pichuco, diamantes eternos, cubos mágicos, hadas madrinas, ratones bailarines, encuentros cercanos, viejos hombres del río y algo de humor”.

Campanella trabajó luego en Estados Unidos, dirigiendo series televisivas y varias películas, antes de regresar a la Argentina y convertirse en uno de los cineastas más populares del país, con films como el mencionado *El hijo de la novia* y *El secreto de sus ojos*, con el que ganó el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2010.

A todos ellos se suma Eduardo Newark, otro realizador volcado al Super 8 cuya obra realizada entre 1983 y 1986 fue rescatada y exhibida recientemente, a mediados de 2017, en el ciclo que el

colectivo Cinema Cínico realiza en el auditorio de la radio porteña FM La Tribu. Seleccionados por la realizadora mexicana Azucena Losana, en esa oportunidad fueron proyectados dos cortos de ficción realizados por Newark junto al actor Norman Briski y un breve registro documental de la efervescencia y algarabía popular en las calles de Buenos Aires el día de la asunción presidencial de Raúl Alfonsín, que significó el retorno de la democracia al país en 1983. Los trabajos entonces presentados fueron *Estibador se necesita* (1985), unseudocumental en color y sonoro en el que Briski representa a un típico integrante de la clase alta argentina que relata en *off* el primer día de trabajo de su hermano, de más de cuarenta años; *El insomnio del Sr. K* (1986) y el documental *El 10 de diciembre* (1983).

Existen experiencias más recientes como las del cineasta y docente Rubén Guzmán, que estudió Bellas Artes y se formó como director de fotografía en Nueva York y en Canadá. Realizador experimental y exprogramador del Palais de Glace de Buenos Aires, comenzó a filmar en Super 8 en 1989 y lo sigue haciendo hasta el día de hoy.

“El Super 8 es mi pasión. En blanco y negro filmo con película Plus-X y vaselina en el filtro del lente. Empecé en 1989 en Canadá. Antes no me animaba a filmar porque era muy exigente con mis fotografías. Como en aquella época en la Argentina no existía una carrera de Bellas Artes con orientación al cine, me fui a Vancouver. Allá, dentro de la escuela de Bellas Artes, había diálogos entre distintas disciplinas artísticas. Y algo muy importante: descubrí el cine experimental de manos de nada menos que del cineasta experimental canadiense David Rimmer. Él no solo me inspiró, sino

que me introdujo a la obra del armenio Artavazd Peleshyan en 16 milímetros. En Vancouver teníamos cámaras en Super 8 con las que hice mis primeros ejercicios. Y desde entonces en casi todos mis trabajos aparece algo filmado en Super 8”, recordó.

Guzmán también colaboró como consultor creativo con el reconocido director canadiense Guy Maddin, a quien ayudó en la dirección de fotografía en su largometraje en Super 8 blanco y negro “La canción más triste del mundo” (2003) y en la serie de cortos “Three Sad Shorts: Sombra Dolorosa; Sissy Boy Slap Party; A Day At The Orphanage” (2004), entre otros trabajos.

También con Maddin realizó en Super 8 blanco y negro –en solo cinco días– la película *Los cobardes se arrodillan* (2003), que mezclaba la kinesis soviética del cine mudo con el expresionismo alemán. Antes de convertirse en un largometraje, esta experiencia fue presentada como una videoinstalación en forma de *peep show*, es decir como una exposición de videos en “cajas de sorpresa”. El público podía recorrerlas a través de un pequeño agujero o una lente de aumento, como la mirilla de una puerta.

“En 1999, después de una retrospectiva dedicada a Guy Maddin en el Museo de Bellas Artes y en la Cinemateca de Montevideo, viajé a Canadá para entrevistarlo. Nos hicimos muy amigos y él me invitó a hacer esa película en Super 8 blanco y negro, con intertítulos. Fue pensada como una instalación con diez mirillas como los Peep Shows (exposición de fotografías, objetos o personas visualizada a través de pequeñas mirillas o lentes de aumento), pero luego se convirtió en una película”, afirmó Guzmán.

“Me muero por volver a filmar en Super 8. Mi próximo proyecto, un ensayo que tal vez se llame *El ruido del tiempo* y que trata sobre el

fantasma de un arqueólogo sueco que regresa a la puna para reflexionar acerca del tiempo y la memoria, seguro tendrá una secuencia en Super 8”, dijo el cineasta, que considera que filmar en ese formato “es una actitud romántica, una especie de resistencia. Creo que está bien tomar de cada medio aquellas cualidades que me interesan para cada proyecto en particular y en este sentido creo que voy a seguir filmando en Super 8. No quiero perder ese contacto directo con la materialidad ni tampoco me quiero dejar llevar por la estética de los procedimientos técnicos o las modas tecnológicas”, aclaró.

Su primera película en Super 8 fue *Ingrid Times Two*, que filmó en 1990 en Canadá, luego de la cual realizó *Maten al asno muerto* (1993), *Los funámbulos* (1996) y *Poéticas de la simulación* (1998). Desde entonces usó el formato en varias de sus películas, pero siempre mezclándolo con 16 milímetros y video. Para Guzmán, el Super 8 otorga “calidez e intimidad” a una película, como también una plasticidad visual particular, como en el caso de su propio cortometraje *Makina* (2007), un homenaje experimental a los trabajadores que en 1950, a pesar de las inclemencias del tiempo, hicieron posible la existencia de El Carbonero, un tren que cargaba el carbón extraído de las minas en Río Turbio, en la Patagonia argentina. “En ese caso”, explicó Guzmán, “el grano grueso del Super 8 Tri-X significaba para mí el grano del carbón”.

5. Actuales y contemporáneos



Fotograma de *MLA* (2017), de Paulo Pécora.

Cincuenta y cinco años después de su creación, con todos esos antecedentes, y a pesar de los pronósticos cada vez más inciertos sobre el futuro del celuloide (que anuncian desde hace un tiempo el fin de la fabricación de película virgen y la desaparición de los laboratorios donde revelarla), la escena de Super 8 en la Argentina parece estar hoy más viva que nunca.

Esto lo comprueba una cantidad creciente de realizadores, cineastas, artistas y hasta curiosos que desde 1997 –pero más marcadamente desde hace quince años a la fecha– se acercan al formato por una necesidad creativa íntima y genuina, por la búsqueda de un aprendizaje cinematográfico, por motivos meramente estéticos, por azar y curiosidad, o simplemente por moda o esnobismo, ya que en algunos casos el Super 8 puede ser solo una excusa para poner en escena, gracias a las particularidades del color y la textura propios del film de paso reducido, *flashbacks*, sueños y evocaciones del pasado.

Actualmente se filman en Super 8 cortos, medio y largometrajes, tanto de ficción, documental o experimentales, como también videoclips musicales, imágenes para publicidades y otras que son añadidas en pequeñas secuencias de largometrajes grabados en video, haciendo las veces de viejas filmaciones caseras o falsos archivos históricos, periodísticos o familiares, además de ser usados para recrear pesadillas y recuerdos.

“El Super 8 es la mejor manera de iniciarse en el fílmico. Es como si se tratara de un juguete pensado para chicos pero que alcanza su

perfección en manos adultas. Permite probar con mucha libertad todo tipo de ideas y es práctico: puede llevarse en la mochila, listo para ser disparado en el momento en que uno cree encontrarse con algo que merece la pena ser registrado. En algún momento, sin embargo, esas cualidades también se agotan. O por lo menos ya no resultan totalmente eficaces”, afirmó Leandro Listorti, cineasta y archivista. “Elijo trabajar con Super 8 por la cantidad de posibilidades que ofrece como soporte. Es accesible en todo sentido y conserva casi las mismas propiedades que el resto de los formatos cinematográficos”, opinó por su parte Maximiliano Sans. “El Super 8, fabricado con fines hogareños, es el formato cinematográfico menos costoso y más reducido. Es a partir de esta economía de recursos donde nacen para mí sus ventajas: la película viene dentro de un cartucho, lo que permite que no haya que enhebrarla. Las cámaras son cómodas y fácilmente transportables – pueden volar por el aire, tirarse por un tobogán o andar en bicicleta– y lo mismo pasa con los proyectores: son fáciles de usar y muchos caben en una mochila. Además, lo que parecía una limitación de los fabricantes dejó de serlo a la hora de sobreimprimir una película. Con cuidado se puede abrir manualmente el cartucho filmado, luego rebobinarlo y filmar de nuevo cuantas veces creamos necesario. Pero el tamaño también es una limitación. Trabajar directamente sobre la cinta fílmica (al ser tan pequeño el tamaño de los fotogramas) dificulta su intervención precisa y minuciosa si queremos rayarlos, pintarlos, quemarlos y demás”, aportó por su parte Sergio Subero. “Un soporte que presenta desafíos peculiares –que para mí es accesible, frágil y misterioso– me invita a trabajar lo próximo, lo cotidiano. En la mano de algunos autores puede

proyectarse desde ahí a lo universal con una solidez contundente”, agregó Andrés Denegri en la misma revista publicada por el Festival de Cine de Mar del Plata, donde Listorti, Subero y Sans fueron entrevistados para presentar sus películas en el marco de distintas ediciones.

Más allá de la posibilidad que los realizadores argentinos siempre tuvieron de adquirir y revelar en el exterior distintas emulsiones de película Super 8, el grado de actividad que se observa en la actualidad en la Argentina probablemente no hubiera sido posible sin la presencia sostenida de un laboratorio como Arcoíris Super 8. Fundado en 1997 por el realizador Emanuel Bernardello, que acondicionó su primer laboratorio en la casa de su familia en la localidad bonaerense de Adrogué antes de mudarse a la ciudad de Buenos Aires (actualmente funciona en el barrio de San Telmo), Arcoíris fue también desde sus inicios una empresa proveedora de película de doble 8, Super 8 y 16 milímetros, tanto negativo como reversible.

“Para mí era un dilema hacer mis trabajos prácticos en video, pues entendía como un problema que la gente que estudiaba cine tuviera que morir en una cámara de VHS. Por otro lado, había muchas cámaras familiares en circulación, lo que hacía que el Super 8 se convirtiera en un formato accesible y barato para experimentar con el fílmico. Otra cosa que me interesaba era el concepto de trabajar con reversible, cortando y montando el positivo, algo que tampoco había en la Argentina”, recuerda Bernardello en una entrevista publicada en las memorias de la Bienal de la Imagen en Movimiento de 2012.

Si bien al principio vendía y revelaba película Super 8 blanco y negro reversible PlusX y TriX, además de Kodachrome 40 y Ektachrome 125T color (esta última la mandaba a revelar a Estados Unidos), en 2001 dejó de revelar película color y se dedicó exclusivamente al blanco y negro, a causa de los altos costos de los insumos necesarios, que debía importar desde Estados Unidos. “Arcoíris creció mucho hasta 2001, cuando estalló la crisis cambiaria y política. Hasta ese momento revelaba unos setenta rollos blanco y negro por semana, mientras que hoy revelo de seis a diez”, añadió.

Para superar la crisis y volver a revelar película a color, Arcoíris se asoció sucesivamente desde 2004 con los laboratorios Megaphoto, en el barrio porteño de Colegiales, y Buenos Aires Color, en San Telmo, con el que sigue trabajando actualmente para el revelado de emulsiones color Ektachrome 125T, 64T y 100D, además de película negativa Vision3 50D, 200T y 500T. Desde entonces, vende y revela por año entre 600 y 700 rollos de Super 8, una cifra que da cuenta de la actividad constante que caracteriza a una escena formada por un grupo cada vez más amplio y diverso de realizadores atraídos por el Super 8. En los últimos diez años, los dos laboratoristas principales de Arcoíris Super 8, quienes tuvieron la responsabilidad de revelar la mayoría de los trabajos filmados en ese formato en todo el país, fueron la artista visual mexicana Azucena Losana y el realizador argentino Jorge Doncel.

“Paralelamente a mi trabajo como cineasta me desarrollé como laboratorista”, recordó Doncel, que conoció el formato en 1999, cuando estudiaba cine en la Universidad Nacional de La Plata. “El trabajo en el cuarto oscuro me permitió descubrir un aspecto más de la película: cómo trabajar para darle un toque final a las necesidades

de los distintos realizadores, tanto experimentales como documentales, largometrajes, tomas únicas, cortos y filmaciones hogareñas. Lo más sorprendente de todo el proceso es cómo la imagen va apareciendo. Es decir, cómo pasa de ser algo latente a imagen y luego imagen en movimiento. Esto es algo que admiro mucho del Super 8: tenés la cámara, cargás un cartucho, filmás, revelás y estás proyectando película cinematográfica. Es algo único. Me emociona ver los resultados proyectados de los rollos TriX y su versatilidad entre la luz artificial y la luz natural. Otra cosa sorprendente es cómo se desarrollaron procesos alternativos de revelado de distintas emulsiones, lo que genera interés para encontrar resultados experimentales”, agregó Doncel.

Según Bernardello, “el Super 8 construyó un espacio a partir de gente a la que le gustaba filmar, algunos habían estudiado cine, otros no, pero lo que caracterizaba a la mayoría era utilizar el soporte no como un registro familiar, sino como un registro cultural. A través de Uncipar fomenté, en el festival de Villa Gesell, un premio que consistía en una estatuilla y diez rollos de película en blanco y negro. También para una edición de Buenos Aires No Duerme, en 1998, organicé una muestra de realizadores que venían trabajando en Super 8 desde la década de 1970. La hicimos con el apoyo de la revista *Haciendo Cine* y proyectamos copias en VHS. Los artistas que participaron fueron Claudio Caldini, Horacio Vallereggió, Narcisa Hirsch, Silvestre Byrón y Rubén Guzmán, entre otros [...] Arcoíris funcionó como un puente entre los realizadores de los 70, los vanguardistas del formato, que eran los que pensaban y practicaban el Super 8 fuera del registro familiar y de su uso social y convencional, con el presente”.

Actualmente, con la misma vocación de fomentar el uso del Super 8 en el país, Arcoíris auspicia desde 2013 la muestra *Toma única*, invitando a participar a realizadores con distintas búsquedas y procedencias, a los que provee en cada caso de un cartucho reversible blanco y negro para que puedan filmar con absoluta libertad un cortometraje de tres minutos, con estilo y temática a elección, aunque con una condición: que todo el film sea montado en cámara, para ser proyectado directamente, sin ningún corte o empalme. El resultado de esta experiencia colectiva fue exhibido en recientes ediciones del Festival de Cine de Mar del Plata y la Bienal de la Imagen en Movimiento. Una de sus ediciones más interesantes fue la de 2012, con trabajos de Pablo Mazzolo (*Conjeturas*), Ernesto Baca (*Ver Reversal*), Pablo Marín (*Film*, que puede ser considerado como un estudio previo para su obra *Resistfilm*), Paulo Pécora (*Vale Barcelona!*), Pablo Zicarello (*Resumen*), Emiliano Cativa (*ABC*), Sergio Subero (*Sin título*) y Gonzalo Egurza (*Sin título*), entre otros.

“Hoy en día, si hacemos esto, es porque sabemos que hay determinada demanda, pero también conocemos el techo. Se trata de un mercado muy pequeño y nos conocemos entre todos. Va apareciendo gente nueva, pero no es un *hobby* barato”, advierte finalmente Bernardello, trazando un panorama justo de una actividad que, si bien está en constante ebullición, todavía sigue inmersa dentro de límites acotados.

Además de ese laboratorio, también fue importante para la existencia de esta nueva escena la aparición más o menos reciente de otros oferentes como Sebastián Tolosa, Matías Gritti y Walter Ponte, tres realizadores que además de filmar sus películas en

Super 8 crearon y construyeron artesanalmente sus propias máquinas y prestan desde hace años servicios de alta calidad de transfer a video, tanto de doble 8 y Super 8 como de 16 milímetros, un servicio que el realizador y fotógrafo Martin Canals empezó a brindar en los años 90 –por primera vez– en el laboratorio Megaphoto. “Mi acercamiento al cine fue desde la curiosidad técnica, cuando era niño. Mi papá era mecánico y me enseñó los principios del funcionamiento de las cosas. Me gustaba desarmar los aparatos para ver su funcionamiento. Cuando murió un familiar aficionado al cine, llegaron a mis manos su proyector y cámara de Super 8. Los desarmé, por supuesto, y quedé fascinado: suponía un nivel de complejidad muy superior al del tocadiscos, que ya había desarmado y vuelto a armar a escondidas de mi vieja. Luego me entretuve proyectando una y otra vez las pocas películas que había. En esa época el Super 8 había caído en desuso, por lo que no podía filmar, pero jugaba con la cámara a que filmaba. Aprendí a filmar años más tarde, con video analógico, que es lo que había, y luego en la escuela de cine conocí película de 16 milímetros y el recién llegado digital. Luego, profesionalmente, el 35 milímetros y el digital 3D y por último el Super 8, gracias a su resurgimiento. Se podría decir que el Super 8 fue mi primer y último contacto con el cine”, afirmó Sebastián Tolosa en 2015, en una entrevista para la revista diaria del Festival de Mar del Plata, donde estaba proyectando su animación en loop *Zoom infinito* (2015) y donde, además, se desempeñó durante varias ediciones del certamen como proyectorista de la sección dedicada al Super 8 y 16 milímetros.

A ellos se suma el histórico Daniel Vicino, uno de los pocos mecánicos cinematográficos, junto con Claudio Ardittii, quien repara

todo tipo de cámaras y proyectores analógicos (de doble 8, Super 8, 16 y 35 milímetros) en su taller del barrio porteño de Boedo, y cuyo trabajo se hace imprescindible a la hora de recibir algún consejo práctico o solucionar un desperfecto técnico, por más intrincado que sea. En su cortometraje en Super 8 blanco y negro *Intermission (retrato de Daniel Vicino)*, la mexicana radicada en Buenos Aires Azucena Losana ofrece un pequeño retrato documental sobre este técnico que se define a sí mismo “como un afinador de pianos, que sabe arreglar el instrumento pero no sabe tocarlo”. Losana lo entrevista y lo muestra informalmente en su propio espacio, una vieja casa-taller donde atesora decenas de cámaras y proyectores, donde piensa y fabrica diferentes accesorios (como por ejemplo una “loopera”, un mecanismo de proyección continua de un mismo trozo de celuloide, especialmente diseñada para una instalación fílmica de Andrés Denegri) y donde trabaja en la reparación y puesta a punto de los equipos de la mayoría de los realizadores locales que trabajan en Super 8.

“Creo que todos los que nos dedicamos a esto somos, de alguna manera, preservadores cinematográficos”, afirma Vicino, que entre otras cosas también intervino un proyector para poder realizar telecines profesionales de Super 8 a video, adecuando la velocidad de obturación del aparato a las necesidades de cada caso, y eliminando así el “flickeo” o los pequeños saltos que se producen en la imagen “telecineada” cuando la película corre desfasada de la frecuencia de grabación de video.

“Esta nueva «generación» es tan o más prolífica que aquella otra de los 70, y ambas pueden ser consideradas como picos en la historia del cine experimental argentino”, afirma Pablo Marín, tal vez

–junto con Claudio Caldini, Pablo Mazzolo y Ernesto Baca– uno de los cineastas experimentales argentinos más destacados. Para él, sin embargo, entre las cosas que se filman actualmente “hay algunas que evolucionaron y otras que repiten modelos ya conocidos. En ese sentido, hay mucha producción pero poca autocrítica y reflexión sobre lo que se hace, algo que genera un nivel de inconciencia muy grande”.

Para Baca, prolífico realizador que en 2005 abrió para el soporte las puertas de la Competencia Internacional del Bafici con su largometraje *Samoa* (que en aquel momento fue proyectado en su versión ampliada a 35 milímetros), “el Super 8 te conduce hacia un cine en primera persona, que te permite hacer todo solo y valerte de una autogestión. En este momento”, añadió, “hay una encarnación floreciente producto de los cultivos hechos por otros cineastas hasta los años 90”. Por su parte, Melisa Aller, cuyos trabajos –como los de muchos otros realizadores– transitan cada vez con más frecuencia festivales y muestras locales e internacionales, cree que “en la Argentina tenemos un panorama dinámico, vivo. Se está filmando mucho, hay búsquedas experimentales, poéticas y hasta narrativas. Sin embargo, sigue siendo un cine al costado, en los márgenes del cine mismo”.

Leonardo Zito, que junto a Baca, Ignacio Tamarit, Manu Reyes y Benjamín Ellenberger es uno de los muchos cultores de un “cine sin cámara”, usando la película como un lienzo que intervienen manualmente, pintándola o rayándola, afirma que “el panorama actual está regido por una libertad e independencia creativa que otros formatos no posibilitan. Es posible percibir un alto grado de honestidad. Me refiero a una fidelidad genuina en la forma de utilizar

la herramienta del cine. Es decir, crear pequeñas películas personales, concebidas siguiendo solo los interrogantes que cada realizador se propone”.

Podría elaborarse una lista larguísima de realizadoras y realizadores –más o menos activos, con más o menos presencia– que componen la escena del Super 8 argentino contemporáneo, signada en gran medida por la autogestión, la experimentación formal y la investigación narrativa, pero especialmente por poseer una conciencia profunda de las posibilidades expresivas que les otorgan los dispositivos propios del cine, entendiendo el cine como un arte autónomo, indudablemente, pero también como un espacio expandido donde música, poesía y pintura son partes esenciales.

Aunque probablemente no esté completa, la siguiente es una lista de cineastas locales y extranjeros que filman y proyectan actualmente en Super 8 en la Argentina y de realizadores argentinos que lo hacen en otros países. Entre ellos hay varios que filmaron esporádicamente algunos pocos rollos y otros que nunca proyectaron sus imágenes ni las convirtieron todavía en una obra concreta. Otros, incluso, después de algunas primeras experiencias, ya dejaron de filmar en Super 8. Sin embargo, puede ser útil intentar mencionarlos a todos: Claudio Caldini (*Ofrenda*, 1978; *Vadi-Samvadi*, 1981; *Lux Taal*, 2006-2009), Ernesto Baca (*Samoa*, 2005; *Réquiem para un film olvidado*, 2018), Marto Álvarez (*Corina*, 2015; *Puertas*, 2016), Pablo Marín (*Denkbilder*, 2013; *Resistfilm*, 2014), Benjamín Ellenberger (*Fragmentos de domingo*, 2013), Ignacio Tamarit (*¡Pifies!*, 2016), Sergio Subero (*Recortes*, 2009; *Espectro*, 2010), Emiliano Cativa (*ABC*, 2012; *Mil días mil noches*, 2015), Julio Fermepin (*Hornaditas*, 2008; *Reflexiones*, 2007; *Urano*, 2016), Manu

Reyes (*Terremonto, Cuerpo, Interferencia y Lenin*, 2016), Melisa Aller (*Libertas*, 2019), Luján Montes (*Intemperie, 8 mm; Fuerzas*, 2014), Andrés Denegri (*Aula magna*, 2013; *Sobre Belgrado*, 2008; *El Manso*, 2016), Magdalena Arau (*Archivo expandido*, 2010), Julián D'Angiolillo (*Trasplante*, 2018-2020), Victoria Baraga y Guillermo Detzel (*Valparaíso, Copacabana y Parque*, 2016; *Otoño*, 2018), Pablo Zicarello (*Resumen y Noche y día*, 2012), Hernán Hayet y Paulo Pécora (*Áspero*, 1998; *8cho*, 2007; *Bruma*, 2019), Ana Villanueva (*Infancia intervenida*, 2016), Macarena Cordiviola (*Últimos brillos*, 2012; *Cinescape*, 2013), Luciana Foglio (*Agua viva, La hora del té, Vuelta a Italia*, 2016), Clara Frías (*Ánima*, 2015, Super 8 y video), Juan Zabala Tancredi (*Siempre*, 2010; *Bestiarios*, 2012; *Sinalefa*, 2016), Maga Flaks (*Un nuevo Robin Hood*, 2016), el pintor Matías Perego (*Maravillosa*, 2001; *Ojalá que te mueras en primavera*, 2002; *Muñequitas*, 2003; *Seis segundos de fama*, 2004; *Retratado en 3 segundos*, 2012), la actriz Belén Blanco (*Untiteled 5*, 2011), Maximiliano Sans (*Octava herética*, 2011; *Albedo*, 2013; *Escultor*, 2014; *Diluvio*, 2015), Bruno Stecconi (*Veía las hojas moverse*, 2009), el músico, dibujante y cineasta rionegrino Agu Grego (*Un mantel escocés*, 2005), Emanuel Bernardello (*El beso*, 2013), Leandro Listorti (*Salta*, 2008), Carlos Fascetto (*10R y el hombre del carrito*, 2002), Karina Acosta (*Teresa y Los remedios*, 2013), Reina Escofet (*Dá trilogía*, 2013), Eloísa Solaás y Mario Bocchicchio (*80*, 2009; *La conexión perfecta*, 2013), Fabiana Gallegos y Vera Czemerinski (*Carta 1. Buenos Aires*, 2020), Federico Goldemberg (*Reflexión instantánea*, 2017), Diego Borda (*Fake/News*, 2017), Mariano Goldgrob (*Construir nada a partir de algo*, 2016), Benjamín Naishtat (*Colecciones*, 2013; *A local kind of*

God, 2018), Paula Pellejero (*Espectros*, 1998-2015), Agustín Anselmi (*Armonium*, 2013), Magalí Pallero (*TV*, 2016), Ayar Blasco y Tomás Rautenstrauch (*Back and Forth de Michael Snow*, 2000-2017; *S/T*, 2000-2017), Agustín Zanalda (*Apuntes sobre el nacimiento del placer*, 2016), Ignacio Masllorens (1999, 2003), Martín Alomar (*Puce woman*, 2013), Laura Focarazzo (*Saturnal*, 2014, codirigido con Juan Zabala Tancredi), Juliana Gonzalez y Pablo Mazzolo (*Conjeturas*, 2012), Magdalena Jitrik (*Linterna internacional*, 2012; *Jaguar*, 2013), Ignacio Leonidas (*Sacristanus*, 2012), Federico Lanchares (*Oniria*, 2010; *S/T*, 2018), Monserrat Callao Escalada (*Alicia*, 2011; *Enero*, 2013), Juliana González (*Aurora #1*, 2017; *2P/Halley*, 2018), Gonzalo Egurza (*Oficiales de reserva y S/T*, 2012), Andrés Guerberoff (33, 2002), Silvana Lopa (*Y el viento se interpuso*, 2009), Andrés Levinson (*Intemperie en Chapicuy*, 2013), Augusto Lucía (*Abya Yala y Esencia tiempo*, 2019), Nicolás Okseniuk (*Hielos*, 2009), Gabriel Gonzales Carreño y Sebastián Sulimovich (*Rayolandia*, 2016), la fotógrafa tucumana Sofía Flores Blanco y el correntino Juan Ignacio Slobayen (*Vistas y La raíz de lo ligero*, 2018), Juan Angaroni y Sebastián Tolosa (*Pécora detrás de cámara*, 2013; *Zoom infinito*, 2015), el rionegrino Manque La Banca (*Los 7 perdones capitales: 1- El viaje y Mover carnaval*, 2014), Malena Solarz y Nicolás Zukerfeld (*Una película hecha de*, 2019), Jorge Doncel (*10 líneas para Julia*, 2008; *El salto*, 2010; *Automedicación*, 2018), Leandro Varela (*Fotogramas grabados en piedra*, 2019), Martín Sciaroni (*Aproximación a Emeterio Villamil de Rada*, 2013), Nadia Estebanez (*Espacio C*, 2007), Santiago Reale (*Aquel verano sin hogar*, 2018), Magdalena Cernadas (*Militancia*, 2015), Mongo Aurelius (*Peces*, 2016;

Caripelis, 2017), Belén Paladino, Sol Prado y Pietro Bulgarelli (*El hilo*, 2017), Lucía Torres (*Nubes de febrero*, 2018), Agostina Guala y Verónica Padín (*Rumor del cuerpo*, 2016), Toia Bonino (*Selfi*, 2018), Ignacio Iasparra (*S/T*, 2008), Christian Nunclares (*Título*, 2008) y Sergio Brauer (*Home movie*, 2008; *Malabia bla, bla*, 2011; *Los sueños y las palabras*, 2016).

A ellos se suman la mexicana Azucena Losana (*Intermission*, 2013; *Valle de lobos*, 2018), los chilenos Libertad Eyzaguirre (*Pensé que pensábamos*, 1999), Aho Zahi (*Caudal Suprematista-Sucesión acelerada de intención pictórica fragmentadas aleatoriamente*, 2015) y Pablo Huerta (*Tulpa*, 2018), la brasileña Moira Lacowicz (*Más paritarias, menos yuta*, 2018), el colombiano Álvaro Cifuentes (*Haiku # 2*, 2009; *Hay amor tan necesario como el sol*, 2013), la alemana Nele Wohlatz (*Cadáver exquisito*, 2018), el estadounidense Jeff Zorrilla (*Girasoles*, 2016), el francés Matheu Orcel (*Huinca Huerquen, el mensajero blanco*, 2003) y aquellos argentinos que viven y filman en distintos países de Europa, como Daniela Cugliandolo (*Las mucamas asesinas*, 1999; *Nosferatu 2000*, 1999; *Veo el futuro*, 2007; *In Fellini*, 2012), Natalia Legarreta (*Teixoneras*, 2014; *Equilibrista*, 2019), Santiago Doljanín (*Visiones desconocidas de Mar del Plata*, 2012; *Si cero no ser-o-uno*, 2012; *Ehhh!!!*, 2013), Vanvelvet (*Mariel*, 2000) y Alejo Franzetti (*Dos experiencias en el bosque*, 2014).

Se trata de una escena sumamente prolífica y heterogénea, que se esparce por distintos puntos del país como La Plata, Córdoba, Rosario, Mar del Plata y Bariloche, y que llega incluso a Barcelona, Berlín e Ibiza, pero que indudablemente tiene su foco en Buenos Aires, con la singularidad de generar sus propios espacios de

exhibición en casas particulares, talleres, salas del under, museos como el Palais de Glace y el Mamba, fábricas recuperadas, bares, centros culturales, galerías de arte, instituciones como la Enerc y el Fondo Nacional de las Artes, galpones, terrazas, festivales internacionales como Mar del Plata y Bafici, la BIM, o muestras como la Semana de Cine Experimental de La Plata o el Día de las Películas Familiares (la versión local del Home Movie Day).

“Es una escena que funciona de forma híbrida: no es ni under ni clandestina ni definitivamente institucional. Nos movemos entre diferentes espacios, entre salas grandes y pequeñas, pero siempre autogestionados y autosustentándonos. Hay un gran poder de adaptación y así vamos encontrando espacios y alternativas a nuestras necesidades. El cine que se hace en la Argentina es superecléctico y heterogéneo, lo que nos une a todos es el medio Super 8”, señala por su parte Azucena Losana.

Según Marto Álvarez, que forma parte del colectivo amateur El Club del Super 8, “hay artistas con inquietudes más relacionadas a lo documental, otros volcados a la estética de diario cercana a Jonas Mekas, algunos con búsquedas cercanas a lo estructural, otros interesados en la especificidad del fílmico, y trabajos muy abstractos, algunos incluso prescindiendo de la cámara”.

En cambio, para Sergio Subero, ganador del premio al mejor cortometraje del Bafici con su film *abc, etc.* (2007), existe “muchísima diversidad y un cierto auge, una especie de contagio del cine experimental y sobre todo del Super 8, expandido o no. El entusiasmo es grande pero no soy optimista. En general siento que es tanto el deslumbramiento por el material y los artefactos que

tanta abundancia nos está alejando de la sustancia. Pero también hay películas que me siguen asombrando y conmoviendo”.

Lo cierto es que para todos ellos el Super 8 es un formato ágil y liviano, que permite moverse y filmar rápidamente, de manera individual e inmediata. Es ideal, además, para experimentar con distintas técnicas de montaje en cámara y otras de manipulación e intervención directa del celuloide, tanto en el momento de la filmación como durante el revelado, el montaje y la proyección, que en algunos casos puede convertirse en una performance de cine expandido.

Con más o menos interés por la investigación profunda de sus especificidades técnicas y expresivas, la mayoría de estos “superochistas” (término bastante discutido, que muchos aceptan y otros rechazan para sí por motivos diversos) trabajan de manera autónoma, autogestiva y amateur, ya que las características propias del formato les permiten pensar, producir, filmar, montar, intervenir (rayando, quemando, pintando u oxidando el celuloide), proyectar de manera creativa y a veces, incluso, revelar de forma casera sus propias películas.

Para Benjamín Ellenberger, quien realizó a principios de 2015 con sus películas una gira por universidades y salas de la República Checa, Austria y Alemania junto con Azucena Losana y Pablo Mazzolo, “el tipo de obras que se están realizando en este formato son muy diversas, pero lo que prevalece son los trabajos alejados de una estructura narrativa clásica, en donde lo que se ve es una exploración de tipo personal sobre las maneras de narrar”.

Por su parte, Gonzalo Egurza –a quien el grupo español Cráter dedicó en 2015 una retrospectiva en Barcelona junto con Jorge

Honik– cree que “el cine en Super 8 se volvió una suerte de género en sí mismo. Lo que sucede aquí es que se idealiza al formato y en consecuencia se deprime el valor de su verdadero potencial. Creo que el cine experimental excede al formato, y cada uno tiene algo específico para darnos. Por eso”, añade, “es fundamental reflexionar sobre las problemáticas estéticas de los formatos”.

En una línea similar, Pablo Mazzolo, quien en 2014 ganó el Gran Premio del Media City Film Festival de Canadá, uno de los certámenes más importantes del mundo en su género, dice que “en general se filma en Super 8 como experiencia en sí misma, por encima de lo que pueda ser el cine. Por eso, no sé cuánto hay de cine en lo que se filma. Igualmente, en otros formatos se da por sentado de antemano estar haciendo cine, y eso tampoco es así”. Por su parte, el estadounidense Jeff Zorrilla, prolífico realizador afincado en Buenos Aires, opina que “en este momento los cineastas están explorando los límites de la filmación analógica al mismo tiempo que indagan sobre preguntas sociológicas, filosóficas y ecológicas. En la Argentina el Super 8 es usado mayormente para el cine experimental pero más y más veo experimentos con lo narrativo”.

Cada vez menos silenciosamente, la escena de Super 8 en la Argentina se expande con soltura a nivel nacional e internacional. Es amplia y muy variada, con cineastas, técnicos y artistas de diversos ámbitos que adoptaron el formato para explorar sus propias búsquedas expresivas, dentro de un circuito creciente donde poder mostrar sus obras y con un público cada vez más ávido por verlas. Algunos se preguntarán, aunque no pueda ubicarse con precisión, ¿cuál fue el punto de partida de este nuevo panorama de cine hecho

en Super 8 en la Argentina?, ¿qué acontecimiento, qué muestra, festival, proyección o reunión de colegas marcó su comienzo?

Si bien las condiciones materiales para su existencia comenzaron a normalizarse más o menos a partir de 1997, con la aparición del laboratorio Arcoíris seguramente hubo pequeños eventos previos y posteriores que también podrían considerarse hitos en esta historia del Super 8 contemporáneo. A falta de un hecho preciso que marque su inicio, probablemente cada uno de los realizadores que filmaban y filman en Super 8 desde entonces pueda establecer un punto de partida de lo que, en definitiva, no deja de ser su propia historia.

Para trazar esa línea imprecisa que dividiría un antes y un después, podrían mencionarse –por poner un ejemplo– las primeras proyecciones que la actriz, música y cineasta Daniela Cugliandolo realizó en la Argentina entre 1998 y 2001, en las que acompañaba a veces la exhibición de sus cortometrajes con la retroproyección de fluidos teñidos de colores. Sus primeras proyecciones fueron en fiestas, inauguraciones de muestras de artistas plásticos y recitales de grupos de rock en la ciudad de Buenos Aires y, más particularmente, en localidades del sur del conurbano como Lomas de Zamora, Adrogué y Temperley, donde vivió la mayor parte de su vida antes de dejar el país. Radicada en España desde 2002 (actualmente vive y trabaja en Ibiza, pero en sus primeros años vivió en Barcelona, donde formó parte de varias bandas musicales, dictó clases de cine y organizó en el Centro Cultural Pati Limona, junto con la cineasta pampeana Ana Fresco, el festival de cortos argentinos Argentoscopia), Cugliandolo realizó más de veinte cortometrajes y numerosos videoclips en Super 8 milímetros.

Cineasta autodidacta, amante del juego y la experimentación, estuvo siempre muy vinculada al teatro, el rock y las artes plásticas (entre sus amigos más cercanos estaban los pintores Natalia Festa y Matías Perego, a quien le dedicó un retrato en Super 8 color y a quien seguramente le transmitió su interés por el uso del formato de paso reducido). Fue responsable de performances en recitales del grupo El Otro Yo y realizó, por ejemplo, el videoclip en Super 8 blanco y negro del tema “Spaghetti del rock”, del grupo Divididos. “No lo considero retro, aunque la fotografía remita a la nostalgia. El Super 8 está sucediendo”, afirmó la artista, que aún hoy sigue usando este formato fílmico para algunas de sus producciones.

Si bien recorrieron varias pantallas en España, Francia y Ecuador, en la Argentina sus trabajos fueron parte de una retrospectiva dedicada a su obra en el noveno Bafici y se proyectaron en el Festival de Mar del Plata, el Mamba, el Centro Cultural Ricardo Rojas (dentro del ciclo *El cine Super 8 en la era digital*, curado por Andrés Denegri), la Fundación PROA, la Alianza Francesa y galerías de arte como Belleza y Felicidad.

Su trabajo cinematográfico podría dividirse en tres etapas bien diferenciadas. Como la propia Cugliandolo explicó en una entrevista, la primera de ellas fue de 1998 a 2001, cuando se acercó al cine como una “neófito”, compró su primera cámara Super 8 y filmó los cortometrajes de ficción *Las mucamas asesinas*, *Nosferatu 2000*, *Cocinero*, *Ikebana*, *Gina*, *Alicia*, *Lewis Carroll y el tiempo*, *Oveja negra*, *Costureras de hoy* y *Pneurosis (en el baño)*, entre otros. A esa época también pertenecen sus cortos documentales sobre artistas plásticos *Matías Perego*, *El puente de Brooklyn* (retrato de Cecilia Biagini), *Carlos Viver*, *Pintora con botas* (sobre María

Fernanda Aldana) y *Leo Chiachio*. Todos esos films tienen la duración de un solo cartucho, fueron montados directamente en cámara y terminados en video, acompañados siempre por música electrónica. En todos ellos, además, se nota una inclinación de Cugliandolo hacia el juego, la experimentación, el humor y la intervención lúdica y teatral de ciertos temas y géneros propios del cine.

La segunda de esas etapas transcurrió en España (y también en sus viajes por Italia y Francia) entre 2001 y 2002, cuando comenzó con su serie *Veo doble* y desarrolló la idea de filmar cortometrajes montados en cámara y editados luego digitalmente en una doble pantalla enmarcada con colores planos y acompañados con música electrónica del grupo DUO. A esta etapa, mucho más experimental, pero igualmente lúdica, pertenecen sus cortos *Veo el futuro*, *Viento frío*, *Lúdicos*, *Romano en Roma* y *Yo quiero el sol*.

Por último, desde 2003 y hasta la actualidad, Cugliandolo viene explorando otras técnicas visuales y caminos narrativos alternativos más vinculados a la hibridez entre lo fílmico y el video digital, filmando sin mirar lo que registra, por ejemplo, o realizando tomas directas de la pantalla de una computadora de imágenes en video grabadas previamente por ella o tomadas de internet. A este período de su extensa y variada filmografía pertenecen sus cortos *Flama*, *Odisea*, *In Fellini*, *En otro lugar*, *Cada uno* y *Esto no es un recuerdo*.

Si bien las primeras incursiones de Cugliandolo en el Super 8 abrieron el camino e inspiraron a muchos otros realizadores interesados en el formato (como la actriz Belén Blanco, el pintor Matías Perego o el periodista Paulo Pécora), otros eventos que podrían mencionarse como un posible inicio de este nuevo proceso

del Super 8 en la Argentina serían las primeras instalaciones con múltiples proyectores que el realizador e investigador Andrés Denegri empezó a desarrollar a partir de 2004 –cada vez con más complejidad y perfección– en museos, galerías de arte y salas porteñas. También podrían considerarse como parte de ese nuevo comienzo las proyecciones en Super 8 que se realizaban en el marco del festival audiovisual Fuga Jurásica, que tenía como escenarios el Museo de Ciencias Naturales y la Fundación Gutenberg de la ciudad de Buenos Aires. Ernesto Baca, por nombrar solo a uno de los muchos realizadores que pasaron por esos espacios, organizaba allí la exhibición de sus películas y en 2008 proyectó su mediometraje *Semen*, que había estrenado un año antes en el Festival de Mar del Plata como parte de una instalación audiovisual en el hotel Provincial de esa ciudad.

Un hecho mucho más importante, que también lo tiene a Baca como protagonista, fue sin dudas el estreno en 2005 de su largometraje experimental *Samoa* en la Competencia Internacional del Bafici, el mismo certamen donde dos años más tarde, en 2007, Sergio Subero ganó el premio al mejor cortometraje con *abc, etc.*, un film experimental de *found footage* que indaga sobre la materialidad del celuloide y las formas abstractas que puede adoptar al ser sumergido en agua, lavandina y otras sustancias, y al quemarse cuando es expuesto durante cierto tiempo al calor de la lámpara de proyección. En ese film Subero registró las transformaciones que sufría el celuloide al ser sometido a la acción abrasiva de ciertos químicos y al ir deritiéndose a ritmos azarosos, produciendo formas y colores imprevisibles sobre la emulsión

fotosensible mientras era sometido durante algunos segundos al calor intenso de la lámpara.

La vigencia y actualidad de la obra de Claudio Caldini, una especie de puente entre viejas y nuevas generaciones de realizadores volcados al Super 8, podría considerarse en sí misma como un elemento fundamental de esta nueva etapa contemporánea del formato en la Argentina. No solo porque sus películas fueron y siguen siendo materia de estudio de varias cátedras en distintas escuelas y universidades de cine locales, sino porque él mismo ejerció la docencia desde el ciclo de cine que curaba en el Mamba o, más específicamente, en las clases que dictaba en talleres particulares o en el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (Cievyc), espacios donde compartió conocimientos técnicos, estéticos e históricos con la mayoría de los realizadores actuales, y donde inculcó en muchos espectadores y estudiantes un interés genuino por el cine experimental y, en varios casos, por el cine hecho en Super 8.

Entre las innumerables proyecciones que realizó en museos, centros culturales, espacios del under, salas de teatro, casas particulares, festivales y fábricas recuperadas, quizá una de sus presentaciones más importantes fue la que tuvo lugar en julio de 2009 en el actualmente extinto centro cultural Montes de Oca (Moca) del barrio porteño de Barracas.

En cuatro funciones en las que proyectó tres trabajos diferentes en cada una, usando a la vez tres proyectores enhebrados en serie y en paralelo, Caldini estrenó *Lux Taal* (2006-2009), hizo remezclas de *Gamelan* y *Un enano en el jardín* (1981) y ofreció versiones vivas de *Prisma* (realizado en Escocia en 2005 durante el programa

Glenfiddich Artists in Residence) y *El devenir de las piedras* (1988), entre otros trabajos.

Caldini presentó por primera vez su tríptico de films experimentales en 1990 en el teatro Babilonia, que funcionaba junto al viejo mercado del Abasto, y repitió la experiencia en 1995 en la retrospectiva de su obra realizada durante el Primer Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas en el Centro Cultural Recoleta. Tanto en aquellas proyecciones como en el Moca y en las que vinieron luego, él mismo fue el operador de sus propios proyectores, manipulando y enhebrando la película, y convirtiendo así cada una de esas proyecciones en una performance en vivo de cine expandido.

Podrían mencionarse también, por qué no, los ciclos de proyecciones al aire libre que Sergio Subero y Mario Bocchicchio organizaban en las veredas de Cobra, la pequeña librería y galería de arte del barrio porteño de Caballito, donde una noche de verano de 2008 una de sus vidrieras –la que daba a la calle Aranguren– se cubrió de imágenes de cineastas que, en algunos casos, apenas se conocían entre sí.

Ese sábado estrellado y apacible de diciembre, en ese cruce poco transitado de calles y pasajes cercanos al parque Centenario, algunos vecinos curioseaban un poco y seguían su camino, mientras que otros se detenían interesados en el ritual que se estaba llevando a cabo ahí mismo, en la calle, y se quedaban largo rato atrapados por las imágenes que se imprimían en una pequeña pantalla de papel de calco pegada sobre la vidriera de la librería.

Desde un proyector colocado en un banquito, en la vereda, presentaron sus trabajos Gabriel Romano (*Sin título*), Mario

Bocchicchio (80), Nadia Estebanez (*Espacio C*), Ignacio lasparra (*Sin título*), Bruno Stecconi (*Veía las hojas moverse*), Paulo Pécora (*Sin título*), Sergio Subero (*Recortes*), Christian Nunclares (*Título*), Leandro Listorti (*Salta*), Julio Fermepín (*Reflexiones*), Claudio Caldini (*Sin título*) y Narcisa Hirsch (*Come Out*). Esa noche muchos se llevaron de recuerdo un pequeño programa impreso en papel transparente, en cuya portada se veía un fotograma en blanco y negro de una imagen vertiginosa, hecha de luz y movimiento, y se leía debajo una frase de Jonas Mekas que rezaba: “Todo lo que he aprendido en mi vida se limita a esto / las hojas caen en el otoño / Allí estaré con mi cámara cuando caigan”.

Siete años después, en 2015, se realizó *Intemperie*, un evento similar que tuvo como pantallas las dos vidrieras de la galería de arte Big Sur que daban a la calle Carlos Calvo, en San Telmo. Allí, visitantes y transeúntes pudieron sentarse a disfrutar gratuitamente dípticos en Super 8 de Marto Álvarez, Melisa Aller, Macarena Gagliardi Cordiviola, Emiliano Cativa, Paulo Pécora, Juan Tancredi, Luján Montes, Laura Focarazzo, Luciana Foglio, Ernesto Baca y Leonardo Zito. La idea fue repetida en febrero de 2020 por Paula Pellejero, Ignacio Tamarit, Fabiana Gallegos, Guillermo Miconi, Karina Acosta, Alejandra Lescano y varios otros artistas en la muestra *Buen viaje!*, realizada en la galería de arte Moria, en Villa Crespo, pero llevándola un poco a un extremo, ya que en lugar de dos pantallas como en Big Sur se realizaron proyecciones múltiples y simultáneas sobre las cuatro hojas del ventanal de la galería que da a la calle Apolinario Figueroa.

Otra experiencia remota que puede haber marcado el inicio de este período fue la de Miguel Mitlag y Bill Nieto, quienes optaron por

el viejo formato Super 8 en 1996 para filmar el documental *Cenando con Suárez*, un mediodocumental de 38 minutos que registra con espontaneidad, tanto en blanco y negro como en color, los ensayos, los shows, un viaje a Chile, las vacaciones y otros momentos cotidianos de la banda compuesta por la actriz y cantante Rosario Bléfari, Fabio Suárez, Gonzalo Córdoba y Pablo Fosser.

El Super 8 también le interesó en esa época a Diego Posadas y Carla Lucarella, quienes filmaron juntos el corto *Me preocupa mi hermano* (1998), al salteño Martín Mainoli, autor de cortos de humor en blanco y negro como *Kenny* (1999) y *Kenny 2* (2002), entre otros; al marplatense Goyo Anchou, que incluyó secuencias experimentales en Super 8 blanco y negro fotografiadas por Emiliano Cativa en su corto de vampiros *El nombre de los seres* (2010) y que luego filmó el corto en blanco y negro *Del amor* (2012), con dos documentalistas danesas como protagonistas; a Juan Seoane, que realizó en España junto a Gabriela Golder el corto *Un amor que vale la pena* (1997) y a Diego Lerman, que filmó en blanco y negro su corto *La prueba* (1999), una suerte de ensayo para su primer largometraje, el multipremiado *Tan de repente*.

“No sabíamos muy bien el porqué, tal vez por la diferencia entre el digital y el fílmico que había en ese momento, tal vez por lo melancólico que se veía el Super 8, tal vez simplemente porque era más difícil. Uno empezaba a entender que el fílmico tendría sus problemas y sus incontables dificultades, pero a la vez aparecía un amor incondicional”, recuerda Ezequiel Acuña en su artículo “Vos lejos de vos”, escrito especialmente para el libro *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*, que editó el Concurso de Cine de Cipoletti.

Acuña, que tuvo sus primeras experiencias cinematográficas usando Super 8 y filmó en ese formato los cortos *Tokio* (1998), *Raro* (1999) y *Rocío* (1999), todos terminados en video, destaca en el texto mencionado que “este nuevo amigo-enemigo tenía entre sus dificultades la nobleza de permitirte errores, de no solo ser *vintage* o *cool* para quienes consideraban canchero filmar en Super 8, sino que era imperfecto y humano, natural y casero como lo que uno estaba haciendo en ese momento. Lo que uno filmaba tenía esa esencia, estaba aprendiendo y como todo aprendizaje llevaría mucho tiempo conocerlo”. En ese sentido, el cineasta subraya “lo imprevisible que era el fílmico” y destaca la incertidumbre propia de filmar en Super 8, porque “no tendríamos el control inmediato de saber si había salido bien”.

Hay que mencionar también a Martín Canals y Néstor Frenkel, autores en 1999 de los cortos de animación en Super 8 *Marcello G., solo un hombre*, que formaban parte de una serie de relatos breves, de humor absurdo, protagonizados por el muñequito de plástico del futbolista Marcelo Gallardo, un antihéroe que se convirtió en la vedette de un ciclo de cine gratuito realizado durante las vacaciones de invierno de ese año en el viejo cine Cosmos, en el marco del festival Buenos Aires Supernova.

El caso de Frenkel es particular, ya que una década más tarde, en 2011, realizó *Amateur*, un largometraje documental centrado en Jorge Mario, un odontólogo de la ciudad de Concordia, Entre Ríos, que en los años 80 y 90 filmaba en su pueblo wésterns y todo tipo de ficciones en Super 8. En tono de comedia, Frenkel presenta a este cineasta amateur como “un ejemplo de resistencia de un mundo y una clase de ver y vivir la vida que se está terminando” y lo

acompaña en sus múltiples actividades, ya que además conduce su propio programa de radio, es filatelista, basquetbolista, experto en tiro al blanco y dirige un club de niños exploradores.

“Me interesaba más abordar el material Super 8 como juego y testimonio familiar. Sin embargo, Jorge Mario se toma muy en serio a sí mismo y a todo lo que hace. No hace mucha diferencia entre el cine argumental, el documental o el familiar, porque para él todas son películas”, afirmó Frenkel en una entrevista.

Además del retrato de este hombre tan peculiar, Frenkel ensaya un homenaje al cine amateur y al Super 8 milímetros con una introducción donde enumera los distintos usos que la gente le fue dando al Super 8 en Concordia, y compone un collage de imágenes de cumpleaños, fiestas, viajes, casamientos, mascotas y muchos otros etcéteras filmados por personas anónimas en ese formato de cine hogareño. Se trata, en definitiva, de la transmisión de un profundo amor por el cine y de un llamado a abrir el juego, a democratizar y quitarle solemnidad a este arte que el Super 8 hizo accesible a todos.

Por su parte, Canals administró durante muchos años un espacio de revelado y transfer a video en el laboratorio Megaphoto del barrio porteño de Colegiales. Durante un largo período que va aproximadamente de 1999 a 2010, Megaphoto fue uno de los únicos laboratorios del país que revelaba película color reversible, y ahí Canals ponía en funcionamiento una máquina que él mismo había fabricado para hacer transfer de Super 8 a video, con un sistema que combinaba una cámara digital adaptada para tomar una foto de cada fotograma y bajarla directamente como un archivo a una línea de tiempo en una computadora.

Más cercano en el tiempo, en la ciudad de La Plata empezó a aflorar una nueva generación de realizadores que trabajan actualmente con película Super 8 milímetros. Algunos de ellos filman, revelan artesanalmente, organizan proyecciones públicas de films propios y ajenos y, en algunos casos, también dictan talleres de realización en ese formato.

Entre ellos se destacan Federico Lanchares, que además de su trabajo como cineasta –viene filmando en Super 8 y 16 milímetros desde los años 90– organiza desde hace una década la Semana de Cine Experimental en esa ciudad, uno de los focos de difusión del cine alternativo más importantes del país. Según escribió para la presentación de la octava edición de esa muestra, “la película argéntica, que fuera declarada material obsoleto por la industria cinematográfica a principios de siglo, goza de buena salud. Kodak acaba de relanzar el film reversible color Ektachrome que discontinuara en 2012. Una nueva generación, que creció inmersa en el paisaje digital contemporáneo, adopta al celuloide como soporte de sus indagaciones. La elección del material no es algo a desestimar por cuanto condiciona los tiempos de trabajo, la manera de reflexionar y percibir las imágenes en movimiento, toda una poética. Este nuevo impulso que atraviesa a las comunidades que conforman el cine experimental se refleja en nuestra ciudad con la aparición de laboratorios de revelado artesanal, nuevas pantallas y gente joven que se vuelca a experimentar con la película Super 8”, agregó. Lanchares se refiere a nuevos realizadores como Guillermo Detzel, el chileno Pablo Huerta, Julia Sbriller, Pilar Falco, Giuliana Nocelli, la fotógrafa marplatense Renata Daguerre, Mariana Pucci y la realizadora y performer fueguina Alveré Di Pilato. Todos ellos

desarrollan una indagación rigurosa de las posibilidades técnicas y estéticas del formato, que se ve traducida en la forma y el contenido de sus films, y en las proyecciones donde los exhiben.

Un caso particular entre estos nuevos realizadores en La Plata es el del cineasta y músico rionegrino Manque La Banca, que forma parte del colectivo Parquee, donde experimenta con la realización, el revelado y la proyección en Super 8 milímetros. En 2014 participó como músico en la performance cinematográfica *Archivo expandido*, dirigida por Magdalena Arau. En 2018, en el marco de la 14.ª edición del festival de cine Festifreak, también en La Plata, realizó un taller de registro, revelado y proyección en Super 8 milímetros.

Si bien su film más importante hasta la fecha es *T.R.A.P.*, que filmó en 2018 en 16 milímetros y estrenó ese año en la Competencia Oficial del Festival Internacional de Cine de Berlín, Manque La Banca realizó en Super 8 color y blanco y negro los cortos *Mover canival*, *Los 7 perdones capitales: 1- El viaje y Estado*, que forman parte de *Los viajes de Xavier De La Tumba*, un programa de cortos experimentales en el que ese personaje ficticio (una especie de álgter ego) “se sumerge en su propio archivo fílmico para darle forma a un relato fragmentado, en el que se atraviesan distintas percepciones de un mismo hecho y conviven distintos niveles de registro como un ejercicio para reinterpretar los recuerdos y la memoria”.

Más recientemente, Benjamín Naishtat, autor de los largometrajes *Historia del miedo* (2014), *El movimiento* (2015) y *Rojo* (2018), realizó dos cortometrajes en Super 8 milímetros que tiene terminados en video. El primero es *Colecciones* (2013), una historia de terror psicológico que codirigió junto a Chiara Ghio y que narra la caída en desgracia de una pareja que viaja hacia las profundidades

de la provincia de Buenos Aires en busca de un misterioso disco musical. Fotografiado por Chuny Amandy en Super 8 color, la puesta en escena y la imagen degradada propia del film, su textura, sus colores, generan un clima extraño e inquietante habitual en películas de género de los años 70 como *Martin, el amante del terror* (1978), del estadounidense George Romero. El segundo de sus cortos en Super 8 es *A local kind of God* (2018), un documental filmado en distintos lugares de la India en color y en blanco y negro, donde ofrece un registro naturalista y poético de ese viaje, usando imágenes en negativo, diálogos en *off* con habitantes de esos lugares e imágenes muy sugerentes surgidas de la observación atenta de la realidad, del registro de pequeños momentos cotidianos, espacios, climas, personas y animales. Algo que tienen en común ambos cortos es el uso reflexivo, con fines estéticos pero también narrativos, de las veladuras y los defectos propios del registro y el revelado del material Super 8, pequeños segmentos de película que probablemente muchos podrían considerar inservibles o meras sobras de descarte. Sin embargo, en estos dos casos, esos defectos, imprevistos y errores ocasionados por causas mecánicas, fotográficas o fotoquímicas, adquieren un valor estético y narrativo particular, que ayuda a delinear el carácter fantástico y siniestro del primero de los cortos, o el tono poético y realista del segundo.

Otro realizador que trabaja actualmente en Super 8 milímetros es el correntino Juan Ignacio Slobayen, cuyos trabajos *Vistas* y *La raíz de lo ligero*, ambos en blanco y negro, fueron estrenados juntos a finales de 2018 en la sección que el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata le dedica al cine experimental argentino y a otras expresiones filmadas y exhibidas en su formato original de Super 8 y

16 milímetros. Se trata de dos trabajos de observación y contemplación de la naturaleza, fotográficamente impecables, que en algunos casos combinan el registro de árboles, frutos, cortezas y todo tipo de vegetaciones con breves fundidos encadenados y otros momentos de animación cuadro a cuadro que les otorgan cierta extrañeza onírica y dejan entrever una incipiente intención experimental.

En el caso de la realizadora Ariel Nahón, la experimentación con el Super 8 no pasa tanto por investigar las formas desde una conciencia cada vez más plena de las posibilidades fotográficas de la cámara (aunque posee varios ensayos formales de gran perfección técnica con relación a viajes, puentes, reservas naturales, una montaña y la Luna), sino más bien –y principalmente– por una indagación de índole personal, a través de su historia familiar y la relación con su propio cuerpo. Nahón empezó a filmar en 2001, después de encontrar la cámara Super 8 de su padre. En su interior estaba un cartucho todavía útil que no había sido terminado de filmar. “Pienso que probablemente contenía imágenes más de cuando era chica, con pocos meses de edad. Yo sabía que era un cartucho Super 8 pero no mucho más. Igual lo terminamos de filmar con mi amigo Alejandro Zucco. Pero nunca lo revelé. Cuando finalmente lo llevé a revelar a Megaphoto en 2007, me dijeron que esa emulsión ya no podían procesarla. Y como supuestamente no podría revelarlo más, lo puse en mi biblioteca como un adorno. Pasó un tiempo y al mudarme el cartucho desapareció. O se perdió en la mudanza o está en algún lugar y todavía no pude encontrarlo. Es como un rollo cuyas imágenes no se revelan a los demás, se resisten a aparecer. Y eso me permite

imaginar muchas cosas”, comentó Nahon una tarde mientras proyectaba sus películas en el living de su casa.

En 2007, con Matías Buzzalino, filmó casi veinte rollos de Super 8 para montar un cortometraje que finalmente también quedó inconcluso. El corto se llamaba *Escapada* y contaba la historia de un chico que iba perdido por la ciudad escuchando música punk en un walkman, con guion de Nicolás Maidana y actuaciones de Carla Crespo, Julián Tello y Esteban Bigliardi. Después de esa experiencia Nahón volvió a acercarse al Super 8 recién en 2013, pero esta vez más enfocada en la exploración de los usos fotográficos de la cámara:

Me interesa aprender a usar la cámara, escuchar cómo suena y a qué velocidad está filmando, e imaginar exactamente cómo se vería. Me volqué a usarla mucho más creativamente a partir de un conocimiento mucho más consciente de su funcionamiento. Eso me ayudó a ver cómo se maneja el tiempo y a encontrar la forma para filmar en tiempos muy largos acciones mínimas.

Nahón se refiere, por ejemplo, a las secuencias del corto *Réplica número 1* (2018) filmadas a tres fotogramas por segundo, cuadro por cuadro, en donde se la ve vestida elegantemente, como hombre, haciendo un gesto con su brazo y su mano derecha, el mismo gesto y del mismo modo en que lo hacía su padre en una vieja foto para el catálogo de trajes y sacos de un local de la empresa familiar, Casa Nahón. “Me propuse investigar distintos gestos de mi biografía personal y replicarlos en mis cortos. Mi viejo tenía veinte años en

aquel momento y lo que yo hago es darle un nuevo sentido al gesto y relacionarlo con una historia que me contó sobre una terraza donde en 1955 mi abuelo lo llevó a ver los aviones que bombardeaban la Casa Rosada y la Plaza de Mayo. Hacer este corto fue una forma de cruzar la historia del país con mi historia familiar. Me interesa buscar las raíces del antiperonismo de mi papá y lo intenté haciendo una película donde leo signos de una tradición política en mi propio cuerpo y busco convertirlos en otra cosa”, afirmó la cineasta y performer amateur, que también filmó otro corto donde imita el gesto de su hermana bailando una canción de Madonna.

En casi todos los casos, ella misma filma y protagoniza sus cortos, casi siempre en soledad y en ambientes del interior de su casa, en un camino de exploración –a través del cine– de su biografía personal y del proceso de su autopercepción como mujer. En ese mismo sentido va su corto *Carta a Lady Zunga* (2019), una autorrepresentación en la que un cartel escrito de puño y letra suya anuncia al comienzo: “Te voy a contar algunas cosas sobre mi cuerpo”. En ese film que ella misma protagoniza, Nahón combina su interés por revisar su historia personal como por el uso de las técnicas fotográficas más adecuadas para representarla:

Creo que tiene que ver con los principios del cine, estudiar el intervalo. Cuando vi *Passacaglia y fuga*, la película que Jorge Honik y Laura Abel filmaron en 1975, me impactó cómo explora la lentitud a partir del aceleramiento del tiempo. Son cuerpos y objetos quietos filmados durante mucho tiempo. Eso fue algo que me

flasheó y tiene que ver con el principio de creación de la imagen y la relación de la cámara con el cuerpo. Siento que el cine puede producir monumentos. Las imágenes filmadas en fotoquímico producen un documento, un testimonio, como monumentos de mi biografía personal. El cine te permite generar una imagen estática, producir una sensación de lentitud mientras pasan muchas cosas en el cuadro. Es una sensación de algo estático pero afectado por el paso del tiempo.

Otro caso destacado es el de Mario Bocchicchio, más conocido por su trabajo como docente y montajista de films de Gustavo Fontán como *Elegía de abril*, *La casa*, *El rostro* y *El limonero real*, entre otros, pero dueño también desde 2004 de una filmografía en Super 8 muy particular y profusa. *80* (2008), *MSMBM* (2009-2013), *Ujvari muere* (2012-2014, codirigida con Maximiliano Sans), *Mentes paralelas* (2013), *Éxodo* (2014), *Malmstrom* (2015), *Parpadeo* (2015) y *Piso y tiembla* (2020), son algunas de sus películas. A todos esos films –algunos fueron exhibidos en su formato original en 2015 en el Festival de Mar del Plata– se suman las tres partes de la serie *Descanso y aprendo*, que desarrolló en el transcurso de varios años como un estudio fílmico (en su departamento o en la reserva ecológica de la costanera sur de Buenos Aires) sobre el comportamiento de la luz solar y la influencia que tiene en su vida íntima. La serie ofrece tres miradas contemplativas de espacios, objetos y seres muy cercanos a Bocchicchio, como sus amigos o su gata. En cada una de ellas aplica recursos de registro fílmico diferentes, como el cuadro por cuadro (en el primer corto), el plano

secuencia (en el segundo) y la variación del tiempo de exposición (en el tercero). El registro de lo íntimo y cotidiano, el retrato de largos períodos compartidos con amigos y la aparente sencillez de las cosas, los fenómenos naturales o las situaciones en las que pone el foco se relacionan con su idea de que el cine debe servir para dar una visión directa de la realidad. En su caso hay una visión directa de lo que lo rodea, pero reconstruida a partir de una combinación personal de diversos segmentos temporales. Se trata de una visión directa de fragmentos de realidad unidos en una especie de collage por el montaje en cámara o más tarde, luego del revelado, por el procedimiento de cortar y empalmar según un ritmo o una progresión determinados. Bocchicchio heredó cierta sensibilidad propia del montaje manual de cintas de VHS y ese conocimiento artesanal lo volcó luego al ejercicio del montaje con moviola y empalmadora propio del Super 8. “Para mí existen empalmes transparentes y empalmes opacos. En este último caso los empalmes se ven, se sienten, se escuchan, se ve el tironeo del empalme en el proyector. Y ese tironeo de las imágenes es una sensación física”, dijo Bocchicchio sobre el acto de pegar con cinta adhesiva dos trozos de celuloide dejando que las imperfecciones se noten o haciéndolas notar a propósito, o haciendo tan perfecta la operación que el empalme sea invisible y pase por el proyector sin llamar la atención. Al parecer, Bocchicchio prefiere dejar en evidencia la operación y por eso elige los “empalmes brutos, hechos adrede, sin temor a que se corten en la proyección”. Por otra parte, busca que sus imágenes sean leídas siempre como un presente, algo que sucede en ese mismo instante en la pantalla, frente al espectador, y que se le presenta como una realidad en sí misma.

“Busco el presente de la imagen. No hay necesidad de pensar qué están representando las imágenes, sino en el ritmo y la frecuencia rítmica del montaje. Hay que sacar la imagen de la idea de recuerdo, porque no se recuerda la imagen en sí, sino el ritmo y el empalme”, agregó Bocchicchio, quien ideó una forma inteligente de agregar títulos a sus películas a través de la impresión digital de acetatos. Luego de imprimir las letras y palabras que precisa, corta el acetato a la misma medida que una película Super 8 y después lo perfora con su empalmadora para que pueda pasar por el proyector sin dificultades.

Por fuera del circuito cada vez más amplio de proyecciones de Super 8 en su formato original, el cortometraje *Una película hecha de*, filmado íntegramente en España en Super 8 por Malena Solarz y Nicolás Zukerfeld, pero terminado en video, tuvo su primera proyección pública en la Competencia Argentina de Cortometrajes del 34.º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en noviembre de 2019. Egresados de la Universidad del Cine de Buenos Aires, donde actualmente ejercen la docencia, Solarz y Zukerfeld ya habían participado del festival marplatense en 2016 con el estreno de su primer largometraje en común, *El invierno llega después del otoño*.

“A principios de 2019 nos surgió la posibilidad de un viaje a España y Portugal, y recordé que teníamos guardada una cámara Super 8 de mi abuelo. Nunca habíamos filmado en Super 8 y teníamos ganas de probar cómo era eso. Y además el Super 8 nos permitía filmar sin demasiados conocimientos técnicos de exposición fotográfica”, recordó Solarz en una entrevista que dio en el marco del festival. Y añadió: “Viajamos sin ninguna idea precisa.

No sabíamos todo lo que podía llegar a aparecer, solo sabíamos los lugares que íbamos a visitar y que no queríamos hacer con eso un diario íntimo de nuestro viaje. No teníamos guion ni *storyboard*".

Durante ese viaje –en el que recorrieron Madrid, Vigo, Porto, Finisterre, Santiago de Compostela, Orense y La Coruña– Solarz y Zukerfeld decidieron narrar un pequeño pero intrincado relato que mezcla ficción con documental y tiene como protagonista a su amigo Ángel Santos, un cineasta español que camina por las calles de Vigo y piensa en una posible película, que termina siendo filmada por ellos. “En el medio”, escribieron en la sinopsis, “es Navidad o Año Nuevo, hay gaviotas y patos, se busca un barco pesquero, alguien gana la lotería y suena un tema de los Kinks”.

Con una estructura similar a un test de Rorschach, en la que se encuentran resonancias simétricas al principio y al final del recorrido, el corto tiene como eje las ideas que van surgiendo espontáneamente en la mente de Santos, mientras camina por la noche en las calles de Vigo y espera a sus amigos argentinos que vienen a visitarlo, pero están un poco retrasados. El hallazgo fortuito del número 228 de la historieta *Roberto Alcázar y Pedrín*, que él leía cuando niño, las callejuelas apenas iluminadas, los bares repletos de gente, las luces de un gigantesco árbol navideño, todo eso y algunas otras cosas podrían ser motivo para él de una película hecha de... Pero justo en ese momento el sonido se corta, y la frase queda inconclusa, dando lugar al misterio y a otras imágenes, a una suerte de bitácora de viaje o microrrelato, en el que ahora asistimos a registros documentales de pequeños momentos cotidianos vividos por los cineastas argentinos: espacios naturales, gaviotas, lagos, personas, el detrás de escena de la filmación, calles y ciudades, el

interior de un archivo cinematográfico, noticias televisadas, pinturas y manos, muchas manos. Al final, el punto de vista vuelve a cambiar y el relato en off es conducido por la voz del propio Santos, que empieza a comentar todos aquellos motivos por los que sus amigos extranjeros podrían filmar una película hecha de...

Una tendencia en el terreno del cine en Super 8 es la apropiación y el uso de materiales preexistentes o *found-footage*. Se trata en general de filmaciones hogareñas y registros amateurs, abandonados u olvidados por sus autores, que llegan a manos de otros cineastas que los compran o los heredan de un familiar o un amigo. Se apropian de ellos de manera experimental, interviniendo física o químicamente el celuloide, o realizando complejas partituras de ritmo y montaje, como lo hacen por ejemplo Sergio Subero, Ignacio Tamarit, Azucena Losana, Leo Zito, Benjamín Ellenberger, Ernesto Baca o Moira Lacowicz, pero también de manera narrativa y poética, mezclando elementos del documental y la ficción con recursos del experimental, como *Diario de Pamplona* (2011), de Gonzalo Egurza; los trabajos recientes de la montajista cordobesa Lucía Torres (*Nubes de febrero*, 2018, terminado en video) y los de la actriz y realizadora Vera Czemerinski (*Carta 1. Buenos Aires*, 2020, terminado en video). En estos últimos casos, los tres utilizaron películas Super 8 color encontradas o heredadas, filmadas en los años 70, pero mientras Egurza construyó una historia de amor e intolerancia a partir de unos diarios de viaje por Pamplona, Torres y Czemerinski crearon dos relatos de ficción vinculados con vivencias propias.

Diario de Pamplona, el trabajo de Egurza, es un híbrido de formatos que combina diapositivas, películas Super 8 color y video.

El realizador se graba a sí mismo operando un proyector de *slides* y dos de Super 8, a los que además se encarga de colocar unas filminas de colores durante la proyección. Egurza pone en evidencia los dispositivos mecánicos, fotográficos y digitales que utiliza, apelando siempre a la materialidad de los elementos, y a la voz en *off* de la mujer protagonista, para dar vida al diario de un mal viaje, unas vacaciones tristes con su marido en Pamplona, durante las fiestas de San Fermín (las corridas, los encierros de toros, la violencia, las cornadas, las muertes), en las que queda en evidencia el fracaso del matrimonio y el estado de indiferencia y desprecio por el que están pasando. Egurza realiza proyecciones múltiples y simultáneas con las diapositivas y el Super 8: a veces superpone imágenes proyectadas en video sobre los dos cuadros Super 8 o incluso detiene brevemente la película dejando que la lámpara de proyección quemara por un instante un fotograma determinado, captando con todo detalle la transformación de la imagen de unos toros y unas personas en plena corrida, por ejemplo, en un caldo de celuloide burbujeante expandiéndose en círculos de materia en plena desintegración.

Ganador del premio al mejor cortometraje argentino del Sexto Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (Fidba), *Nubes de febrero*, de Lucía Torres, recrea líricamente los recuerdos de la protagonista a través del montaje de antiguas imágenes de veraneantes disfrutando de un día soleado en un pequeño arroyo, viajes en auto por rutas cordobesas y paseos por caminos serranos, combinadas con varios intertítulos que evocan –a la manera de haikus– las vivencias de una niña, que bien podría haber sido ella. “Unos días de verano en el río. Una familia que todavía era eso. Hay

recuerdos volátiles, que vienen y se van. La sensación de que la lluvia está cerca, una mujer de gorrito rojo, los árboles al costado del camino. Quizá las imágenes sean como pequeñas casas donde resguardar la memoria. Y dejarla dentro de algo, para que parezca cierta”, escribió Torres –montajista de largometrajes– como una suerte de sinopsis para su primer film como directora en solitario, ya que en 2010 había codirigido el largometraje documental *Buen Pastor, una fuga de mujeres*, junto a Matías Herrera Córdoba.

En el caso de *Carta 1. Buenos Aires*, el nuevo film de Vera Czemerinski, se diferencia de sus trabajos anteriores (*Carta 12, Praga* y *Carta 31, Viena*) por estar realizado íntegramente mediante el montaje de imágenes filmadas en Super 8 color por su padre, el cineasta Bebe Kamin, durante algunos viajes familiares que realizaron entre 1971 y 1972 por Madrid, Roma, Venecia y Ámsterdam, entre otras ciudades europeas. “El material fue encontrado en un sótano del departamento de mi madre en perfecto estado. Fue digitalizado primero en telecine, y con ese material se seleccionó lo que armaría el relato. Luego fue hecha la captura digital profesional. Se trata del tercer capítulo de una serie de cortometrajes llamada *Los viajes de Isabella*”, según explicó la realizadora. Si bien ambos son trabajos de escritura y montaje a partir de materiales preexistentes, a diferencia del corto de Torres aquí el relato ficcional no está estructurado mediante intertítulos, sino a través de la voz en *off* de la propia Czemerinski, en el papel de Isabella, la protagonista y autora de esta y otras cartas dirigidas a amigos y familiares que en general reflexionan sobre la vida y los afectos, a través de recuerdos y vivencias que pueden ser

percibidas como realidad o como ficción, como experiencias íntimas o imaginadas.

Otro trabajo reciente en Super 8 que usa un recurso similar de relato en *off* para estructurar la narración, aunque a partir de imágenes filmadas por el propio realizador, es *Aquel verano sin hogar* (2018), de Santiago Reale, cineasta nacido en Laguna Alsina que estudió y vive en La Plata. Se trata de un trabajo que mezcla ficción con registro documental y que a partir de ciertas leyendas y cuentos pueblerinos refleja las vivencias de un grupo de adolescentes que residen en una localidad que poco a poco parece desaparecer bajo el agua por las frecuentes inundaciones. “Todo lo que hago tiene una construcción ficcional que se entrecruza con la historia de mi pueblo”, explicó Reale en una entrevista con el diario platense *El Día* cuando su corto fue seleccionado para el 33.º Festival de Cine de Mar del Plata. Tanto en *Aquel verano sin hogar* como en su anterior corto, *Esta es mi selva* (2015, video), el cineasta rodó en escenarios naturales de las localidades de Laguna Alsina y Bonifacio, donde eligió a sus amigos y conocidos del pueblo como protagonistas de una ficción posapocalíptica que reflexiona y alerta sobre el estado de abandono que sufren esas poblaciones del interior bonaerense.

6. Autogestión y experiencia colectiva



Fotograma de *Experiencia documental N.º 3. La intemperie sin fin. Juanele Ortiz (1977-1978)*, de Juan José Gorasurreta.

Hace algunos años fui por primera vez a un festival multidisciplinario que el Circuito Cínico organizaba en la ciudad de Buenos Aires. No recuerdo bien si era invierno o primavera, pero en el fondo de una casa de Almagro donde funciona un teatro se improvisaba el escenario para un encuentro de música, proyecciones y una muestra de objetos artesanales creados en sus talleres experimentales. Tocaba el grupo Foto y las imágenes abstractas reflejadas directamente sobre los músicos –sustancias acuosas, texturas, hojas, alas de insectos– venían de varios proyectores fabricados de forma casera –con cartones, maderas, lupas y bombitas de luz– por sus propias proyectoras: Azucena Losana y Carolina Andreotti.

Apenas uno accedía al lugar, se topaba con oscuridad, música e imágenes, y también con una mesa de madera donde se exhibían una serie de proyectos artísticos desarrollados dentro del grupo Cínico: shablonés para impresiones, objetos sonoros, esténciles, inventos lúdicos y una pequeña moviola de Super 8 en la que se podía visualizar una película de tres minutos filmada en blanco y negro.

Se trataba de un film de Alexandra Moralesova, cineasta e investigadora checa, hija de padre argentino, que visitaba por primera vez el país gracias al auspicio de la Universidad del Film de Praga, como parte de un intercambio para estudiantes con el Instituto Universitario Nacional del Artes (IUNA, hoy Universidad Nacional de las Artes –UNA–). Ahí fue donde se conocieron con

Azucena, y fue con ella y con Andreetti que tomó luego –en el marco del Circuito Cínico– un taller de proyectores precarios.

Mientras jugaba con la película de Moralesova, haciéndola avanzar o retroceder en la moviola, fotograma a fotograma o a distintas velocidades, observé en la pequeña pantalla a un grupo de personas en un pequeño cuarto que funcionaba como un laboratorio. Todos trabajaban en el revelado artesanal de un rollo de película Super 8 blanco y negro. Distinguí entre ellos a cineastas y fotógrafos como Luján Montes, Jeff Zorrilla, Belén Messina, Santiago Doljanín y Marto Álvarez, cada uno con distintos tipos de acercamiento al cine en Super 8 milímetros y varios dedicados habitualmente al revelado y a la copia de fotografías en 35 milímetros.

El film los mostraba manipulando químicos y colocando película dentro de un tanque de revelado. Lo más curioso –pensé– era que estaba viendo una película Super 8 blanco y negro, revelada artesanalmente, que mostraba el proceso de revelado artesanal de una película filmada en Super 8 blanco y negro. Es decir que la película que yo manipulaba también había sido revelada de forma casera, en el mismo laboratorio y exactamente de la misma manera que las personas que ahora aparecían en el film lo habían hecho aquel día.

Ese pequeño documental que registra el proceso de revelado artesanal de un film (y que fue revelado de la misma forma) concentraba, a mi entender, algunas cuestiones vinculadas con la existencia de una escena contemporánea de cineastas y todo tipo de artistas que filman en Super 8 milímetros en la Argentina. Y,

sobre todo, representaba un gesto de resistencia analógica en tiempos de un supuesto declive mundial del fílmico.

Si hay algo que caracteriza a la escena contemporánea de Super 8 en la Argentina es, sin dudas, un espíritu de autogestión, la forma de hacer las cosas con pocos recursos, de manera artesanal e incluso intercambiando –con vocación autodidacta y a veces únicamente lúdica– esfuerzos, conocimientos, ideas y equipos entre realizadores. Y ese pequeño film era una prueba de eso. No solo porque mostraba paso a paso cómo revelar un rollo de película en un laboratorio improvisado para la ocasión, sino además porque dejaba en claro que es posible que uno revele sus propios rollos sin depender tanto de los tiempos ni los azares económicos de los laboratorios. Se mostraba la manera de independizarse a la hora de revelar un film, pero también cómo hacerlo en la medida de sus posibilidades, en grupo, dialogando, viviendo e intercambiando experiencias en una fructífera síntesis de individualidades.

Hasta hace algunos años, Jeff Zorrilla y Victoria Baraga repetían esa experiencia de manera hogareña y también en el Departamento Único de Asuntos Intuitivos e Irregularidades Básicas, en el barrio de Palermo, donde organizaban una serie de encuentros a los que invitaban a los concurrentes a filmar en Super 8 blanco y negro, revelar sus películas y proyectarlas durante el mismo día, en el transcurso de unas pocas horas, con resultados técnicos de revelado casero más que apreciables. Otros realizadores que revelan sus propios rollos de Super 8 blanco y negro son la fotógrafa y laboratorista Agostina Varela Iacobone, Jorge Doncel, Benjamín Ellenberger, Azucena Losana, Manque La Banca, quien también da talleres de realización y revelado artesanal en la ciudad de La Plata,

y Sebastián Tolosa, quien investiga desde hace años distintas técnicas y procesos fotoquímicos en su laboratorio-taller-hogar del barrio porteño de Constitución.

Otra experiencia colectiva reciente y digna de mención se produjo a partir de la visita a Buenos Aires en abril de 2018 de los artistas canadienses Lisa Marr y Paolo Davanzo, quienes viven y trabajan en Los Ángeles, Estados Unidos, donde dirigen el centro de cine comunitario Echo Park Film Center y desarrollan el proyecto “Sound We See: City Symphonies”. Con el apoyo del Canada Council for the Arts y de la Foundation for the Contemporary Art, Marr y Davanzo apelan a técnicas de cine analógico y del género de sinfonías urbanas practicado en la década de 1920 por Walter Ruttmann y Dziga Vértov como puntos de partida para explorar en otros países el proceso creativo grupal y los ambientes contemporáneos.

Estos artistas llegaron a Buenos Aires después de realizar películas similares en Europa, Vietnam, India, Canadá, México y Japón, donde los participantes crearon sus propias sinfonías urbanas en 16 y Super 8 milímetros, no solo filmando, sino revelando sus propios films (con sustancias no perjudiciales al medio), montándolos y presentando sus resultados en exposiciones públicas.

Instalados en el centro cultural Una.casa, en el barrio porteño de San Telmo, Marr y Davanzo lanzaron una invitación pública a cineastas y artistas locales para participar y filmar la película *Sound We See: Buenos Aires*. El plan era realizar durante una semana entera, en distintos barrios de la ciudad, una película grupal que se rodara respetando un orden cronológico, desde el comienzo hasta el final de un solo día, pasando por todas las horas desde las 0 hasta

las 24. A la convocatoria asistieron cineastas como Melisa Aller, Macarena Cordiviola, Marto Álvarez, Ana Villanueva, Mauro Movia, Paulo Pécora, Charles Della Casa, Azucena Losana e Ignacio Tamarit, quienes además de reunirse para conversar y planificar la filmación, establecieron un cronograma durante toda una semana en la que cada uno de ellos eligió un día y una franja de dos a tres horas para filmar libremente sus ideas en una locación específica de la ciudad de Buenos Aires. Con cámaras y rollos de Super 8 milímetros Tri-x (blanco y negro reversible) cedidos gratuitamente por los directores de Echo Park, los artistas locales salieron en búsqueda de espacios, personas e historias que expresaran la idiosincrasia propia de los porteños, luego de lo cual revelaron sus propios rollos con un proceso ecológico para el cual usaron café y yerba mate (obteniendo así una copia fílmica negativa) y luego montaron todos los trabajos en orden cronológico, desde el comienzo hasta el final de un solo día. Una vez terminado el proceso de filmación, revelado y montaje de todos los materiales, Marr y Davanzo organizaron una proyección pública de la película, cuyo título local fue *El sonido que vemos. Sinfonía de Buenos Aires*, que fue exhibida en su formato original de Super 8 milímetros negativo y acompañada por música interpretada en vivo por Carolina Rizzi y Omar Grandoso. La película fue exhibida meses después, de manera informal, en otros espacios de la ciudad de Buenos Aires y también en una función especial dentro del Noveno Encuentro de Cine de la Lluvia, en la localidad neuquina de Villa La Angostura.

7. Cine sin cámara



Fotograma de *Passacaglia y fuga* (1975), de Jorge Honik.

Durante la Primera Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), el cineasta experimental catalán Antoní Pinent dictó un taller de “cine sin cámara” en la Universidad del Cine de Buenos Aires. En un aula especialmente acondicionada para hacer películas de animación, unos diez alumnos argentinos y de otros países nos dedicamos a decolorar, rayar y pintar retazos de celuloide de 16 y 35 milímetros. Entre ellos estaba Ignacio Tamarit, músico y cineasta, que se volcó durante horas a pintar con tinta china negra unos cuantos metros de material 16 milímetros, a los que luego intervino presionando con diferentes superficies ásperas y rugosas, dejando plasmadas como huellas diversas formas abstractas sobre el celuloide.

Tamarit es, junto a Benjamín Ellenberger, Leonardo Zito, Juliana M. Tachella, la brasileña Moira Lacowicz, Manu Reyes y Ernesto Baca, uno de los tantos realizadores que se dedican con más frecuencia y detenimiento a hacer películas de cine sin cámara en Buenos Aires, tanto en Super 8 como en 16 y 35 milímetros. En esos casos específicos, no usan la cámara, no filman ni un solo plano, sino que imaginan películas y las plasman directamente sobre el celuloide: exponen el material fílmico –propio o ajeno, virgen y velado o filmado y ya revelado– a diversas modificaciones físicas (pintan, rayan, queman o agujerean), a transformaciones químicas (como cuando se aplica a la emulsión alguna clase de lavandina o sustancia para aflojarla, diluirla o quitarla por completo) o a un deterioro continuo que puede ser natural, artificial, inmediato o extendido en el tiempo, según cada caso.

Como Sergio Subero y su *abc, etc.* (2007), algunos hacen películas con materiales encontrados (en este caso el de una familia y su viaje de veraneo a una playa de la costa atlántica), e intervienen directamente el celuloide sumergiéndolo en agua, lavandina, acetona, dentrífico y Odex, por ejemplo, o dejan que la emulsión y la base del film se quemen y adopten colores y formas burbujeantes insospechadas a causa de una exposición prolongada de los fotogramas –y su emulsión fotosensible– al calor de la lámpara de proyección. Otros dejan expuesto el celuloide a la intemperie o lo entierran en jardines por largos períodos, para que sean directamente el tiempo y las modificaciones químicas del ambiente, la temperatura, la salinidad o la humedad de la tierra los que impriman sus propios rastros en la película, en forma de manchas, aureolas y abstracciones que evidencian ese transcurrir de días y horas.

En esos casos, el movimiento de colores y de formas es impreso en el celuloide directamente por la naturaleza, en la medida aleatoria en que el paso del tiempo lo disponga y sin que el realizador tenga intervención directa ni demasiado control sobre los resultados. Alguna vez, hace algunos años, Baca visitó casualmente Mundo Dios, una galería de arte ubicada en la zona del puerto de Mar del Plata, donde se le ocurrió dejar colgando de una ventana, a la intemperie, durante todo un año, un trozo de película de 16 milímetros para que el aire, el sol, la lluvia, el frío, el calor y el salitre del mar hicieran su propio trabajo.

En una línea más frecuente del cine sin cámara están los que generan animaciones rítmicas mediante figuras, rayas, geometrías y manchas coloridas, o aquellos que intervienen rítmicamente *found-*

footage, tomando como base diversos tipos de filmaciones previas. Todos ellos toquetean la película, la manipulan, la cortan, la empalman y la intervienen con sus propias manos. Algunos le quitan toda o parte de la emulsión, la colorean, rayan bordes, usan pequeños estenciles como guías para registrar signos o figuras, completan superficies enteras de la imagen con sus pinceles e hisopos, o los marcan con el filo de sus tijeras, agujas y punzones. Otros acuden a imágenes preexistentes para transformarlas o para crear combinaciones de montaje rítmicas –a veces vertiginosas– entre algunos momentos privilegiados de material intervenido o encontrado. *Canción para Victoria* (2014), *TRiplete plástico* (2015) y *Pifies* (2016), todos realizados en Super 8 por Tamarit, y ampliados luego a 16 milímetros para una mejor conservación, son claros ejemplos de ello.

En el primer caso, Tamarit mezcla imágenes filmadas por él en Super 8 blanco y negro, en las que se ve brevemente a una joven y algunos espacios vacíos en claroscuros, con trozos de película transparente a la que intervino previamente pegándole fragmentos de cinta de VHS, lo cual –al ser proyectado el film– produce una textura tridimensional en permanente movimiento. Frente a las dificultades que este corto traía aparejadas al ser proyectado en Super 8 (debido a que el film, con la cinta VHS adherida, se hacía mucho más grueso, tenía roces continuos y solía trabarse en algunos de los dispositivos del proyector), Tamarit decidió buscar una forma de alargarle la vida material a su película y la amplió a 16 milímetros. De hecho, hizo lo mismo con los otros dos cortos que realizó luego en Super 8 y, a partir de entonces, empezó a trabajar directamente sobre película de 16 milímetros, como en *In film/On*

video (2018), otro corto de “cine sin cámara” en el que llevó a un extremo la técnica que había iniciado años antes pegándole trozos de cinta VHS al celuloide.

Un año después, Tamarit construyó en *TRiplete plástico* un collage de dos minutos montando trozos de material fílmico rayado y pintado con distintas técnicas y algunos fragmentos de películas encontradas, sin intervención alguna, como los dos o tres segundos que muestran a un camarógrafo en plena acción durante el rodaje de una película. Más allá del contenido y la forma específica de cada imagen seleccionada, sea abstracta o figurativa, la fuerza del film reside en la maquinaria de montaje que pone en funcionamiento, que va de planos que duran algunos segundos a otros cada vez más cortos, llegando incluso a construir algunas secuencias sumando decenas de trozos de celuloide de uno, dos o tres fotogramas. En un breve texto sobre este film, al que considera “una apología del acto de empalmar”, Tamarit escribió:

Durante años fui pintando trozos de Super 8 que por alguna u otra razón fui desechando y guardando en cajas. Un tiempo después volví a esas cajas para ver qué podía hacer con ese material. Quería darle un nuevo uso, o al menos reciclarlo. Así que empecé a visionar y elegir solo los fragmentos que más me llamaban la atención. Me encontré a mí mismo con una carpeta llena de pequeños fragmentos, pedazos de tres o cinco fotogramas... Esta película es como el trabajo de un arquitecto, construyendo a partir de bloques, empalmando pequeños pedazos de

fotogramas, buscando que choquen unos con otros, y así generar nuevas imágenes.

En *Pifies*, finalmente, Tamarit profundizó en la idea de generar imágenes nuevas a través del choque dialéctico de fragmentos sin ninguna relación previa entre sí. En este corto de cuatro minutos trabajó con veladuras, desechos fílmicos e imágenes figurativas tomadas de archivos familiares y películas de Super 8 encontradas. A diferencia de su trabajo anterior, acá también se apropia de imágenes preexistentes pero sin intervenirlas, salvo por el montaje. El ritmo de la película surge de la combinación estructural de todas esas imágenes fragmentadas, con secuencias formadas por segmentos de algunos segundos de duración y otras compuestas por decenas de empalmes de trozos fílmicos mucho más breves, de tres, dos o un solo fotograma, especialmente en los momentos más veloces. Otro elemento singular en el film es el uso que Tamarit hace de la música y el sonido original de las películas encontradas con las que trabaja (en 1975 se empezó a usar película Super 8 con banda magnética incorporada, lo cual permitía grabar sonido durante el rodaje y en el momento de la proyección). El rasgo particular de *Pifies* es el contrapunto permanente entre los cientos de fragmentos de sonidos, imágenes fijas de paisajes, animales y personas, varios zooms y otros desplazamientos que lo conforman. En algunos momentos Tamarit intercala fragmentos cada vez más breves de las mismas secuencias. Lo hace de manera repetitiva, veloz y cada vez con menos fotogramas, generando una imagen nueva –irreal y subjetiva– que podemos adivinar por un instante

gracias a un efecto de sobreimpresión generado por la sucesión rítmica y reiterativa de ciertas imágenes.

En el caso de este y otros realizadores hablamos de un cine que no se filma y que muchas veces se inscribe en el celuloide con el pulso mismo de quien lo pinta, raya o interviene artesanalmente, con los ojos adivinando el diminuto fotograma casi siempre a través de una lupa. Es esencialmente un cine de formas y movimientos abstractos, de relaciones de montaje inesperadas, que se vale de herramientas y conceptos mucho más plásticos y musicales que narrativos.

En estas películas se establece también un juego incierto entre las expectativas del realizador y el azar. Si bien se pueden decidir de antemano ciertas combinaciones rítmicas de forma y de montaje, de todos modos el tamaño mínimo del fotograma Super 8 milímetros hace muy difícil controlar con acierto cada pincelada o cada rayón, y es igual de difícil colocar la cantidad exacta de lavandina para incidir un poco o para borrar por completo una imagen, o saber con certeza el grosor y el alto de un trazo de anilina, tinta o pintura que se debe aplicar cada vez sobre el celuloide para obtener idénticos resultados.

En esa imposibilidad física que impone la miniatura afloran sin remedio lo incierto y el azar. El realizador aprende a convivir con ello, olvida la exactitud y despliega más su intuición, y así su obra puede dialogar mejor con lo inesperado. Muchas veces es desde ese espacio de incertidumbre de donde surgen las imágenes más interesantes e imprevistas, como el caso de los misteriosos viajes a través de grietas en tinta china negra que Zito propone en películas como *Breathe* (2014), por ejemplo. O como el de algunas

propuestas pictóricas y rítmicas de Reyes (*Grandes bolas de fuego*, 2017) y Baca (*Agrotóxicos*, 2016), trabajos que suelen mezclar distintas dosis de figuración y abstracción, de rítmica musical en su montaje, de herramientas plásticas para componer imágenes, como también palabras o signos impresos a mano en el celuloide mediante estenciles o a fuerza de aguja o punzón.

En otros casos, sin embargo, se percibe un control más reflexivo y técnico de algunos cineastas a la hora de intervenir el material. Algunos trabajos de Tamarit y Ellenberger van en ese sentido. Un ejemplo interesante es *Vello público* (2011), de Ellenberger y Belén Messina, quienes manipularon juntos fragmentos Super 8 de una vieja película pornográfica de los años 70. Primero enmascararon con cinta adhesiva algunas partes de la imagen –los rostros de las actrices, por ejemplo– para protegerlas de la lavandina y la tinta china negra con la que intervinieron el film. Cuando la pintura estaba seca, quitaron los trozos de cinta usados como máscaras y dejaron al descubierto la parte de la imagen original que ellos querían que permaneciera intacta. El resto de la película –esencialmente las partes explícitas de los genitales en plena acción– quedaba tapada con la tinta china, mientras que otras partes menos explícitas solo perdieron un poco de su intensidad original al ser intervenidas levemente con la lavandina. Hacia el final, la imagen se diluye por completo, todo se vuelve de un negro intenso y grandes manchas blancas de apariencia fálica aparecen y desaparecen de manera aleatoria. Según escribieron sus autores, intervinieron la película de esa manera para generar “una doble lectura entre lo icónico y lo abstracto, lo oculto y lo visible, cuestionando y destacando el rol de la mujer en la historia de la pornografía”.

En Buenos Aires, una de las nuevas realizadoras volcadas a la experimentación y la intervención directa sobre el film es la brasileña Moira Lacowicz (Fraiburgo, Santa Catarina, 1992), que se acercó al formato Super 8 milímetros tras estudiar Comunicación Social en Curitiba (Brasil) y Dirección Cinematográfica en la Universidad del Cine de Buenos Aires, y luego de tomar en 2017 talleres de cine sin cámara con Ignacio Tamarit y Leo Zito respectivamente (con este último compartió además la realización del cortometraje *Más paritarias, menos yuta*, en 2018, y ofreció junto a él proyecciones múltiples en muestras, ciclos y festivales locales e internacionales). Después de fascinarse con las posibilidades que la manipulación física del *found footage* puede ofrecer, Lacowicz decidió trabajar únicamente con films preexistentes, realizando con ellos collages y manipulaciones químicas:

No quería generar imágenes ni filmar, sino más bien rescatar y resignificar materiales encontrados. Me interesaba mucho investigar la intervención química sobre el film. Así me di cuenta de que ese era un cine mucho más libre. Elegí el Super 8 por una cuestión de accesibilidad, pero además porque me interesaba todo lo que se puede hacer con el trabajo manual y la intervención directa sobre el material. Con el Super 8 no necesitás mucha estructura, es un proceso más particular e individual que te da la posibilidad de hacer mucho con muy poco. Es más accesible y el material para trabajar se consigue más fácilmente. Los equipos son más pequeños y transportables. Me facilita mucho las cosas.

Esa “conciencia de la materia y del soporte fílmico” que ella posee, y que otorga a los realizadores el trabajo directo sobre el celuloide, se manifiesta por ejemplo en su cortometraje *Malogro* (2019), en el que rescata imágenes de un atleta corriendo en una maratón olímpica y donde pone en funcionamiento todo un sistema de montaje e intervención con químicos (ácido sulfúrico, soda cáustica) muy corrosivos “que violentan la imagen y dejan al soporte fílmico en evidencia. En ese corto se produce un diálogo y a veces un duelo entre el movimiento de los cuerpos y el movimiento de la materia”. Otro de los trabajos en los que deja en evidencia la materia y la emulsión fotosensible es *Lick Every Drop* (2019), una vieja película pornográfica que también modificó y transformó con ácido y soda cáustica.

“Me siento más haciendo artes plásticas que cine. Me interesa molestar un poco a la persona que ve mis películas, generar dudas de cómo fue hecha. El resultado es muy importante, pero lo interesante es evidenciar el proceso, que es lo que más me da placer. Me gusta pasarme horas trabajando, haciendo millones de pruebas para encontrar una forma, porque en esa búsqueda se aprende un montón. En general las ideas y los proyectos nacen con el material que aparece. Es lo que hay. A partir del material que encuentro voy descubriendo qué técnicas pide o necesita ese material para ser intervenido y/o montado”, afirmó Lacowicz, quien ahora está terminando un nuevo cortometraje –todavía sin nombre– en el que sigue dándole un uso inesperado e incluso indebido a los materiales fílmicos, una funcionalidad que ni siquiera sus propios fabricantes se hubieran imaginado. Se trata de un collage de

imágenes en Super 8 a las que corta en pequeños trozos y luego pega, dándole formas y movimientos, sobre película transparente. “Es un trabajo muy artesanal y mínimo, con tijeras y cinta scotch, que deja en evidencia el soporte fílmico. Así voy generando un movimiento distinto según cómo voy pegando los trocitos de film, produciendo un movimiento del material mismo sobre el soporte. También estoy haciendo pruebas para poder encastrar los trozos de película cortada en el soporte y así poder encontrar un foco único durante la proyección, y no que el foco sea diferente entre el soporte y los pedacitos de película pegados”, explicó.

“No me interesa repetir una sola técnica, sino renovar el desafío de aprender. Me interesa mucho la búsqueda y la investigación. Es un proceso un poco kamikaze”, aseguró la realizadora, “porque no sabés bien qué va a pasar y todo es muy azaroso y difícil de repetir exactamente del mismo modo. Los químicos reaccionan de manera distinta cada vez y uno nunca sabe lo que puede ocurrir en relación a eso. Cada trabajo es único e irrepetible”.

8. El Club del Super 8



Fotograma de *Come Out* (1971), de Narcisa Hirsch.

En la cuarta edición del Festival Latinoamericano de Video Arte (FLAVIA), la artista marplatense Clara Frías ganó el premio principal de la Competencia Oficial con su corto *Ánima*, donde mezcla película Super 8, fotografía y video para generar sensaciones y evocar metafóricamente la estrecha relación que mantenía con su abuela. El jurado premió su tratamiento de imagen “atravesado por la poética de su estructura que pone a dialogar cuatro niveles de elementos yuxtapuestos: el Super 8 en blanco y negro, la imagen detalle color de la flor, el *time-lapse* y la fotografía de su abuela de niña”. “Frías hace que estas partes se enlacen como un todo en forma armónica y sugestiva”, agregaron los jurados, que probablemente no conocían cuando la premiaron la pequeña anécdota que existe detrás de *Ánima*, un detalle fortuito que para algunos podría hacer a este trabajo un poco más interesante todavía.

Más allá de la belleza y los profundos climas emocionales que expresa, el film de Frías alude –sin proponérselo– a ciertas curiosidades que pueden producirse en el marco de una escena de Super 8 actual cada vez más viva y diversa. Más o menos un año antes de filmar su corto, en junio de 2013, Frías había asistido junto a Narcisa Hirsch –artista plástica pionera del cine experimental en la Argentina, que filmó en Super 8 pero hoy, a sus noventa y cuatro años, está más volcada al video– a una de las primeras funciones públicas del Club del Super 8, un grupo informal de realizadores sin reglas ni jerarquías que funciona como espacio de conversación,

realización e intercambio autogestivo, además de impulsar la difusión –en muestras y proyecciones– de trabajos propios y ajenos, sean experimentales, narrativos o documentales.

Aquella proyección transcurrió en la ya desaparecida tienda CineSí, un pequeño local de venta de películas, libros e insumos para cine que estaba ubicado en la calle Giuffra, un pasaje empedrado de San Telmo, a pocos metros de la Universidad del Cine. Un tiempo antes, en ese mismo pasaje pero al aire libre, Pablo Marín había montado un proyector para exhibir algunos de sus films experimentales en Super 8, usando una pared de la universidad – casi lindera a la librería– como pantalla. La misma Narcisa Hirsch había tenido una experiencia similar y, además de proyectar una versión intervenida de su corto *Come Out*, una pieza estructural minimalista muy reconocida en el circuito experimental, regaló a algunos de los presentes ejemplares impresos de una serie de cartas íntimas que escribió al padre, al marido, al amante ido y a Dios. En ese espacio casualmente común, pero en el interior de la librería, con una asistencia que colmó la pequeña sala improvisada entre las estanterías con libros y DVD, se produjo la primera proyección pública del Club del Super 8.

El clima fue ameno, informal y desestructurado. En las pausas obligadas provocadas por el rebobinado de la película que acababa de verse y el enhebrado en el proyector de la siguiente, se repartían galletas caseras con forma de 8 y, una vez terminada la función, se sortearon dos premios. Uno era un libro de teoría sobre cine y el otro un rollo de Super 8 blanco y negro cuya ganadora, casualmente, fue Narcisa Hirsch. En ese momento, alguien entre el público deslizó la posibilidad de que lo filmara y lo proyectara en una

próxima función del club. Pero el premio no incluía compromisos y, finalmente, Hirsch decidió regalárselo a su amiga y colaboradora Clara Frías. A partir de ese gesto y del hecho fortuito de haber estado allí esa noche, tal vez la joven marplatense haya pensado más seriamente –como si hubiera sentido un impulso– en la posibilidad de filmar una parte del cortometraje que venía pensando desde hace tiempo y que finalmente pudo realizar meses más tarde.

De esa y otras casualidades se nutre la breve historia de este “club” nacido en 2013 a partir de una iniciativa de Ernesto Baca y del encuentro ocasional de un grupo de realizadores provenientes de distintas disciplinas, muchos de los cuales coincidían en el ya desaparecido El Ojo Inquieto, un espacio cultural del under porteño donde se dictaban talleres, se filmaban cortometrajes, había encuentros de poesía, recitales y proyecciones en Super 8 y 16 milímetros con música en vivo.

Según mencionaron algunos de los integrantes de esta agrupación, entre sus intenciones figuran “defender el amateurismo y pasarla bien con el público, cultivando la amistad y la cooperación entre los cineastas que se acercan” (Baca), “unir fuerzas y compartir ideas” (Santiago Doljanín) y lograr “la cooperación para la realización, exhibición y difusión de obras en formato Super 8” (Martó Álvarez).

Junto con ellos, Macarena Cordiviola, Luján Montes, Melisa Aller, Juan Tancredi, Luciana Foglio, Jeff Zorrilla, Paulo Pécora y Emiliano Cativa (venidos de la fotografía, la pintura, la música, el cine de ficción narrativo, el periodismo, el documental, el diseño gráfico y el cine experimental) conformaron un grupo abierto, sin requisitos ni restricciones. De hecho, muchos otros realizadores –como Matías

Perego, Julio Fermepín, Azucena Losana, Gonzalo Egurza, Leo Zito, Mariano Goldgrob, Agustina Eyzaguirre, Juan Seoane, Ignacio Leónidas e Ignacio Tamarit, entre muchos otros– participaron y participan de sus presentaciones.

Con el único propósito de investigar y experimentar con la imagen y la narración cinematográfica, además de aprender distintas técnicas y recursos vinculados a la cámara, el revelado, el montaje y la proyección, el Club del Super 8 –que también editó un DVD con algunos de sus trabajos– se fue convirtiendo en un espacio amateur de intercambio de opiniones, saberes, experiencias y proyectos.

Entre sus films grupales se cuentan *Mapas* y *Delta*, que incluyen imágenes filmadas individualmente por cada uno de los participantes, en color y en blanco y negro, teniendo en cuenta en cada caso un tema o un espacio en común: el registro subjetivo y documental de distintas geografías urbanas o agrestes, su gente y su cultura, en el primer caso, y la exploración de las islas y ríos del delta del río Paraná, en el segundo, con registros que van desde un realismo contemplativo hasta una abstracción química y fotográfica. En algunas ocasiones, ambos trabajos fueron exhibidos desde varios proyectores operados simultáneamente por ocho realizadores, en una experiencia grupal que generaba relaciones azarosas entre las distintas imágenes, a partir de múltiples pantallas superpuestas o colocadas de forma paralela. Los proyectores no respondían a ninguna estructura rígida ni cerrada, sino que podían entregarse libremente –a su gusto y a su propio ritmo– a un juego de prueba y error.

La idea del trabajo en equipo, de la simbiosis entre varios artistas, sus ideas y sus obras, siempre estuvo presente en este club.

Algunas de sus integrantes, como Luján Montes y Luciana Foglio, la llevaron un poco más allá realizando varios cortometrajes juntas, compartiendo la dirección o dividiéndose entre ambas el trabajo de la fotografía, la cámara y la música. *Historia clínica* (2013) y *Lo repetís hacia adentro con la fuerza de un trueno*, este último estrenado en 2019 en el Festival de Cine de Mar del Plata, son ejemplos de esa fructífera colaboración artística. *Historia clínica* es un ensayo audiovisual inspirado en el poema “H. C. 13.176”, de Marisa Wagner, exinterna de hospitales psiquiátricos, en el que las realizadoras ofrecen imágenes de un deambular físico y mental por la ciudad, viajes, pesadillas, hospicios, entierros y el mar, para representar fragmentos de una vida que trascienden cualquier legajo clínico. En tanto, *Lo repetís hacia adentro con la fuerza de un trueno* propone una investigación de cine y danza en busca de un registro de las tensiones que se producen hacia adentro de los cuerpos de algunas personas. Entre otros artistas de este grupo que trabajan o trabajaron juntos, intercambiando roles y saberes, pueden mencionarse a Ana Villanueva y Marto Álvarez (están filmando desde 2019 un documental sobre la obra monumental en pequeños pueblos del interior de la provincia de Buenos Aires del arquitecto ítalo-argentino Francisco Salamone) y a Azucena Losana y Jeff Zorrilla, que mantuvieron un diálogo visual y sonoro en el film de doble exposición en cámara *Cruz del Sur* (2017).

Desde 2013, los miembros de este club recorren distintos espacios del under, salas públicas, festivales, museos y centros culturales, tanto del país como del exterior, con proyecciones en su formato monocanal y otras con varios proyectores en simultáneo, usando *loops*, superposición de imágenes y proyecciones continuas.

Generalmente lo hacen acompañados por música en vivo, lectura de poesías o distintos tipos de intervenciones sonoras, como el avance-rebobinado-avance-rebobinado de un reproductor de casetes analógico, por ejemplo. Uno de esos encuentros se realizó en octubre de 2015 en el Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires, donde el club organizó la versión local del Global Super 8 Day, que se realizaba simultáneamente en varias ciudades del mundo, con una convocatoria abierta a aficionados, amateurs o profesionales para filmar un cartucho de Super 8 bajo el tema “retrato” y así festejar los cincuenta años transcurridos desde la creación del formato, en 1965.

–*¿Por qué crearon este club? ¿Qué objetivo persiguen?*

Tancredi: –El cine en Super 8 es un sentimiento. Reunirse con quienes lo comparten es algo muy poderoso –responde el realizador (*Siempre*, 2013). Para Luján Montes “es una muy buena idea y un gran desafío agruparse, compartir y difundir materiales en fílmico que puedan proyectarse en su formato original”, mientras que para Macarena Cordiviola “el trabajo en grupo enriquece, abre vetas impensadas en el trabajo propio, genera remolinos creativos”.

–*¿Qué les atrae más del formato Super 8?*

Doljanín: –El vínculo con el material y el tiempo que lleva cada proceso, además del ejercicio mental que implica trabajar con fílmico, hace que los resultados sean diferentes a los formatos digitales. La química y la mecánica encierran una mística de la materia transformándose en el acto de disparar.

Álvarez: –Una cámara Super 8 se puede parangonar a la pluma del poeta. El cineasta o el artista experimental no necesita de otro

equipo técnico o humano que él mismo y su cámara para crear y revelar aquello que la percepción empírica no logra aprehender.

Aller: –Es un cine vivo, un cine donde aún todo es materia. Creo que eso no te lo da ningún formato, la portabilidad del fílmico. Es solo una de las cosas que encierra la mística del Super 8.

Montes: –Creo que lo atractivo del formato es su cercanía. Me fascina el hecho de poder manipular y transformar cada una de las tomas con mis propias manos. Eso, en estos días donde casi todo está mediado por el lenguaje digital, me resulta un páramo y una forma distinta en el hacer audiovisuales.

Foglio: –La película en general me resulta un formato vivo, orgánico, más parecido a uno mismo. La película se toca, se raya, se ve afectada por las condiciones ambientales y del movimiento continuo se desprende algo más que una sumatoria de fotogramas, como ocurre cuando se reúnen personas: terminan generando algo más que la suma de las partes.

Cordiviola: –El Super 8 es materia: el celuloide, los proyectores, la cinta de empalmar, etc. Y cuando algo sale de gozne –es decir, engancha mal el diente que arrastra la película, o se traba, o calienta por demás la lámpara– experimentamos la magia del materialismo del encuentro. También, la manipulación del Super 8 o cualquier formato fílmico implica un proceso artesanal, un oficio que principalmente es transmitido de manera oral y práctica. Es una experiencia de la cercanía.

Un antecedente inmediato a la formación del Club del Super 8 fueron las actividades durante 2013 del grupo Super8Volantes, que integraban los realizadores Macarena Cordiviola, Marto Álvarez y Santiago Doljanin. Presentaban sus películas (de forma individual o

realizando intervenciones conjuntas en forma de trípticos con varios proyectores a la vez) en espacios culturales porteños como la sala del Cinema Cínico, donde sus imágenes eran musicalizadas en vivo por el grupo ROM (Roberto Etcheverry y Omar Grandoso), y también en el marco del ciclo de música experimental Instantes Sonoros, que organizaba la pianista Fabiana Galante en el espacio Domus Artis, lugar en el cual el sonido de su performance estuvo generado en vivo por unos “piezo-eléctricos” diseñados y armados por el propio Doljanin. Muy cercanos a ellos estaban Agustín Zanalda, Reina Escofet y Alejandro Dramis, quienes a partir de 2011 organizaron la muestra de cine y video experimental Galáctica, donde exhibían –con música en vivo– sus propios trabajos en Super 8 milímetros e invitaban a otros realizadores a mostrar los suyos.

9. Pensar antes de filmar o pensar mientras se filma



Fotograma de *Rabio de felicidad* (1974), de Juan Carlos Kreimer.

El silencio se apodera del auditorio de la Fundación Telefónica. Las miradas se concentran en los brillos de colores que aparecen y desaparecen como destellos sobre la superficie oscura de la pantalla. Son *flares* que surgen y se extienden desde el fondo negro hacia la sala, iluminando a los espectadores, que permanecen concentrados en la belleza plástica y la magia de las imágenes que esas mismas luces provocan.

La escena transcurre en 2012, en una de las funciones de *El ver de los árboles*, un ciclo de cine experimental argentino contemporáneo que reunía películas proyectadas en su formato original de 16 y Super 8 milímetros. El ciclo era organizado por el realizador e investigador Andrés Denegri y llevaba el título de uno de los films de otro cineasta, Sergio Subero.

Casualmente, las imágenes de Super 8 color que se proyectaban en ese momento provenían de *Espectro* (2008), quizá una de las obras más especiales de Subero. En principio, porque es una película filmada al revés. Y no porque el cuadro haya sido invertido antes de accionar la cámara, ya que en esta película no existe un arriba ni un abajo, sino más bien un espacio abstracto que solo puede medirse en profundidad.

Subero elude los términos habituales de registro, anulando el lente y filmando con el visor de la cámara. Primero tapa el lente para que no pueda entrar luz a través de él y luego apunta el visor hacia una luz natural o artificial que lo atraviesa hasta alcanzar el celuloide e impresionar la emulsión.

“Filmada cuadro a cuadro con el objetivo de la cámara cubierto y capturando luz artificial y solar a través del visor réflex, *Espectro* es el resultado de un ejercicio imprevisible incapaz de ser medido o controlado antes del momento de su ejecución. En *Espectro* lo invisible se transforma en visible. La supervisión de la mirada queda excluida para darle lugar a lo insólito”, escribió Subero en un texto muy lúcido que, además de reflexionar sobre la propia obra, demuestra hasta qué punto existen casos en los que un cineasta posee una conciencia –o al menos una preocupación profunda– sobre lo que filma, cómo y por qué.

En ese mismo texto Subero señala que la película que filmó registra “la existencia de una interioridad mecánica: cuando la luz solar atraviesa el reverso de la cámara, queda al descubierto su interior. En el medio del cuadro, precisamente, quedó impresionada la ventanilla del telémetro de imagen partida, es decir que queda en evidencia el proceso inverso: el instrumento que sirve para enfocar se presenta como imagen. Lo que habitualmente consideramos mirando por el visor en el momento de filmar, en *Espectro* se revierte, se presenta en el resultado como regresión del cine hacia sí mismo. Las imágenes impresionadas en la película se formaron dentro, están dentro de nosotros, incluso más de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros”.

Se trata de una reflexión de índole poética y estética muy aguda, en la cual Subero demuestra su voluntad de investigación y aprendizaje, y describe el modo en que meditó lo que haría y cómo luego se entregó al azar de manera consciente, haciendo un uso inédito de la cámara. Si, como me dijo Pablo Marín alguna vez, existen cineastas que piensan antes de filmar y otros que piensan

mientras filman (es decir, cineastas más reflexivos y autocríticos, y otros más impulsivos, intuitivos o inconscientes), creo que Subero sería uno de los primeros.

Parecería obvio decir que la mayoría de los realizadores sabe de antemano lo que va a filmar, pero en realidad hay muchos que quizá lo descubren inconscientemente en el instante previo a accionar la cámara o recién cuando revelan la película. Se entregan al juego de la intuición, la emoción y lo imprevisto. Y van descubriendo de a poco, en un tira y afloje con el azar (o consigo mismos), qué es lo que quieren filmar o para qué filman.

Es una forma de aprendizaje empírica, lúdica e incierta, una necesidad que a veces puede conducir a resultados desastrosos, pero también –a fuerza de perseverar en pruebas y errores– a films interesantes y a grandes obras. Es el caso, por ejemplo, de Ernesto Baca y Jeff Zorrilla, prolíficos superochistas, que filman insistentemente, casi a diario, en la búsqueda de registros documentales o experimentales que tengan más el pulso de su emoción o sus urgencias internas que de su razón.

En algunos de sus films, Baca y Zorrilla desarrollan formas de representación caóticas y alucinadas, montajes en cámara de relaciones inauditas, viajes que dan cuenta de una interioridad efervescente y desbordante, aunque no reflexiva. Registran impulsivamente todo aquello que los convoca. Son como breves anotaciones mentales, flashes creativos, crónicas subjetivas de todo lo que los deslumbra, en los que puede leerse una forma de vivir, pensar y entender el mundo (y también el cine) transferido, casi sin filtros, a sus fotogramas.

Hay otros cineastas dedicados al Super 8 que en cambio se vuelcan –en mayor o menor medida– a un estudio minucioso de cada proyecto que llevan adelante. Reflexionan, meditan y actúan con rigurosidad, encauzando el azar y lo imprevisto dentro de sus propios objetivos, con conocimientos técnicos claros y búsquedas estéticas concretas. En función de ellos, suelen desarrollar obras mucho más estructurales, que poseen un andamiaje previo de relaciones concretas y casi matemáticas entre las imágenes, su tamaño, el ritmo y la duración de los planos. Diseccionan la realidad a su modo y la muestran en relaciones inauditas, pero lo hacen a partir de un plan cuidadosamente diseñado de antemano.

Algunos son autores que dedican gran parte de su tiempo al estudio y la reflexión sobre las posibilidades que les otorga el cine, e incluso entre ellos están los que se vuelcan a la investigación y la crítica, compartiendo sus ideas en textos y artículos que publican en libros, revistas o en sus propios blogs, donde también dan espacio al pensamiento y los textos de otros autores.

El devenir de las piedras, de Claudio Caldini, y *La región central*, de Pablo Marín, son ejemplos de ello. Casi en solitario, estos blogs se erigen en internet como espacios de crítica y reflexión sobre el cinematógrafo y sobre el cine experimental, más específicamente. Y si bien existen muchos otros realizadores que también poseen una mirada crítica y autocrítica de sus propios trabajos y de la escena a la que pertenecen, y la vuelcan en diversos artículos, la falta de un criterio más reflexivo y autoexigente es una falencia que muchos cineastas reclaman no solo como eje de una autoconciencia más plena, sino también como un instrumento válido de formación y aprendizaje.

Además de hacer y pensar el cine experimental, esos autores analizan en sus publicaciones –y, en algunos casos, invitan a hacerlo a otros cineastas– la obra de exponentes actuales o históricos del género. Hay allí una búsqueda que va más allá del aprendizaje empírico propio de cualquier cineasta. Es una forma un poco más completa de hacer cine: tomando como base los antecedentes históricos y meditando mucho antes, durante y después de la filmación, como también en el momento del revelado, el montaje y la proyección.

“Los soportes fílmicos, cada uno con sus peculiaridades, ofrecen una inabarcable y específica gama de posibilidades estéticas. Esto es algo evidente pero, en el imperio del discurso fascinado por la innovación tecnológica, parece necesario afirmarlo: no es nostalgia lo que mueve a muchos realizadores argentinos a trabajar en 8 milímetros, Super 8, 16 milímetros o 35 milímetros, sino la entrega sincera a esa búsqueda inagotable que propicia el seductor universo visual del celuloide”, escribió Denegri con relación a *El ver de los árboles*, aquel ciclo que había organizado. Y en “esa entrega sincera” de la que habla, en esa necesidad vital y genuina que los lleva a tomar una cámara para registrar sus propios mundos, están sin dudas tanto los cineastas que piensan antes de filmar como aquellos que lo hacen mientras filman.

Hay otros casos, como el del director de fotografía Emiliano Cativa (*Nirvana*, 2008; *Bodhi*, 2009; *Satori*, 2012), que estudian a conciencia las posibilidades técnicas que tienen a disposición para aplicarlas luego, como recursos estéticos y narrativos, tanto en sus propias películas Super 8 como en las de otros cineastas que les delegan la cámara (realizó la fotografía de films de Ernesto Baca,

Mauro Andrizzi, Paulo Pécora y Jeff Zorilla, entre otros), pero que también suelen adaptarse a los imprevistos y entregarse lúdicamente a la intuición. Entre los cortos más interesantes de Cativa figura *Nirvana*, un inquietante film de terror que tiene como referentes genéricos y formales al *giallo* italiano y al largometraje *Peeping Tom* (1960), del británico Michael Powell.

Bodhi es otro cortometraje suyo que mezcla la narración de un microrrelato con una técnica experimental, y cuyo estilo comulga con el misterio, la amenaza oculta y el pánico propios del *giallo*. Filmado a color y en cámara lenta, a 54 fotogramas por segundo, transcurre durante un atardecer en las playas desiertas de los acantilados de Mar del Plata, donde una joven huye desesperadamente de un peligro que la acecha. Escapa horrorizada, como si esa presencia que la acosa estuviera demasiado cerca, casi a punto de alcanzarla. Corre por la arena mojada, tropezando y volviendo a escapar, sin poder ver nunca qué o quién la persigue. El tiempo parece estirarse, las acciones son mucho más lentas. Y, sin embargo, la sensación de pánico y paranoia aumenta (como ocurre en una de las últimas escenas del film de terror *Le Orme* (1975), del italiano Luigi Bazzoni, que Cativa descubrió años después de haber filmado su trabajo).

Otros cortos que se destacan en su filmografía en Super 8 son *ABC* (2013), la pequeña historia de la separación de una pareja, filmada para la muestra *Toma única* que organiza el laboratorio Arcoíris, y *Mil días, mil noches* (2014), una mirada vertiginosa e hipnótica sobre la luz y la naturaleza que se desarrolla en bosques y espacios agrestes de la costa bonaerense y las sierras de Córdoba.

Lo que tienen en común *Nirvana*, *ABC* y *Mil días, mil noches* es que en todos ellos Cativa abordó diversas experimentaciones con el recurso de la animación cuadro a cuadro y el montaje en cámara, llevando hasta un límite las posibilidades estéticas y narrativas que la combinación rítmica de fotogramas fijos puede darle a una secuencia. Sin embargo, si bien es un procedimiento muy conocido y su uso está muy extendido, a cada una de sus animaciones cuadro a cuadro Cativa las combinó con técnicas fotográficas mucho menos frecuentes, obteniendo según el caso resultados pensados de antemano u otros imprevistos o azarosos.

En el caso de *ABC*, donde María Soldi y Martín Shanly interpretan a una pareja en pleno proceso de separación, Cativa filmó el corto durante una sola noche en la zona porteña de Recoleta, apelando a la posibilidad que le daba la cámara de usar la función “bulbo” para exponer cuadro por cuadro con la escasa luz del ambiente, que provenía de las luminarias y de los autos que pasaban por las calles y avenidas donde transcurría la historia. Gracias a ese dispositivo técnico que permite a la cámara abrir por completo el obturador durante un instante, indicándole automáticamente al disparador el momento exacto con suficiente luz para realizar una exposición, Cativa pudo registrar el halo trazado por las luces de los autos, las formas fluidas que generaban, las líneas luminosas dibujándose mágicamente en el aire. Al mismo tiempo, en ese escenario de luces extendiéndose longitudinalmente a gran velocidad, los actores eran animados cuadro a cuadro mientras se desplazaban paso a paso, muy lentamente, en una extensa y agónica despedida por distintos espacios de la ciudad (otro trabajo interesante realizado mediante el uso del bulbo es *Deadline*, que Claudio Caldini filmó en 2015

durante su estadía artística en la Liaison of Independent Filmmakers of Toronto, en Canadá. En él, Caldini registra el movimiento lineal y colorido que diferentes focos de luz blancos, rojos y amarillos trazan en el aire, como si fueran rayos eléctricos entrelazándose).

En *Nirvana y Mil días, mil noches*, Cativa acompañó la animación cuadro a cuadro con los destellos de luz provenientes de un flash electrónico incorporado a la cámara, que se disparaba automáticamente en combinación directa con cada obturación. Así, la cámara generaba su propia fuente lumínica –un flashazo– cada vez que realizaba una nueva exposición. Este recurso, que le permitía filmar en espacios a oscuras o con muy poca luz, lo había empezado a usar en 2007, cuando se ocupó de la dirección de fotografía de *Música para astronautas*, un “film poema” en Super 8 dirigido por Ernesto Baca y protagonizado por Pilar Boyle y Marcelo Páez. La sucesión continua y acelerada de los flashazos (a cada fotograma le corresponde un destello) le da un carácter muy particular a la imagen, cierta extrañeza en una línea casi expresionista de luces y sombras muy marcadas. Cativa volvió a practicar esta combinación de flash y cuadro a cuadro en 2011 junto a Paulo Pécora en el videoclip en Super 8 color *El joven maravilla*, un tema del grupo de rock Juguete Ruidoso.

10. Sobreexposición y sobreimpresiones



Fotograma de *Rabio de felicidad* (1974), de Juan Carlos Kreimer.

En el mencionado ciclo realizado en 2012 en la Fundación Telefónica hubo además un foco que incluía diez cortometrajes de Pablo Marín, varios trabajos de Emiliano Cativa, Ernesto Baca, Paulo Pécora y Gonzalo Egurza, y una versión expandida –mezcla de dos copias en 16 y en Super 8 milímetros, proyectadas por Andrés Denegri– de *Come Out*, de Narcisa Hirsch. Pero los films que más llamaron la atención del público durante esas jornadas fueron, probablemente, *Fábrica de pizzas* (2011) y *El Quilpo sueña cataratas* (2012), dos de los mejores experimentos de sobreimpresión en Super 8 realizados por Pablo Mazzolo. Dueños de un misterioso atractivo por su mezcla de capas de exposición fotográfica, ambos cortometrajes son el reflejo de una combinación lúcida entre reflexión teórica y destreza técnica, entre búsqueda estética y azar.

En estos y otros films, Mazzolo suele rebobinar la misma película para volver a filmarla una o varias veces, sobreexponiendo la emulsión fotográfica con numerosas obturaciones. En algunos casos, posteriormente, en el cuarto oscuro aplica al resultado incierto de esas sobreexposiciones otras imágenes a través de luces incidentes y copias de contacto. El resultado es un universo absolutamente propio e imprevisto, en el que varias capas de imágenes fotoquímicas se superponen y mezclan en una nueva y única imagen que absorbe a todas las demás, componiendo un todo fluido y movedizo de formas cambiantes.

“Intento generar condiciones de riesgo para que surja lo inesperado. Trabajo con sobreimpresión en cámara, algo bastante riesgoso porque puede destruir lo que estuviste filmando. Pero a mí me interesan los riesgos y el accidente, creo que ahí aparece algo que se me escapa. Trato de generar condiciones para que aparezca lo imprevisto y lo inesperado, lo azaroso, porque desde ese lugar es donde entiendo lo experimental”, afirmó Mazzolo sobre su método de trabajo.

Tanto en *Fotooxidación* (que filmó en 16 milímetros en 2013) como en *Conjeturas*, otro corto filmado en Super 8 blanco y negro para la muestra colectiva *Toma única*, con el que ganó en 2014 el Gran Premio del Media City Film Festival de Canadá, Mazzolo sobreimprimió imágenes interviniendo el celuloide en el cuarto oscuro, a través de copias por contacto, o sobreexponiendo directamente la misma película una y otra vez, rebobinándola en el mismo carrete antes de volver a filmar otras imágenes sobre ella. Algo similar ocurre en *El Quilpo sueña cataratas*, donde después de filmar en Super 8 tomó el celuloide expuesto, aún sin revelar, y lo intervino con luz directa a través de diversos cristales, sobreimprimiendo así nuevas imágenes en la misma emulsión anteriormente expuesta.

“La sobreimpresión la uso incluso para corregir, vuelvo para atrás, rebobino y sobreimprimo algo. No es algo preciso, porque pasan cosas inesperadas. También genero errores que trato de aprovechar. Esas son particularidades del formato fílmico que muestran todo lo que no se puede hacer en video. Trato de buscar el modo analógico más complejo porque siento que ahí estoy trabajando con su especificidad. El error y lo imprevisto son parte de

un pensamiento analógico y de la estética que surge a partir de ello”, agregó Mazzolo.

La mayoría de sus trabajos tienen que ver con la memoria y, en ese sentido, también con aquella forma de entender las cosas que podría denominarse “pensamiento analógico”:

En general trato de no anotar cuando rebobino la película. Trabajo por aproximación, así como digo que trabajo en devenir, trato de no ser decisivo, trato de buscar las cosas, de estar cerca, y lo analógico en ese sentido me permite eso. Esa es una particularidad del pensamiento analógico, ya que todo es imprevisible debido a la especificidad misma del celuloide y la imagen fotoquímica. Y en ese sentido, la memoria funciona de manera totalmente distinta. Es como trabajar a ciegas, incluso en el laboratorio en la oscuridad de la luz. Y ese trabajo, esa oscuridad tanto literal como poética quedan en la película.

Como Mazzolo, Pablo Marín (*Resistfilm*), Claudio Caldini (*Lux Taal*), Jeff Zorrilla (*Girasoles*), Emiliano Cativa (*Dos mil días, dos mil noches*), Monserrat Callao Escalada (*Enero*) y Ernesto Baca (*Insomnia*) son otros cineastas que filman en Super 8 y hacen (o hicieron) de la sobreexposición, y de las imágenes sobreimpresas que produce, un verdadero arte de lo imprevisto. Todos esos casos, más allá de sus particularidades, y de las veces que hayan vuelto a rebobinar, cargar y sobreexponer un mismo film, reflejan la exploración de una forma de alquimia fotográfica que permite

entrelazar en una misma y única imagen múltiples superficies y realidades inconexas, propias de tiempos y espacios diferentes.

Para ello, algunos también se valieron de cámaras de Single 8, la versión japonesa del Super 8, que difiere de este por el carrete especial en donde viene cargada la película, ya que permite rebobinarla y volver a filmarla las veces que fueran necesarias, sin tener que sacarla de la cámara. Es el caso, por ejemplo, de Claudio Caldini, que usó el Single 8 para componer sus trabajos de sobreimpresión *A través de las ruinas* (1982), *Prisma* (2005), realizado en el marco del Glenfiddich Distillery Artist in Residence Programme, en Dufftown, Escocia, y *Lux Taal* (2006-2009), entre otros.

Los que usan el formato Super 8, en cambio, deben rebobinar y volver a cargar manualmente el celuloide ya expuesto en cartuchos especiales (existe, por ejemplo, una versión de la empresa rusa Kacema que permite abrirlo sin esfuerzos y manipular la cinta en una bolsa negra, antes de volver a cargarlo) o abriendo prolijamente el mismo cartucho de fábrica donde viene la película (cortándolo con algo filoso y luego pegándolo con cinta) para volverlo a cargar con el mismo film. Se trata de una operación artesanal muy dificultosa, que depende en gran medida del pulso, la paciencia, la habilidad manual y la prolijidad de cada realizador.

Además, algunas cámaras Super 8 permiten rebobinar la película unos segundos para volver a filmarla. Poseen un dispositivo mecánico poco usado pero muy útil para crear transiciones de fundido encadenado entre una imagen ya filmada y la próxima, pero no para sobreimprimir secuencias más largas y elaboradas. También, en un cuarto oscuro o dentro de una bolsa negra, se

podría empujar la película expuesta hacia el interior mismo del cartucho, haciendo presión con un dedo para rebobinarla. Pero en general se trata de una operación incierta y poco práctica.

Más allá del procedimiento que se utilice, la sobreexposición y las sobreimpresiones que ella genera son el resultado de un concepto fotográfico que busca producir la convivencia de distintas realidades en un solo cuadro o en una misma sucesión de fotogramas. Las opciones técnicas que el cineasta posea para volver a exponer la película –una, dos o las veces que desee– le permitirán una variedad de registro y de combinaciones enorme e imprevisible.

En *Lux Taal*, por ejemplo, Caldini entrelaza poéticamente diversos elementos de la naturaleza: plantas, flores, fuego, hojas, relámpagos, una mano que dibuja signos de un alfabeto con sus dedos, lluvia, árboles, cortezas. Y logra imágenes de contenido simbólico haciendo convivir en un mismo cuadro momentos temporales y estados climáticos muy distantes entre sí. Marín, por su parte, ofrece en *Denkbilder* (2013) un registro de vivencias cotidianas encadenadas con huellas de diversos viajes, personas, rostros, animales, objetos y espacios, en una suerte de diario íntimo donde los recuerdos son escritos una y otra vez, unos sobre los otros. Distinto es el caso de *Insomnia* (2015), de Ernesto Baca, que se estrenó en su formato original en abril de 2015 en el evento “Super 8 Not Dead”, realizado en el marco del festival Bazofi en el microcine de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y organizado por el crítico y coleccionista Fernando Martín Peña (él también operaba los proyectores). A diferencia de los films de Caldini y Marín, la de Baca es una película donde el rostro de Magalí Pallero se diluye y se funde –entre la

vigilia y el sueño— con imágenes nocturnas y misteriosas. Baca genera sobreimpresiones más narrativas que simbólicas o documentales. Y sus imágenes se entrelazan generando grandes elipsis dentro de una historia de género fantástico narrada en clave onírica.

Algunos cineastas suelen redoblar la apuesta y, además de rebobinar película, aplican máscaras en miniatura con formas geométricas sobre las lentes o —en una operación mucho más compleja y minuciosa— en la ventanilla de exposición de la propia cámara. Así, filman una vez aplicando una máscara y luego rebobinan y vuelven a exponer aplicando otra máscara diferente. La misma acción puede repetirse innumerables veces con innumerables máscaras, generando así un conjunto de imágenes sobreimpresas que responden a innumerables patrones geométricos, como si formaran un mandala o fueran parte de un caleidoscopio.

Entre esos trabajos podrían mencionarse *Bienvenido al lenguaje* (2015), *Girasoles* (2016) y varios otros similares de Jeff Zorrilla, donde distintas imágenes documentales ocupan cada uno de los triángulos o círculos concéntricos en los que queda dividido el fotograma. Pero indudablemente *Resistfilm* (2014), del propio Marín, puede ser considerado el trabajo más complejo —y quizá el más logrado— de sobreimpresiones generado hasta la fecha en la Argentina.

La obra de Marín es una verdadera proeza fílmica en la que se mezcla la perfección técnica (sobre todo en la construcción milimétrica de máscaras aplicadas a la ventanilla de exposición de la cámara), el riesgo artesanal y una sensibilidad poética única, donde

imágenes de la naturaleza se entremezclan y combinan en un caleidoscopio de figuras geométricas sobreimpresas. “El objetivo de esa película era tratar de definir lo que el cine puede ser o lo que me interesa que el cine sea: una herramienta con la que se puedan hacer cosas simples y expansivas, un instrumento que te permite jugar con cosas que crean universos múltiples donde confluyen cosas que no pertenecen a un mismo espacio ni un mismo tiempo”, recordó Marín.

El realizador, que luego hizo una copia óptica en 16 milímetros del film, gracias a una residencia en el Liaison of Independent Filmmakers (LIFT) de Toronto, Canadá, afirmó que “el hecho de que sean imágenes de la naturaleza tiene que ver con un pretexto para partir de algo muy explorado y para jugar a abstraerlo lo más posible, convirtiendo así algo muy orgánico y concreto en lo más abstracto posible”.

“Rodada y montada íntegramente en una cámara de Super 8, *Resistfilm* se mueve entre lo estructural y lo lírico, en un múltiple juego de máscaras y superposiciones que subraya el carácter orgánico del celuloide”, afirmó por su parte el crítico español Marcos Ortega cuando el film de Marín ganó el premio de la Competencia Vanguardias del Festival Filmadrid, en 2015.

Aunque no existen muchos casos por el momento, este tipo de trabajos de sobreimpresión fílmica también pueden realizarse de manera grupal, a cuatro manos o incluso más. Recuerdo ahora, como una pequeña anécdota que podría convertirse en ejemplo para otros realizadores, una noche en la que en plena calle, esperando un colectivo, Ernesto Baca le entregó un carrete que acababa de filmar y de rebobinar horas antes a Emiliano Cativa.

“Tomá, ahora filmá vos”, le dijo sin ceremonias. Y ese gesto inesperado de confianza ciega –ya que le entregaba un rollo que él había expuesto previamente, para que Cativa filmara encima lo que quisiera– fue el comienzo de una película grupal, espontánea, sin prolegómenos. Y una prueba fehaciente de que para ellos el Super 8 es, además de cine, una forma de fundirse y entrelazarse mediante el arte. Al igual que ellos, Jeff Zorrilla y Azucena Losana realizaron juntos el cortometraje *Cruz del Sur*, un “dueto” que –según explicó el estadounidense– fue realizado de la siguiente manera: “Yo filmé, con intervalos de 5 segundos, imagen y negro, imagen y negro, así hasta terminar el rollo. Después rebobiné la película y se la di a Azucena. Ella hizo lo mismo, pero de forma inversa, filmando primero negro por 5 segundos y después imagen por otros 5 segundos. Y así hasta terminar el rollo. Como nuestros 5 segundos no fueron exactos, el resultado es un juego de negros y doble exposiciones aleatorios. El sonido fue hecho de la misma manera. Ella grabó pedacitos de audio de 5 segundos y yo también, y después los mezclamos en una computadora”.

11. Intuiciones, errores, azares y reflexiones



Fotograma de *Rabio de felicidad* (1974), de Juan Carlos Kreimer.

La escena contemporánea del Super 8 argentino se alimenta de intuiciones, errores, desvíos, azares y también, aunque en menor medida, reflexiones. Existe el pensamiento crítico y las investigaciones acerca de los medios técnicos y fotográficos que cada realizador tiene a su alcance y, en consecuencia, sobre la mejor manera –y la más creativa– de ponerlos en práctica. Otros realizadores abordan su obra desde perspectivas un poco más laxas: prefieren hacer sobre la marcha, sin necesidad de una investigación previa, dejándose llevar por el día a día, por sus estados de ánimo, aprendiendo de sus errores y, muchas veces, tomando desvíos o caminos inesperados. Los resultados pueden ser diversos, pero mediante esa forma de trabajo intuitiva y espontánea surgieron grandes películas y otras quizá menos logradas, aunque todas con grandes aciertos. Más que de una reflexión previa sobre la forma y el contenido de sus películas, estos trabajos parecen ser el fruto del entusiasmo, la perseverancia, la curiosidad, el hallazgo imprevisto, la prueba y el error.

“No fue hasta que llegué a Buenos Aires cuando empecé a trabajar con la película como material. Ahora filmo, revelo, edito y proyecto yo mismo mis películas. En cada uno de estos pasos el Super 8 ofrece posibilidades para la intervención artística o, en mi caso, la posibilidad de error. El Super 8 me ofrece la posibilidad de sumar todos los errores de cada paso de mi proceso artístico, y finalmente es en esos errores que empiezo a reconocer mi voz”: en estas palabras ofrecidas al diario del Festival Internacional de Cine

de Mar del Plata, con motivo de la proyección de algunos de sus trabajos en un foco dedicado a la producción argentina en Super 8 milímetros, el estadounidense Jeff Zorrilla expresa hasta qué punto su forma de trabajo se sustenta en la acción directa sobre la realidad y no tanto en la planificación, el control o la reflexión previa.

“Parte de todo nuestro interés en lo analógico es el azar, lo fallado, la imperfección de la imagen que ya no encontrás en el digital, con su acceso inmediato a todos los diferentes aspectos de la composición de una imagen (exposición, enfoque, contraste, etc.)”, agregó Zorrilla, cuya prolífica obra está justamente plagada de azares e incertidumbres. El cineasta estadounidense, cuyo trabajo con el Super 8 es tan vasto que incluye el libro de fotografías *Shasou* (editado en 2019 y compuesto por algunos de los 39.600 fotogramas Super 8 tomados cuadro a cuadro en un viaje a través de Japón en 2017), debió volver a filmar entero su corto de ficción *Desconsolados* (2013), a causa de un error de cálculo en la exposición de la película blanco y negro. El imprevisto convirtió a la primera versión filmada de esa comedia surrealista en un ensayo, y volver a filmarla ayudó a Zorrilla a mejorar la puesta en escena onírica, ajustar las actuaciones y darle una dimensión nueva al humor enigmático de sus personajes.

Entre otros casos de películas en donde los resultados son ajenos a cualquier hipótesis o expectativa, podría mencionarse el de *Construir nada a partir de algo* (2016), una *road movie* en Super 8 color y blanco y negro (llena de paisajes, carreteras, luces y reflejos) que Mariano Goldgrob filmó durante años en rutas de la Argentina y Estados Unidos, y en la que no dudó en incorporar un rollo que, si

bien podría haber sido tranquilamente descartado por imperfecto, le aporta a la imagen una textura y un ritmo inesperados.

Se trata de una serie de veladuras, muy similares unas a las otras, que interrumpen la imagen en momentos puntuales de la acción, separados por segmentos temporales casi idénticos. Las veladuras aparecen al ritmo de las dudas y las ansiedades que el realizador experimentaba en aquel entonces, mientras filmaba, ya que sentía algo extraño en el sonido de los dispositivos de la cámara. Para saber si funcionaba correctamente, Goldgrob quitaba el cartucho, marcaba imperceptiblemente la película, volvía a colocarlo y volvía a filmar. Repitió la operación una y otra vez, en lapsos no demasiado extensos, para cerciorarse de que el celuloide avanzaba y la emulsión estaba siendo expuesta. Así, de manera impensada, el error se convertiría en un recurso expresivo, del que recién se hizo consciente cuando tuvo el revelado en sus manos.

El misterio y la incertidumbre que generan los procesos fotoquímicos, desde la exposición a la luz de la emulsión fotosensible hasta el revelado, con la posibilidad de que ocurran errores o accidentes, son sensaciones que probablemente hayan afectado de manera singular a la artista plástica Paula Pellejero. Su trabajo *Espectros*, filmado en Super 8 y terminado como un *loop* en video, es el resultado imprevisto del azar fotoquímico. Contiene imágenes blanco y negro sumamente degradadas, abstractas, plagadas de imperfecciones y manchas químicas, veladuras y ciertos momentos en los que se puede vislumbrar la figura de una persona que camina hacia cámara en una playa solitaria y ventosa de la costa bonaerense. Pellejero filmó ese rollo en 1999 y lo reveló recién en 2018, diecinueve años después, por lo que el resultado

fue en gran medida inesperado y defectuoso, al parecer debido a que la película expuesta se habría dañado químicamente con el paso del tiempo y las condiciones ambientales en las que estuvo guardada. En este caso, como en varios otros, el error y el azar le abrieron la puerta a una nueva obra que de otra manera tal vez no hubiera existido.

Algo igualmente curioso le ocurrió a Tomás Rautenstrauch con su corto experimental *Back and Forth de Michael Snow*, filmado en Canadá en 2000, que se componía de dos rollos de Super 8 blanco y negro en los que utilizaba una serie de paneos laterales por distintos espacios de Montreal, donde estudiaba cine e historia del arte. Sin embargo, por alguna razón, reveló solo uno de esos rollos y el otro nunca más pudo encontrarlo. Lo dio por perdido. Años más tarde, en 2017, revisando entre sus cosas, encontró un cartucho que pensaba que estaba virgen y se lo regaló a su amiga Azucena Losana para que filmara lo que quisiera. Losana descubrió que la película estaba expuesta y al revelarla descubrieron que se trataba de aquel viejo rollo perdido. Por obra del desvío y el azar, Rautenstrauch pudo reunir ambos rollos diecisiete años después de filmarlos y los proyectó por primera vez juntos, como un experimento terminado, en la Séptima Semana del Film Experimental de La Plata, dirigida por Federico Lanchares y realizada a principios de noviembre de 2017 en la sala Select de la ciudad de las diagonales.

El azar puede alcanzar incluso, felizmente, a cineastas mucho más reflexivos. Es, por ejemplo, el caso de Claudio Caldini, uno de los realizadores que filma en Super 8 que más medita sobre sus temas y los modos de abordarlos estética y técnicamente. Tal como él mismo recuerda en una entrevista con Iván Pinto, Udo Jacobsen y

Tiziana Panizza, publicada en 2014 en la revista web de cine chilena *laFuga.cl*, en su film en blanco y negro *S/T* (2007), Caldini registra a un perro mientras persigue insistentemente a dos teros que revolotean de un lado al otro de una pileta. Es un plano fijo, tomado desde cierta altura, que encuadra al perro y a las aves alrededor del espejo de agua, y al reflejo de la vegetación espesa, los pinos y el cielo nuboso que los rodean. Por el frío o por alguna otra razón, la cámara empezó a trabarse y a dejar de funcionar inesperadamente. Con un golpe seco, el cineasta la hacía reaccionar brevemente, hasta que segundos después –sin aviso previo– volvía a detenerse. Caldini filmó así, una y otra vez, hasta el final del rollo. La cámara se detenía y él la hacía reaccionar, mientras frente a ellos se seguía desarrollando el duelo entre el perro y las aves. El resultado es una sucesión poética de cuadros fijos, cuya acción y continuidad es interrumpida de manera azarosa por esos arranques repentinos de la cámara y por las manchas y veladuras que ellos producen en la imagen.

“Para que esto suceda tenés que entender muy bien de qué se componen los materiales, cómo son y cómo funcionan los instrumentos, y cómo son esos procedimientos que se aplican habitualmente para modificarlos. Es necesario conocer todo esto. Cuando se habla del azar y de la intervención del azar, tiene que haber un contexto para el azar. El azar no es improvisación. Hay que conocer el campo para poder moverse dentro de él y anticipar lo que va a suceder si uno hace tal o cual cosa. Hay distintos niveles de control. Por eso, el azar y el control no son absolutos, siempre están entrelazados”, afirmó Caldini en aquella extensa entrevista.

12. Largometrajes



Fotograma de *Sueño para un oficinista* (1978), de Mario Piazza.

En su número 2, de 1981, la revista *Montaje*, que dirigía Evaristo González y cuyo eslogan era “Del movimiento argentino por un cine independiente”, publicaba un pequeño artículo sobre una próxima edición del festival Uncipar, donde se anunciaba la proyección de dos largometrajes en Super 8: *Morir jugando* (1980), de Oscar López, y *El documento de identidad* (1980), del prolífico realizador Roberto Cenderelli, una película argumental, en color, que abordaba “el largo y tortuoso camino interior de una jovencita en busca de su identidad”.

Casi una década antes, en 1972, el pintor Horacio Vallereggio ya había filmado en 8 milímetros el largometraje experimental *La cabellera de Berenice*, y dos años después hizo lo propio con *¡Uf!* (1974), una película de casi tres horas de duración, con las actuaciones de Claudio Caldini y Silvestre Byrón, algunos de cuyos rollos permanecen extraviados.

La historia del Super 8 en la Argentina no incluye demasiados largometrajes, pero hay algunos buenos ejemplos, como el ya mencionado *Rabio de felicidad*, también de 1974, filmado en color y con banda sonora por el periodista contracultural y escritor Juan Carlos Kreimer sobre la base del cuento “Primer amor” de Samuel Beckett. En los años 80, entre otros cineastas, filmaron largometrajes en Super 8 Pablo César (*De las caras del espejo*) y Juan José Campanella (*Victoria 392*), a fines de los 90 lo hizo Raúl Perrone (*La felicidad –un día de campo–*), y en los últimos años Ernesto Baca realizó *Samoa* (2005), *Sinfonía industrial N2: música*

para astronautas (2010), *Mujermujer* (2011) y el film autobiográfico *Réquiem para un film olvidado* (2017), Melisa Aller filmó y montó en cámara dos ficciones: *Las decisiones formales* (2015) y *Las instancias del fuego* (2018), ambas protagonizadas por la actriz y bailarina Eleonora Paoletti, y Matías Gritti filmó entre 2016 y 2019 *Halógena*, un largo documental sobre los comportamientos habituales del público de los recitales de hardcore y punk en Buenos Aires.

Hay otros ejemplos de directores argentinos que en los últimos años, atraídos por las características visuales de este formato de paso reducido, incorporaron segmentos en Super 8 color o blanco y negro en algunas escenas o momentos específicos de largometrajes realizados y terminados en video.

Es el caso, por ejemplo, de *El rey del Once* (2016), de Daniel Burman, que posee algunas secuencias en Super 8 de un recuerdo infantil del protagonista, un hombre que asume el legado de su padre y su vocación de ayudar siempre a los demás. Por su parte, en *Los del suelo* (2015), Juan Baldana incluyó escenas filmadas en Super 8 color para representar los recuerdos infantiles de una de los protagonistas de ese film sobre el drama de una pareja de militantes agrarios perseguidos por policías y militares durante los años 70.

Otra directora que usó el formato es Alejandra Almirón, que contó con la colaboración de Ernesto Baca en el registro de algunas escenas de ficción en Super 8 para incluirlas en su largometraje documental *Equipo verde* (2013). En *Vuelo nocturno (La leyenda de las princesitas argentinas)* (2016), un film de Nicolás Herzog sobre Antoine de Saint-Exupéry y las niñas entrerrianas que lo habrían inspirado para escribir su célebre cuento *El principito*, también se

incluyen algunas escenas de ficción filmadas en Super 8 milímetros. En *Fotografías* (2007), un documental sobre su madre y los vínculos que mantenía con la India, Andrés Di Tella incluye escenas y momentos cotidianos registrados en Super 8 por sus familiares en los años 70, al igual que lo hizo en su último largometraje autobiográfico, *Ficción privada* (2019), donde además se propuso recrear algunas memorias de sus seres queridos usando el formato fílmico de paso reducido. Un caso diferente es el de *Sinfonía para Ana*, primer largometraje de ficción de los documentalistas Virna Molina y Ernesto Ardito, un drama sentimental en tiempos de militancia montonera y dictadura militar en la Argentina tenebrosa de los años 70, que utiliza el Super 8 color para recrear algunos recuerdos íntimos de los jóvenes protagonistas.

En sus documentales *Cirquera* (2013) y *El (im)posible olvido* (2017), Andrés Habegger incluyó secuencias filmadas en Super 8 tanto para narrar la historia de la cirquera Diana Rutkus, en el primer caso, como para exponer su intimidad y buscar los rastros de su padre, Norberto Habegger, militante montonero secuestrado en Brasil en 1978, en el segundo. En *Poner al rock de moda* (2015), su primer largometraje, ganador del premio a la mejor película argentina del Bafici, Santiago Charriere ofrece un retrato documental de los miembros del grupo de rock argentino Banda de Turistas, en el que incluye secuencias enteras filmadas en Super 8 milímetros por su director de fotografía, Emiliano Cativa. Por su parte, en *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), Agustina Comedi incluye escenas de Super 8 color filmadas por Benjamín Ellenberguer. Algo similar ocurre en *Alberto Greco, obra fuera de catálogo* (2017), de Paula Pellejero, donde la artista plástica y cineasta incluye

filmaciones propias realizadas en formato reducido, y en *Piazzolla, el año del tiburón* (2018), de Daniel Rosenfeld, que contiene imágenes de archivo en Super 8 tomadas por el propio músico y compositor Astor Piazzolla y algunos miembros de su familia.

Otros casos son *El río* (2019), ópera prima de Santiago Canel, que posee escenas en Super 8 filmadas en Estados Unidos; *Adiós a la memoria* (2020), un nuevo documental de Nicolás Prividera, basado en las filmaciones en Super 8 que su padre hizo cuando él era un niño, en los años 70; *Otro laberinto* (2020), un documental de Lucila Frank y Andrea Morasso sobre el artista plástico tucumano Bernardo Kehoe, y *Fanny camina*, largometraje codirigido por el cineasta Ignacio Masllorens y el actor, director y *regisseur* Alfredo Arias, en el que se incluyen escenas y momentos oníricos y un “falso tráiler” final filmados en Super 8. El film reconstruye la historia trágica de Fanny Navarro, actriz y amiga muy cercana a Eva Perón y una de las amantes de Juan Duarte, que cayó en desgracia tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955 y “murió sola, pobre y loca”, según explicó Masllorens. La intención de la película, agregó, es “contar el peronismo y todas sus contradicciones y complejidades” a través de la historia de apogeo y caída de la célebre actriz.

Otro largometraje que combina imágenes en video y Super 8 milímetros es el documental *Puyehue* (2011), de Victoria Sayago y Bruno Stecconi, ganador en 2012 del premio a la creación audiovisual Norberto Griffa de la BIM. El film evoca la erupción en 2011 del volcán Puyehue, en Chile, cuyas cenizas, a causa de fuertes vientos, cruzaron la cordillera y cubrieron una gran parte de la Patagonia argentina. La película aborda el fuerte impacto

ecológico, económico y social que generó una transformación determinante en la vida de los habitantes de la región, donde el aire se volvió irrespirable y los paisajes, desconocidos. “La tragedia se vuelve un instante más en el tiempo, el hombre un punto en el espacio y la vida se sublima en cada partícula, por sobre todas las cosas, en forma de pregunta”, según escribieron los directores en la sinopsis del film.

Entre los cineastas que filmaron largometrajes usando únicamente película de Super 8 milímetros, el caso de Ernesto Baca es uno de los más peculiares. Egresado de la carrera de Realización de Cine y Video en el Cievyc, donde fue iniciado al cine experimental por Claudio Caldini, en 2005 Baca realizó *Samoa*, su primer largometraje en Super 8 (pero no el primero en su carrera, ya que había filmado *Cabeza de palo* en 2002, aunque en 16 milímetros), que propone un viaje alucinatorio a través de sueños y visiones de su protagonista. La película ganó la ampliación a 35 milímetros del Fondo de Cultura de Buenos Aires y, de ese modo, se convirtió en el primer largometraje argentino en Super 8 en concursar en la Competencia Internacional de Bafici de 2005. También en Bafici, pero en 2011, Baca estrenó su tercer largometraje, *Mujermujer*, enteramente filmado en Super 8 y seleccionado para participar del Primer Foco Latinoamericano de Cine en Super 8 milímetros de ese festival. La película fue exhibida en su formato original en el cine Cosmos-UBA, en un evento especial con ocho proyectores en simultáneo a cargo del propio Baca y música en vivo de Luis Marte. Centrado en su relación con la realizadora Natalia Legarreta (radicada en Barcelona, autora de varios cortos, que para la misma época estaba filmando su propio

largometraje en Super 8, pero quedó inconcluso), *Mujermujer* propone un viaje sensorial teñido de subjetividad y abstracción. Es un documental atípico que intenta registrar (o recrea con recursos experimentales) deseos, sueños y dispersiones inconscientes de la protagonista. Durante más de tres años, Baca filmó a Legarreta muy de cerca, casi en la intimidad, en una exploración de su espacio vital, sus quehaceres cotidianos, sus relaciones humanas, sus soledades existenciales y sus periplos canábicos.

Baca propone otro viaje poético en *Sinfonía industrial N2: Música para astronautas*, donde vuelve a poner en práctica diversos recursos del cine experimental (como el cuadro a cuadro o la intervención directa sobre el celuloide con tintas y sustancias) para proponer una psicodélica trama policial con presos en fuga, venganzas, violaciones y embarazos no deseados. La película fue seleccionada para el 23.º Festival de Cine de Mar del Plata en 2008, pero en su versión de medimetraje, que fue proyectada en vivo en una suerte de función performance, y participó luego del 15.º Festival Cinéma du Réel de Nyon (Suiza) y del Festival Punto de Vista de Pamplona (España). En 2017, Baca terminó *Réquiem para un film olvidado*, un largometraje autobiográfico filmado en Super 8 blanco y negro que combina humor, ficción y experimental para narrar algunos aspectos de su vida y su trabajo como cineasta (él actúa interpretándose a sí mismo), mezclados con sueños, recuerdos familiares, aspectos poco conocidos del cine en Super 8 milímetros (y su pasión por ese formato), un microrrelato ficticio sobre la invención de una emulsión fílmica llamada argenta, algunos elementos del budismo y mucha –muchísima– imaginación narrativa, técnica y visual. La película fue seleccionada para la

Competencia Argentina del Festival de Cine de Mar del Plata y se estrenó comercialmente, en enero de 2018, en el cine Gaumont de la ciudad de Buenos Aires.

Baca fue, además, uno de los productores y directores del film colectivo *Teoría de cuerdas* (2013), un largometraje experimental e independiente que agrupaba trabajos de *found footage*, video y Super 8 de Luján Montes, Gabriel González Carreño, Clara Frías, Laura Focarazzo, Luciana Foglio, Eugenia De Rossi, Oscar Maio, Juan Tancredi, Sergio Brauer, Antonio González Mendiando y Amado Casal, con banda sonora de Gustavo Esnaola Moro. Con la premisa de “trabajar las imágenes con absoluta libertad estética y narrativa sobre una banda sonora preexistente e inalterable”, este grupo de realizadores construyó una película en episodios, “un entramado heterogéneo de imágenes propias y encontradas en diversas fuentes y formatos que conforman una unidad en lo múltiple. Son imágenes del hombre surcado por el paso del tiempo, por su relación con la naturaleza, con la ciencia y el cosmos”, según afirmaban en la sinopsis del film.

El largometraje, que se estrenó comercialmente en 2013 en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, fue un proyecto en continua transformación, “una película viva y en permanente mutación”, a la cual se sumaron luego con sus trabajos otros cuatro artistas visuales: Melisa Aller, Valentina Cuello, Santiago Davico y Josefina Muslera. En ese sentido, Luján Montes, una de las iniciadoras del proyecto, señaló en una entrevista con la agencia Télam que se trataba de un largometraje “que está mutando todo el tiempo y que reúne trabajos heterogéneos y personales realizados en soporte fílmico y en video, pero también incluye otros hechos con

VHS hogareños, cámaras *pocket*, fotografías y material encontrado o bajado de internet. Es un gran collage de formatos, con distintas estéticas”. Su carácter de obra abierta lo confirmaba su particular forma de exhibición, porque en cada una de las proyecciones en el Centro Cultural de la Cooperación los espectadores veían una película diferente, ya que contenía uno de los cuatro trabajos de Aller, Cuello, Davico y Muslera, incluidos especialmente para el estreno. Más allá de sus características formales, Baca destacó “el valor que la película tuvo desde lo humano y el trabajo de grupo. Lo que más nos sedujo es la horizontalidad que propone. El cine generalmente es un espacio muy jerárquico, y construir de manera horizontal fue muy enriquecedor”. En la misma línea, Montes agregó: “Además de lo formal y lo narrativo, la experimentación está en el modo de producción. La forma de producir está internamente relacionada con la estética de la película. Mucha libertad”.

En *Las decisiones formales*, su primer largometraje en Super 8 blanco y negro, Melisa Aller aborda en forma poética las problemáticas de la comunidad transexual en la Argentina. El film surgió a partir de una investigación que la realizadora llevaba adelante desde 2011 en el marco de su tesis de la Maestría en Ciencias Sociales del Trabajo (UBA), con el eje puesto en la población trans de la ciudad de Buenos Aires y su inserción laboral a partir de la sanción de la Ley de Identidad de Género. “Lo único claro que tenía era que no quería hacer ni un documental ni una ficción, sino que quería contar algo que está sucediendo, emergiendo. Una narración formada por imágenes, y a su vez como una organización de pensamientos míos, como un discurso que

expresa varios deseos estéticos, rítmicos, plásticos además de lo narrativo”, afirmó Aller.

La directora piensa que “existen dos clases de cineastas, los narradores y los poetas. Y a mí me gusta tratar de pensarme en esta última clase, porque son los que tienen una visión del mundo. En ese sentido, mi primer largometraje es un intento de dramaturgia poética, porque además es una película desmarcada o, mejor dicho, emancipada de todo género”.

–¿Por qué elegiste filmarla en Super 8?

–Quería pasar por el desafío de filmar toda la película sin verla, sin tener ningún tipo de referencia visual más de lo que veía mi ojo al momento de filmarla. Es una película pensada y estructurada en un pensamiento analógico. Y así es que fue enteramente filmada en Super 8 y editada en cámara, sin ningún retoque posterior. Filmé los veintidós rollos sin descartar nada. Es un *continuum*, en una búsqueda de un *sensorium* propio.

–¿El Super 8 te impuso una forma de filmar o te permitió acceder a otras?

–El Super 8 me permitió trabajar ciertas animaciones en cámara realizadas cuadro a cuadro. Y es así que se enarbola como cine vivo o cine materia, es más que poética pura. Creo que el Super 8 es la expresión más genuina de la poética romántica, de la mirada mía como artista y de una mirada mecánica que registra, en la que comulgan en distintos andamiajes y desniveles significaciones e imágenes ampliadas en su capacidad de sentido.

13. Exhibiciones



Foto del rodaje de *Sueño para un oficinista* (1978), de Mario Piazza.

A pesar de haber sido frecuentemente ignorado por la prensa y la crítica cinematográfica locales, este nuevo panorama de cine argentino en Super 8 milímetros pudo romper de algún modo esa barrera mediática y accedió en los últimos años a otro público más amplio y diferente del compuesto habitualmente por los propios colegas, amigos y curiosos. En proyecciones informales o en ciclos que podían mezclar música, poesía y cine, muchos cineastas despertaron el interés de algunos programadores de festivales y muestras de cine, tanto de la Argentina como del extranjero.

Entre los festivales locales, los más importantes, los que más atención le prestan (o prestaron) a la última producción de cine argentino en Super 8, organizando focos, muestras y retrospectivas de viejos y nuevos realizadores, son el Bafici, que organizó un foco dedicado al formato durante tres únicas ediciones, pero sin continuarlo en la actualidad, y el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que lo viene haciendo consecutivamente desde 2014, y parece decidido a seguir organizándolo hacia el futuro. Otros espacios locales de difusión del Super 8 son la Semana del Film Experimental que el realizador Federico Lanchares organiza en la ciudad de La Plata (por donde pasaron la mayoría de los realizadores argentinos contemporáneos y de otros países también) y la BIM, que siempre incluye trabajos experimentales en Super 8 en sus competencias y programó en varias de sus ediciones la muestra *Toma única*, que produce y financia Emanuel Bernardello y su laboratorio Arcoíris.

En su 31.ª edición, por quinto año consecutivo, el Festival de Mar del Plata organizó un panorama de la nueva producción de realizadores experimentales como Claudio Caldini, Ernesto Baca y Pablo Mazzolo, entre otros, y ofreció una retrospectiva de los films que el rosarino Mario Piazza realizó a fines de los años 70 (en ediciones anteriores hubo también retrospectivas dedicadas a la obra de Narcisa Hirsch y Horacio Vallereggi). Fue una excelente oportunidad para que el público del festival tomara conciencia de la existencia de una escena local cada vez más viva, amplia y heterogénea de artistas argentinos que filman o realizan películas en Super 8, que investigan sus posibilidades experimentales y narrativas, y que apuestan a mantener su originalidad analógica proyectando sus trabajos en su formato original.

Programada por la cordobesa Cecilia Barrionuevo, con la ayuda del cineasta e investigador Pablo Marín (que también mostró tres de sus trabajos), la muestra incluyó además películas experimentales filmadas en 16 milímetros que –al igual que las de Super 8– fueron exhibidas en su formato original con música en vivo o en su versión silente, según las prioridades estéticas de cada uno de los directores convocados.

Previo a las proyecciones, Barrionuevo y Marín indicaron que se trata de “una sección que se encuentra fortalecida, con más cineastas que apuestan a estos formatos en épocas en las que la Argentina tiene que lamentar el cierre del laboratorio más importante que se dedicaba al revelado de materiales fílmicos (el de la empresa Cinecolor, en la localidad bonaerense de Olivos). Si ser cineasta en algunos de estos formatos ya era una forma de contracultura, hoy esa característica se redimensiona”, agregaron.

Además de la difusión de un panorama de las nuevas producciones de artistas como Caldini, Baca, Mazzolo, Luciana Foglio, Andrés Denegri, Ignacio Tamarit, Emiliano Cativa, Sergio Brauer, Paulo Pécora, Azucena Losana y Benjamín Ellemberger, en aquella edición los programadores buscaron rescatar films históricos y generar encuentros de reflexión y diálogo sobre el cine, esta vez con una charla conjunta entre dos referentes del formato: Caldini y Piazza.

Uno de los atractivos de la sección fue justamente la retrospectiva dedicada a la obra de Piazza, que nació en Nueva York en 1956 y vivió toda su vida en Rosario, donde además de desarrollar a fines de los años 70 y principios de los 80 su galardonada producción en Super 8, organizó numerosas muestras de cine independiente, publicó revistas de cine y es miembro fundador del Espacio Mirada Documental.

Se proyectaron sus films narrativos con pasajes de animación como *El hombre de acero*, un homenaje al personaje de historieta Superman, y *Sueño para un oficinista*, una reflexión sobre la posibilidad de rebelión del hombre rutinario y alienado; pequeños ejercicios experimentales como *A los santos cuetes I y II*, y el potente documental *Papá gringo*, sobre un europeo que se dedica a cuidar a los “gamines”, o niños de la calle, en Bogotá, Colombia.

“El festival quiso reflejar no solo la producción reciente de Super 8, sino también rescatar a los pioneros, y para mí fue una sorpresa que me hayan convocado para volver a presentar películas que tienen hasta cuarenta años”, dijo Piazza.

Siempre a sala llena, y en cuatro jornadas consecutivas con proyectores operados por el cineasta, fotógrafo y técnico Sebastián

Tolosa, se vieron también en el cine Ambassador de Mar del Plata los trabajos de “cine sin cámara” en 16 y Super 8 del cineasta y músico Ignacio Tamarit, los documentales íntimos y los diarios personales en Super 8 de Sergio Brauer, y los experimentos poético-narrativos de Luciana Foglio.

En sus Super 8 *Pifies!*, *Canción para Victoria* y *Esta no es una película huérfana*, y en sus 16 milímetros *In Film/On Video* y *TRiplete plástico*, Tamarit demostró el poder visual y sonoro de las abstracciones provocadas por un montaje rítmico y estructural, y por la minuciosidad de un trabajo directo y artesanal de rayado y pintura sobre cada uno de los fotogramas de un celuloide en miniatura.

En el caso de Brauer, sus films *Home Movie*, *Los sueños y las palabras*, *Malabia bla bla* e *Incluso hay veces que hasta la Luna se ensombrece* son registros hogareños de su vida cotidiana, condimentados con pequeños desvíos experimentales. Por su parte, en *Agua viva*, *La hora del té* y *Vuelta a Italia*, Luciana Foglio aborda investigaciones sobre la luz, la sombra y el claroscuro, tanto en un documental sobre su propio padre como en un poema visual con textos de la brasileña Clarice Lispector.

A su turno, Claudio Caldini proyectó su documental en blanco y negro *Rolf Gelewski, Spiritual Dancer*, que realizó en Brasil sobre ese gran bailarín y coreógrafo alemán, y *Sin título 2015*, un film de observación sobre las ruinas de un complejo veraniego abandonado frente al mar, en las costas cercanas a Miramar.

Ese mismo día se vieron *Fish Point* y *NN*, films en 16 y Super 8 respectivamente donde Pablo Mazzolo exhibió su gusto por la sobreimpresión tanto en el momento del registro como en su laboratorio, con intervenciones ópticas sobre el celuloide, y también

los trabajos narrativo-poéticos de Paulo Pécora (*Los espejos de Stern* y *Making-of*) y de la mexicana Azucena Losana, cultora del documental de creación con films como *Karl-Marx-Allee*, *Neón* y *SP*.

La última jornada de este foco contó con la presencia de Ernesto Baca, que exhibió films de intervención directa sobre el celuloide en 16 y Super 8 como *Destellos*, *Impregnar*, *Locomoción* y *Resonancia Schumann*, en los que se aprecia una variedad de recursos que van desde la pintura y el rayado del celuloide, la sobreexposición y otros de carácter óptico en laboratorio.

Se vieron además el documental lírico *S/T*, filmado en República Checa por Benjamín Ellemberger, films estructurales como *Corumbé* y *El Manso*, ambos “diarios cuadro a cuadro” del artista visual Andrés Denegri, y experimentos de sobreexposición fílmica durante el registro de Pablo Marín y Emiliano Cativa, como *Angelus novus*, *Denkbilder* y *Denkbilder II* (Marín) o *Naked Inside* y *Sin título 2015* (Cativa).

En el caso del Bafici, el Super 8 milímetros argentino tiene presencia, al menos, desde 2005, cuando el largometraje *Samoa*, de Ernesto Baca, ganó un premio de ampliación a 35 milímetros y fue incluido en la Competencia Oficial Internacional, la mayor en importancia del certamen. Dos años después, en 2007, Sergio Subero ganaba el premio al mejor cortometraje de la Competencia Argentina con su trabajo experimental *abc, etc.*, hasta que cuatro años más tarde, en 2011, los programadores Diego Trerotola y Eloísa Solaás organizaron el Primer Foco Latinoamericano de Super 8, en el que se vieron obras de Magdalena Arau (*Archivo expandido*), el largometraje *Mujermujer*, de Ernesto Baca, y una retrospectiva dedicada a la obra del platense Julio Otero Mancini,

entre muchos otros trabajos argentinos y de otros países de América Latina.

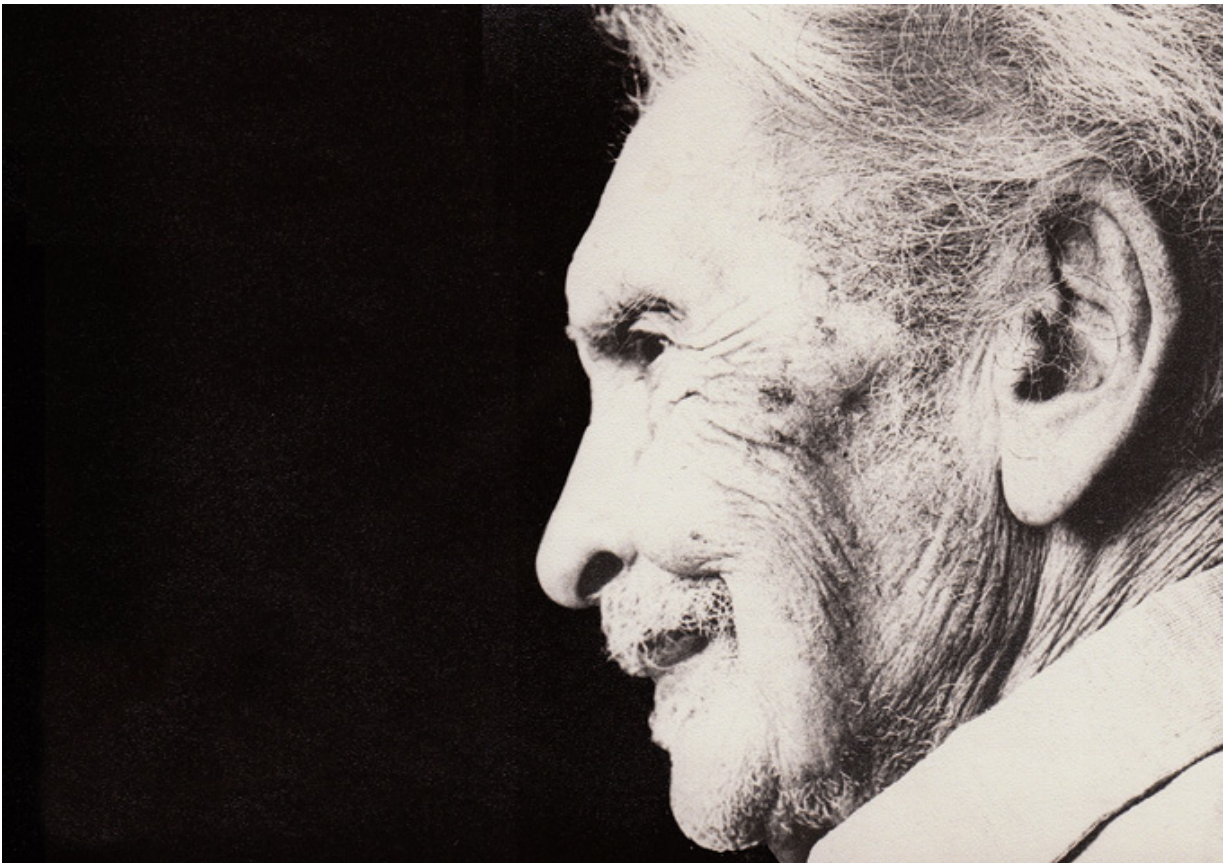
Otro espacio de difusión y preservación del cine en Super 8 milímetros es el “día de las películas familiares”, una versión local del mundialmente conocido Home Movie Day, que organiza en Buenos Aires el Archivo Regional de Cine Amateur (ARCA), entre cuyos integrantes figuran la experta en preservación fílmica e investigadora Paula Félix-Didier, actual directora del Museo del Cine de Buenos Aires Pablo Ducrós Hicken, y los cineastas Leandro Listorti, Pablo Marín, Pablo Mazzolo, Magdalena Arau, Evangelina Loguercio y Francisco Lezama, además de Andrés Levinson, Peri Azar, Julieta Sepich, Eloísa Solaas y Diego Trerotola.

En un artículo publicado en el libro *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*, los miembros de ARCA señalan que se trata de “un espacio conformado por un grupo heterogéneo de personas que mantienen distintos vínculos con el cine pero que fundamentalmente se interesan por sus zonas más marginales. Porque en definitiva todos los films no comerciales se ubican un poco en los márgenes del campo cinematográfico”.

ARCA lleva adelante desde hace años las jornadas del “día de las películas familiares”, que inicialmente se realizaron en el Centro Cultural Ricardo Rojas, aunque luego fueron cambiando de sedes. Allí exhiben y exhibieron (en formatos reducidos de 9.5, Standard 8, Super 8 y 16 milímetros) “películas educativas, científicas, amateurs (ficciones y documentales), familiares, propagandísticas, institucionales, y aún más: fragmentos de films perdidos, films experimentales nunca estrenados –y quizá nunca antes vistos–,

experiencias cinematográficas difíciles de clasificar. En suma, todos aquellos materiales realizados en formatos fílmicos que por sus características particulares no tuvieron circulación por las salas comerciales ni pudieron llegar a un público amplio”, añadieron los miembros de ARCA, cuya colección de films hogareños se encuentra en buena parte en Super 8, “aunque algunos progresivamente van perdiendo sus colores originales para dar paso a un rojizo o magenta bastante penoso”.

14. Proyección y cine expandido



Fotograma de *Experiencia documental N.º 3. La intemperie sin fin*. Juanele Ortiz (1977-1978), de Juan José Gorasurreta.

Uno de los rasgos diferenciales del cine hecho en Super 8 es el momento de su proyección, ya que difiere mucho de lo que habitualmente entendemos como una proyección cinematográfica convencional, es decir, aquella que suele transcurrir en una sala completamente a oscuras, con butacas numeradas, una gran pantalla frontal y un proyectorista, oculto en una cabina lejana e inaccesible, que opera la máquina desde donde surgen las imágenes.

Sea excepcionalmente en una sala de cine comercial (como en la muestra *Luz, movimiento y abstracción*, que incluyó varios programas de films experimentales argentinos en Super 8 proyectados en su formato original sobre la pantalla de una de las salas del Centro Cultural San Martín, durante dos ediciones consecutivas del festival de cortos Shnit) o en cualquier otro espacio (como el living de una casa, un garaje, una galería de arte, una fábrica recuperada, un museo, el sótano de un bar, un paredón en la calle o una terraza), las proyecciones de películas en Super 8 y otros formatos de paso reducido suelen dejar en evidencia – haciendo palpable y accesible a simple vista– lo que otras se esmeran por esconder. El o los proyectores de Super 8, doble 8 o 16 milímetros que se usen en cada ocasión por lo general están siempre a la vista, ubicados al fondo o en medio de la sala, junto al público, que los tiene casi al alcance de su mano. La pantalla puede ser improvisada sobre cualquier superficie plana, como una pared, una tela o una sábana. Hay casos en los que se proyecta además

sobre pantallas translúcidas –hechas de papel de calco, por ejemplo– que pueden estar ubicadas sobre una ventana, en una vidriera o colgadas desde el techo, en el medio de una sala. Ese pequeño recurso permite expandir la proyección, dejando ver la misma película al mismo tiempo a ambos lados de la pantalla. Hay también casos en que los proyectores pueden estar colocados detrás de la pantalla para generar retroproyecciones, y otros menos frecuentes donde la proyección ya no se realiza sobre una pantalla blanca o translúcida, sino directamente sobre el cuerpo de una o más personas, o sobre la superficie de algún objeto determinado. Tal es el caso de Hernán Hayet (quien junto a Carolina Andreotti forma Pichincha 8, un dúo de proyecciones y performances de música y films), que en una de las funciones dedicadas al Super 8 en el Festival de Cine de Mar del Plata llevó la proyección hacia una dimensión aún más performática, musicalizando con su bajo uno de sus propios trabajos, al mismo tiempo que las imágenes se proyectaban sobre su espalda, convertida en una pantalla irregular y viviente sobre el escenario de la sala.

La mayoría de las veces, aunque con excepciones, el proyectorista suele ser el propio cineasta, es decir, el autor de las imágenes que están siendo exhibidas. Él es quien carga la película en el proyector, enhebrándola entre los dispositivos mecánicos del aparato. Y es también quien la rebobina al final de la función. Una singularidad de este tipo de proyecciones es que la película exhibida es generalmente el film reversible original, que fue impresionado en la cámara, posteriormente revelado y convertido en positivo. Al no existir en la Argentina la posibilidad de realizar copias (y como hacerlo fuera del país supone un proceso caro y un tanto

engorroso), se suele proyectar el propio film reversible ya positivado, o en algunos casos –como el de *Metría* de Melisa Aller o *Cuerpos* de Manu Reyes, que usaron película negativa color y blanco y negro respectivamente– se puede proyectar directamente el negativo revelado, lo cual prueba que muchas veces ciertas imposibilidades técnicas pueden dar pie a decisiones estéticas inesperadas y a la búsqueda de otros recursos expresivos.

Incluso hay casos en los que el cineasta-operador puede ocuparse de varios proyectores a la vez, colocando una película diferente en cada aparato o haciendo pasar una única cinta a través de todos ellos, lo que permite diferentes posibilidades de proyecciones múltiples: en paralelo y simultáneo (con pequeños cuadros ubicados uno al lado del otro, o levemente encimados, de manera vertical u horizontal), superpuestos (con todos los cuadros colocados exactamente unos sobre los otros) y en continuidad (tanto con cuadros superpuestos o colocados uno junto a los otros, haciendo pasar la misma película por cada uno de los proyectores a la vez, de manera tal que una misma imagen pueda multiplicarse en diferentes espacios o sobre sí misma, pero siempre con un leve retraso temporal o *delay*).

Ese carácter performático de las proyecciones en Super 8, que lleva a los aparatos de cine a servir para usos expresivos que van más allá de las funciones específicas para las que fueron creados, forma parte de lo que ampliamente se denomina “cine expandido”. Básicamente porque estas presentaciones, a diferencia de las del cine en salas comerciales (proyectadas desde un espacio lejano y oculto por un operario anónimo e invisible), ponen en evidencia los mecanismos mismos de la proyección, dejan expuestos sus

dispositivos técnicos y hacen presente el sonido de su maquinaria, además de darle visibilidad en la semioscuridad de la sala (la lámpara del proyector también ilumina levemente a su alrededor) a las habilidades manuales del realizador-proyectorista, convirtiéndolo –junto a la película y al público, mucho más activo y absolutamente consciente de esa ceremonia conjunta– en una parte indispensable del ritual o, mejor dicho, de la función cinematográfica.

La proyección se transforma de esta manera en una ocasión más para que el cineasta siga interviniendo y transformando su propia película mientras la exhibe. Y también para que pueda expandirla hacia dimensiones creativas, narrativas y estéticas que quizá no hayan sido previstas en el momento de su registro. Así, entonces, la película se completa, su proceso llega finalmente a su término, en el preciso momento en el que es proyectada. Pero al mismo tiempo nunca es la misma, porque cada proyección es diferente –ya que responde a diferentes circunstancias, personas y lugares– y el film va sufriendo en su propia materialidad las consecuencias del tiempo y el roce con las piezas mecánicas al pasar más de una vez por distintos proyectores (esto se nota más cuando se proyectan películas pintadas o intervenidas físicamente, ya que los proyectores no fueron calculados para ese tipo de pigmentos, sustancias, texturas y grosores adosados posteriormente al celuloide. Podría suponerse entonces que, cada vez que es proyectada una película pintada o intervenida, esta dialoga consigo misma, con la anterior y con la siguiente, porque recibe restos de materia que se van desprendiendo de las otras o de sí misma y deja impregnados en el aparato otros restos que seguramente recibirán las siguientes).

Quizá las formas más elementales de intervención de una película proyectada sean las que ofrece cada aparato, dependiendo de sus marcas y modelos. Sin embargo, en casi todos los casos existe en los proyectores la posibilidad de poner o sacar de foco las imágenes, de corregir el cuadro –es decir, correr el fotograma– hacia arriba o hacia abajo, de agrandar o achicar la imagen proyectada mediante un zoom, y de activar o no el lector de sonido (si es que la película, como ocurría hace muchos años, cuando todavía se fabricaba, tuviera incorporada una banda magnética). También es posible variar la velocidad de proyección, eligiendo entre 18 o 24 cuadros por segundo. En algunos proyectores especiales, que cuentan con muchas más variantes de velocidad, se puede incluso acelerar o ralentizar el ritmo de las imágenes, permitiendo así animar lo inanimado, al revelar en altas velocidades movimientos que de otro modo serían imperceptibles, o suspender los movimientos con velocidades bajas, casi hasta el límite de su detención. Ese es el caso de *Colibrí*, un trabajo performático de Azucena Losana que usa una velocidad de proyección mínima (3 o 5 cuadros por segundo, según el caso) para permitir al espectador percibir el aleteo de un colibrí durante un tiempo prolongado. Además, mientras proyecta ese material de Super 8 encontrado, donde se ve que el ave se nutre y poliniza una planta, la realizadora activa unos pequeños micrófonos planos adosados al proyector y manipula el sonido mecánico que produce el proyector con un sintetizador, generando un clima de ensoñación muy singular.

A esos recursos expresivos propios del aparato de proyección se les pueden sumar una infinidad de opciones externas, según la imaginación y la elección de cada proyectarista. Desde la adición de

obturadores externos para generar parpadeos, filtros deformantes, lentes anamórficas o gelatinas de colores que modifiquen el aspecto o la tonalidad de las imágenes, hasta prismas, bolas translúcidas o vidrios esmerilados para transformar las figuras en plena proyección.

La intervención también puede ser sonora, con música en vivo o reproducida a través de algún disco o archivo digital, con micrófonos, grabaciones o voces que acompañen a las imágenes con recitados o lecturas durante la proyección. En ese sentido, al trabajo de Azucena Losana se suma, por ejemplo, *Evolución y revolución*, una performance audiovisual del autor de estas líneas, basada en los conceptos del libro homónimo de Eliseo Reclus, en la que las imágenes en color de las cataratas del Iguazú y otras en blanco y negro de la ciudad de Barcelona fluyen según el ritmo de lectura de ese texto anarquista, que es modificado en vivo por el realizador, que rebobina y deja avanzar una y otra vez su propia voz, previamente registrada en un casete y reproducida mediante un grabador de periodista.

Si bien en la Argentina la proyección múltiple habría sido introducida en 1971 por la artista plástica Marta Minujín, en la presentación de su obra *¡Buenos Aires hoy ya!* en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires (tenía tres proyectores de Super 8 y uno de 16 milímetros, e incluía acciones de actores maquillados que recitaban en voz alta mezclados entre el público), uno de los pioneros en este tipo de performances de “teatralidad mecánica que incluye al operador” –tal como él mismo las definió en una entrevista– es indudablemente el músico y cineasta Claudio Caldini, quien viene realizando estas presentaciones desde hace

muchísimos años, incluso antes de la aparición de la escena contemporánea de Super 8. Es probable, además, que Caldini sea el primero en el país en experimentar con proyecciones continuas (haciendo pasar una misma cinta al mismo tiempo por varios proyectores a la vez, para proyectarla en cuadros paralelos o superpuesta sobre sí misma).

En *Fantasmas cromáticos*, una de sus performances más originales y técnicamente complejas, evoca las primeras experiencias históricas para la adición del color, a partir de la separación del espectro cromático según el sistema RGB (*red, green, blue*). Sobre la base de ellas imagina una forma cinematográfica de ponerlas en evidencia y –gracias a un proceso de adición– logra generar en pantalla apariciones fantasmales de distintos objetos y seres en movimiento, que solo se “corporizan” – en rojo, verde o azul– cuando se produce el cruce exacto, o la sumatoria, entre los colores correspondientes. De esa manera, el blanco y el negro se transforman en color por medio de la proyección, producto de la reconstrucción parcial del sistema primitivo de fotografía en color.

Además de meditar sobre lo que busca y las formas más precisas para lograrlo, Caldini posee un dominio pleno de la realización integral de una película, desde la concepción de la idea, el registro de las imágenes y también su proyección, ya que opera en solitario todos los aspectos técnicos. En este caso, ubica tres proyectores sobre una mesa, cada uno a cierta distancia y en un ángulo determinado respecto de la pantalla. Los revisa, los limpia cuidadosamente y entonces enhebra, a través de cada uno de ellos, el mismo rollo de película que contiene varias secuencias de tres

minutos diferentes, filmadas independientemente, pero en todos los casos desde un único plano fijo, con la misma altura y angulación. Luego los activa en forma casi simultánea (con algunos segundos de diferencia entre el primero, el segundo y el tercer proyector), superponiendo los tres cuadros del mismo tamaño exactamente en la superficie de uno solo.

A esa sumatoria de tres capas de imágenes en movimiento, Caldini agrega filtros de colores, uno en cada uno de los tres proyectores: en el primero un filtro rojo, en el segundo uno verde y en el tercero uno azul. De esa manera, al superponerse unas con las otras, las imágenes blanco y negro adoptan nuevas formas y colores, a medida que van pasando por el filtro de color correspondiente. Esta intrincada maniobra fotográfica genera a la vez una superposición imprevisible de imágenes y la aparición esporádica de algunas figuras espectrales teñidas de rojo, verde o azul, según el movimiento de los objetos o personas dentro de cuadro y la sumatoria y combinación de los colores. Así, por ejemplo, en determinada secuencia de la proyección, se percibe el movimiento de los automóviles en una gran avenida y, según el momento, van apareciendo unos y desapareciendo los otros, mientras se mueven –emergiendo y disolviéndose– en distintas direcciones. Son los fantasmas cromáticos que surgen desde lo profundo del celuloide, cada uno con su color correspondiente, como el resultado de una especie de conjuro fotográfico, a pesar de haber sido filmados en blanco y negro.

Al término de una de esas proyecciones (realizada el 3 de septiembre de 2018 en el laboratorio Marte del barrio porteño de Palermo), Caldini explicó a los asistentes que comenzó a pensar en

esta performance de cine expandido en 2010 y que la primera vez que la realizó fue en 2012 en la Fundación Telefónica de Buenos Aires, acompañada por música en vivo de Alan Curtis, sobre la base de unas grabaciones originales suyas. “Elegí filmar con película Super 8 PlusX para obtener una mayor cantidad de grises y contraste, que van mejor con el RGB, aunque había empezado usando la emulsión TriX”, recordó ese día, dando una idea de la minuciosidad con la que piensa su trabajo. La proyección se basa en la adición de los colores, los principios básicos de la composición del color y el tecnicolor, pero dándoles una vuelta o encontrándolos de otro modo, porque no usa filtros a la hora del registro, sino únicamente cuando proyecta las imágenes a través de los tres proyectores (un filtro rojo en el proyector a su izquierda, el verde en el del medio y el azul en el tercero, a su derecha). Caldini se vale también de las velocidades variables de esos proyectores, con las cuales puede ir regulando la cantidad de película que queda en el aire entre proyector y proyector para que no se acorte demasiado y corra peligro de cortarse. “Se necesita mucha concentración, porque cualquier distracción puede provocar un desastre: por la diferencia de velocidades y por una cuestión de lo imprevisible de la tensión eléctrica en cada momento, la película podría empezar a tironear de un proyector a otro y así podría cortarse, obligándome a detener la proyección, encender las luces, volver a pegar la película y reanudar todo”, advirtió Caldini. Y explicó:

Lo único experimental acá son los procedimientos y el uso de los dispositivos, pero el corto se inscribe de algún modo en el cine clásico, y además respeta cierta linealidad

en un relato que va desde el ruido de la ciudad, pasando por la tranquilidad del campo hasta llegar al mar. Es al mismo tiempo una reflexión ecológica con relación al uso de energías no renovables como el petróleo. Se trata del montaje de varios rollos de tres minutos filmados independientemente, en espacios distintos, que primero muestran automóviles y trenes que precisan la energía generada a partir del petróleo y luego se trasladan al campo, donde se ven máquinas cosechadoras y luego la carrera de muchos caballos. También el mar, un muelle y las columnas coronadas por una cruz, como si se tratara de una catedral. Y después un momento estroboscópico hasta el final.

Otro cineasta acostumbrado a este tipo de proyecciones es Ernesto Baca, que las viene realizando periódicamente desde la presentación en 2008 de la versión performática de su medimetro *Semen* en el hotel Provincial de Mar del Plata, en un apartado del Festival Internacional de Cine. Allí, los espectadores eran invitados a internarse en la oscuridad y a desplazarse por una especie de cueva laberíntica donde se los exponía a múltiples proyecciones, músicas y sonidos que llegaban aleatoriamente desde varios planos. Dos años después llevó su largometraje *Música para astronautas* a la sala Arte Cinema del barrio porteño de Constitución, donde combinó las imágenes surgidas de varios proyectores con la actuación de una banda de instrumentistas que interpretaba música en vivo, junto a la pantalla y a los espectadores. Sin embargo, una de sus proyecciones más logradas fue seguramente *Mujermujer*, en

2011, una mezcla entre performance y película de largometraje, de una hora de duración, en la que él mismo operaba ocho proyectores en simultáneo, distribuidos en una mesa de dos niveles, a los que sumaba a veces un obturador externo creado especialmente para la ocasión y un proyector de diapositivas de 35 milímetros, que activaba para presentar los créditos finales.

Exhibida en el marco de un foco especialmente dedicado al Super 8 latinoamericano dentro del Bafici, *Mujermujer* ofrecía un viaje sensorial compuesto de imágenes en color y blanco y negro de distintas procedencias (filmaciones propias y *found footage*), que eran proyectadas con variaciones de ritmo y duración. Durante la proyección, Baca se transformaba en un hombre orquesta que activaba él mismo cada uno de los aparatos, generando un montaje en vivo de las imágenes que se superponían o se veían en hasta ocho cuadros paralelos, mientras interponía entre sus lentes y la pantalla todo tipo de texturas, filtros y lentillas, además de hacer girar frente a uno de ellos, con una manivela, un obturador artesanal.

Otra de los invitados a ese primer foco de Super 8 realizado en 2011 en el Bafici fue la realizadora platense Magdalena Arau, que presentó su performance *Archivo expandido* (antes la había realizado en la sala Tacec del teatro Argentino de La Plata y recorrió luego varias ciudades de Europa, entre ellas Bruselas, Ginebra y La Coruña, donde se presentó en 2012 en (S8) Mostra de Cinema Periférico). Ideado por Arau luego de recibir una caja llena de archivos fílmicos y fotográficos pertenecientes a Enrique Tato Rocca, una persona muy cercana a ella que además fue presidente de la Peña Foto Cine 8 mm de La Plata en los años 70, este *Archivo*

expandido proponía un viaje de ensueño a través de “la materialidad de la memoria”, a partir de la multiproyección de películas filmadas en Super 8 milímetros, diapositivas y sonidos generados por aparatos analógicos, que contaba con la participación de cinco personas: Leandro Listorti operaba los proyectores Super 8, Luisina Anderson los proyectores de diapositivas, Manque La Banca y Guido Ronconi los aparatos sonoros y la propia Arau un retroproyector con filminas transparentes en las que escribía textos en vivo.

“Está diseñado como una película de largometraje, pero la forma de ejecutarlo es un poco particular, por lo cual resulta difícil clasificarlo. Si bien el tratamiento de las imágenes remite al cine expandido, hay una estructura narrativa que lo despega un poco de eso y lo acerca a una película documental”, explicó Arau en una entrevista con el programa *Ópera prima*, de Radio Universidad de La Plata. Y recordó: “Me llegó una caja enorme llena de humedad y muchos archivos de distintos formatos que remitían a un mismo tiempo: mediados de los 60 y principios de los 70. Las cintas no se entendían muy bien qué eran, porque parecían cosas muy disímiles y era difícil entender muy bien de dónde venía todo eso. Empecé a clasificarlo y rotularlo para intentar entenderlo. Pero por esa vía fue imposible llegar a ningún lado. El caos y el deterioro de ese material era lo que me impactaba y me conmovía de algún modo. Y empecé a trabajar a partir de ahí. Era como abrir un tesoro, una sorpresa muy primaria”, agregó.

En un texto publicado originalmente en 2012 en la revista universitaria *Número Zero*, la investigadora y realizadora Fabiana Gallegos indicó que el nombre del trabajo de Arau, *Archivo*

expandido, generaba un juego entre el material de archivo que recibió la realizadora y la idea de “cine expandido” expresada en los años 70 por el estadounidense Gene Youngblood en su libro homónimo. Y aseguró que la obra es “una experiencia única”, ya que “no tiene repetición, trabaja con varios soportes, no es lineal, no tiene solo una imagen sobre la pantalla, no es solo Super 8, no es una única persona. Mejor dicho, es un proyecto en vivo que se asemeja más al teatro o a la performance”.

“Es aquí y ahora, en donde toda esa materia comienza a interactuar con uno y con el espacio. Ya hemos oído varias veces y sabemos que el espectador forma parte de la puesta en escena. En un trabajo como este, uno directamente está dentro. De manera que la obra busca un alto nivel de interactividad. Son imágenes de archivo que están en presente (simpática paradoja), que se piensan en presente (haciendo referencia a las filminas que manejan el discurso) y que lo ubican a uno frente a algo irrepetible”, agregó Gallegos en aquel texto.

Más recientemente, en la ceremonia de clausura del Festival Internacional de Videodanza de Buenos Aires de 2017, el Club del Super 8, que el mismo Baca integra junto con otros realizadores con quienes viene realizando numerosas performances (como las proyecciones múltiples *Mapas* y *Delta*, que tuvieron lugar en el cine El Cairo de Rosario, en el Museo de la Reconquista de Tigre y en diversos centros culturales porteños), realizó una presentación de cine expandido y música en vivo llamado *Fogata*. Allí, las imágenes de naturaleza, agua, aire y fuego surgidas de seis proyectores de Super 8 y de otros dos de diapositivas de 35 milímetros se imprimían en el cuerpo de la bailarina Eleonora Paoletti y en unas

telas blancas que ella movía frenéticamente en el centro de la escena, como si fuera el fuego de una fogata alrededor de la cual circulaban el público, los proyectoristas y una banda integrada por Victoria Baraga y Juan Barabani, que acompañaba sus desplazamientos con música en vivo. Las imágenes provenían desde todos los costados de una de las salas del Centro Cultural Haroldo Conti y confluían en el centro, todas al mismo tiempo, sobre el cuerpo de la actriz-bailarina, que hacía las veces de pantalla móvil.

Por su parte, en 2013, con la colaboración de Gonzalo Egurza y Enrique Bernacchini en los aspectos técnicos, en la Fundación OSDE (y luego en la provincia de Salta y el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, aunque con otros títulos y contenidos), Andrés Denegri llevó la idea de la proyección fílmica como performance hasta un límite extremo, convirtiéndola en una instalación donde las máquinas de proyección y el celuloide estaban siempre a la vista, eran activadas en un determinado momento y quedaban varias horas del día proyectando una y otra vez los mismos *loops* de película positiva, cuya longitud podía ser 50 centímetros o 50 metros, según el caso. Se llamaba *Cine de exposición* y estaba compuesta por decenas de proyectores de Super 8, 16 y 35 milímetros, que funcionaban todos a la vez sobre mesas o andamios ubicados en distintos sectores de una enorme sala, apuntando a pantallas de diferentes tamaños, algunas colgadas sobre paredes – o usando la pared misma– y otras en medio de la sala, translúcidas, que permitían verse desde ambos lados. En otro caso puntual, la pantalla era formada por la misma cinta de celuloide de 35 milímetros, que pasaba en *loop* por una decena de carretes

dispuestos de manera vertical, uno al lado del otro, y luego recorría varios metros por el aire hasta la otra punta de la sala para llegar al proyector. Desde allí, siempre en movimiento, la película se proyectaba sobre sí misma (aunque unos cuantos fotogramas más tarde), en la pantalla de celuloide que su propio recorrido formaba al mismo tiempo del otro lado de la sala.

Así, la muestra enfrentaba al espectador a una serie de “esculturas cinematográficas” creadas por Denegri para poner en evidencia el proceso mismo de la proyección fílmica, su dispositivo, que en las salas comerciales está siempre oculto al público. “La intención de estas obras es romper con el dispositivo de los Lumière que viene con esta idea que vincula al cine únicamente con el espacio de un teatro. La idea es entender que el cine es otra cosa más allá de la sala donde habitualmente se proyecta”, explicó Denegri.

Estas “esculturas” estaban compuestas por andamios de metal, mesas y proyectores que conducían los *loops* de película positiva por el aire, sobre las cabezas de los visitantes, a través de un intrincado sistema de carretes y roldanas. A esto sumaba como banda sonora el ruido constante de las piezas mecánicas de todos los proyectores funcionando a la vez y una luz puntual en cada caso, que dibujaba sobre el piso o una pared la sombra de los aparatos de proyección y los vericuetos de cada película antes de ser proyectada. “Quería trabajar con la materialidad del soporte fílmico para ofrecer una potencia escultórica, dejando en evidencia los proyectores y la cinta, que en los cines están escondidos. El encuentro estético del público se genera en su primer vínculo con la

obra y gracias a la sorpresa que le produce ver la película girando por el espacio”, agregó el realizador.

Más allá de la fascinación estética que provocaba su complejo despliegue escenográfico, a la vez las imágenes que cada “escultura” proyectaba poseían un trasfondo conceptual que combinaba el autorretrato documental y películas de archivo con una reflexión sobre la historia argentina de los últimos cien años y el eterno conflicto entre dos modelos de país posibles: uno de industrialización y otro de carácter agroexportador.

“Creo que el cine va a empezar a ocupar otro espacio, el de las galerías de arte, y no el de la industria. El cine digital no va a hacer desaparecer al fílmico. Lo que va a cambiar es el espacio de exhibición, y está bien que así sea, ya que lo que hacemos muchos cineastas está más cerca de una sala de arte que de una sala de cine entretenimiento”, aseguró Denegri. Y a la luz de la velocidad de los cambios tecnológicos y de las experiencias cada vez más individuales de ver películas, sus palabras sobre el futuro de la proyección cinematográfica parecen ser mucho más reales que una mera premonición o una simple expresión de deseos.

Podría decirse que una obra del artista visual Jorge Macchi posee ciertas resonancias con relación al trabajo de Denegri y, específicamente, a la exhibición del Super 8 en un contexto totalmente diferente para el que fue pensado. Se trata del video *Super 8* (1997), un *loop* de 90 minutos que se exhibe –como si fuera un cuadro colgado en una pared– en un pequeño monitor ubicado en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro). Se trataba simplemente de un fragmento de un *leader* (el material blanco que antecede a la película para protegerla de posibles daños al

momento de enhebrarla en el proyector) donde iban impresas en tinta roja la marca de la empresa Kodak y otras indicaciones. Ese *loop* (que en la obra original solo duraba tres minutos pero ahora se extiende por una hora y media) repite una y otra vez el paso de una línea y algunas letras rojas (como si fueran un río de sangre), que están acompañadas por el sonido de gritos y alaridos humanos que deben escucharse en unos auriculares y parecen tomados de una película de terror al estilo de *La masacre de Texas* (1974), el clásico *slasher* del estadounidense Tobe Hooper.

Una experiencia reciente de cine expandido fue la performance *Rituales de abstracción* que el colectivo ARPPA realizó, a mediados de 2019, en el Mamba. En una de las salas principales del museo desplegaron un esquema de sonidos y música electrónica en vivo con proyecciones simultáneas sobre la pared del fondo y sobre varias pantallas distribuidas en distintos puntos del espacio. La gente se acomodó a su alrededor, formando una especie de rectángulo imaginario. Fue una intervención grupal en la que todos los miembros del colectivo ocuparon diversos roles indistintamente: operando los proyectores de Super 8 milímetros, tocando instrumentos como teclados y sintetizadores o, simplemente, dando apoyo técnico a los demás. Su trabajo es una invitación más sensorial que narrativa, en la que cada espectador –según el lugar de la sala que le haya tocado, parado o sentado en el piso, adelante o al fondo– puede elegir a qué prestarle atención. Según el ángulo de visión que tuviera en la sala, cada espectador podía ver la totalidad o enfocarse en algún segmento de la performance. Desde el centro y hacia las pantallas que estaban frente al público, los miembros de ARPPA proyectaban collages de imágenes de archivo

y algunas otras registradas por ellos, y que además habían intervenido manualmente con rayaduras, quemaduras y otras corrosiones químicas propias de la lavandina, el ácido sulfúrico y la soda caústica. También usaron un microscopio adosado a una cámara de video con la cual proyectaban distintas manipulaciones que hacían en vivo sobre algunos fotogramas pertenecientes a pequeños trozos de *found footage*.

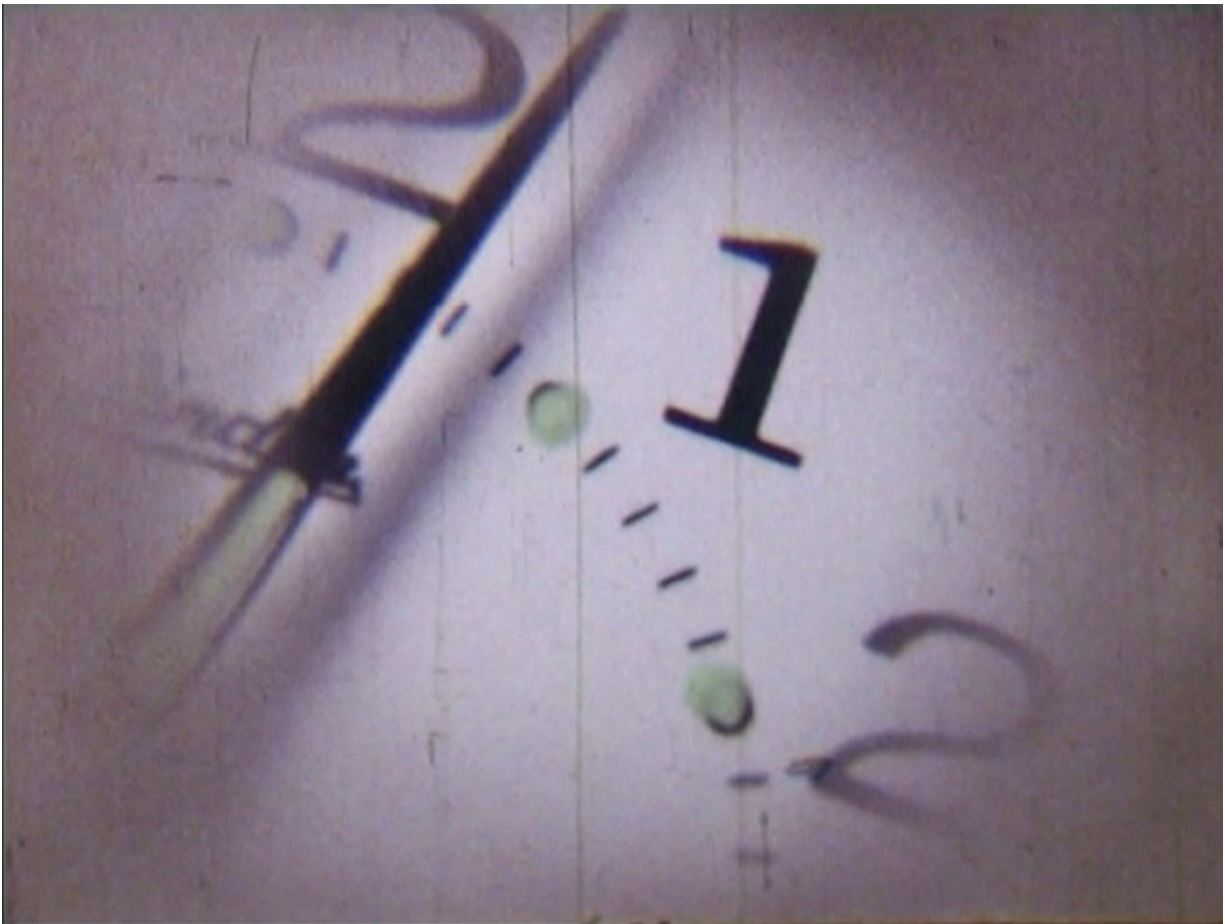
Integrado por el chileno Martín Muñoz, la brasileña Moira Lacowicz y los argentinos Federico Goldemberg y Gabriel Vázquez (aquella noche en el Mamba, Leo Zito también participó de la performance), ARPPA nació a fines de 2017 como una comunión de artistas venidos de diversas disciplinas: cine, producción musical, artes plásticas y experimentación audiovisual y sonora. A lo largo de 2018 experimentaron con formatos analógicos e incursionaron en el mundo de la música electrónica. Comenzaron a trabajar con la apropiación de diversos espacios mediante proyecciones de materiales en formato Super 8 intervenidos y ensayos sonoros.

En *Rituales de abstracción* hallaron un punto de encuentro entre el mundo de la experimentación audiovisual y el de la música electrónica. Su ideario está resumido, de algún modo, en un párrafo de un texto en el que anunciaban su presentación en el Mamba:

Creemos que para la inducción ante una obra perteneciente a cualquiera de los dos polos es necesario un proceso de abstracción por parte del espectador. Abstracción que lleva al descubrimiento de un mundo constituido por capas amalgamadas: texturas generadas tanto por el film como por las cualidades básicas de la

síntesis, la luz, los colores, las capas sonoras, el funcionamiento del proyector y los movimientos de su operador.

15. Un puente generacional



Fotograma de *Passacaglia y fuga* (1975), de Jorge Honik.

La obra de Claudio Caldini merecería, sin dudas, un capítulo aparte en cualquier publicación relacionada con el cine filmado en Super 8, el Single 8 y, más específicamente, con el cine experimental. Se trata de un artista excepcional que –con más de cuarenta años de trayectoria– puede ser considerado como una suerte de puente generacional entre una primera escena de realizadores volcados al Super 8 y aquellos que lo practican en la actualidad. Caldini pertenece a ambos tiempos, por más remotos que parezcan, ya que usó el formato Super 8 entre 1970 (*Límite*) y 1988 (*El devenir de las piedras*) y es uno de los pocos realizadores actuales que siguen activos desde aquella época: usó Single 8 en 1991 para filmar *Consecuencia* y *Heliografía*, y en 1998 volvió a usarlo para *Un nuevo día*, luego de lo cual retomó su trabajo con el Super 8, filmando nuevas películas, mostrándolas y usando algunas de ellas para proyecciones de cine expandido.

Referente indiscutible de una nueva camada de cineastas experimentales, entre quienes se destacan Pablo Marín, Pablo Mazzolo y Sergio Subero, Caldini también fue maestro directo (o indirecto) de numerosos realizadores que filman en Super 8 en la actualidad y que, según el caso, quedaron deslumbrados por su obra o tomaron los cursos y seminarios que ofreció en estudios particulares, museos, fundaciones, centros culturales y en el CIEVYC, la escuela de cine donde dio clases entre 1995 y 2004 (el autor de estas líneas fue uno de sus alumnos en el Seminario de Cine Experimental que dictaba en el estudio del realizador Daniel

Böhm, en la zona porteña de Retiro, donde hablaba de la obra de pioneros del cine experimental como Oskar Fischinger, Viking Eggeling o Hans Richter, proponía la lectura de algunos textos teóricos y mostraba películas propias o de otros artistas).

Sin embargo, a pesar de la gran influencia que su obra en Super 8 tiene para las nuevas generaciones, Caldini considera al formato como “una herramienta más”. Está muy lejos de idealizarlo y de valorar cualquier película por el solo hecho de haber sido filmada en Super 8. Tampoco le da al formato un valor poético intrínseco, como sí lo hacen muchos realizadores. Y desconfía de la connotación nostálgica que otros cineastas le otorgan. Más que el tamaño miniatura del soporte, lo que le interesa es en qué medida –tanto el Super 8, como cualquier otro formato– le permite explorar los recursos propios del cinematógrafo como un arte en sí mismo para poder traducir y transmitir ideas y emociones. En ese sentido, considera al Super 8 como una tecnología que fue poco aprovechada –o incluso desperdiciada– en sus posibilidades técnicas y artísticas. “El desafío”, señaló en una entrevista, “es construir una imagen contemporánea con una tecnología del pasado”.

Caldini nació en Buenos Aires en 1952, estudió en el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía en 1971 y cursó seminarios de cine con Alberto Fischerman, en 1977, y los alemanes Werner Nekes, en 1980, y Werner Schroeter, en 1983. También tomó cursos de danza moderna y audioperceptiva con Rolf Gelewski en 1978 y 1982 en Salvador de Bahía y San Pablo, Brasil, además de talleres de expresión corporal y sensopercepción con Patricia Stokoe y seminarios de clown con Guillermo Angelelli y

Raquel Socolowickz. Trabajó en diseño y operación de iluminación teatral y conciertos de rock. Programó instrumentos musicales electrónicos con Jorge Haro y fue curador de cine y video del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre 1998 y 2004.

En 1968, su padre –que ya filmaba en 8 y 16 milímetros– le regaló su primera cámara de Super 8 y a partir de ese momento comenzó a utilizarla e investigar las posibilidades y las limitaciones propias de un soporte cuyo origen fue específicamente hogareño y recreativo. Sus películas, de algún modo, pueden considerarse como el resultado –y un testimonio directo– de esa extensa y fructífera investigación personal en la que, en muchas ocasiones, fue más allá de los límites del formato e incluso le dio usos impensados por quienes lo crearon.

Uno de esos usos novedosos del Super 8 se observa, especialmente, en las proyecciones en vivo de sus películas. Desde sus primeras presentaciones en 1990 en el espacio cultural Babilonia, que podrían considerarse como el principal antecedente de lo que comúnmente se denomina “cine expandido” (si no se tiene en cuenta la proyección múltiple que la artista plástica Marta Minujín realizó en 1971 en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires), Caldini es considerado como uno de los pioneros de este tipo de performances fílmicas de múltiples pantallas, ya que ideó, por ejemplo, una forma de agregarle cromatismo a films en blanco y negro y empezó a distinguir entre proyección en serie y proyección en paralelo de sus películas.

Investigador minucioso y autoexigente, sumamente prolijo y aplicado, dueño de una conciencia plena de sus búsquedas y sus resultados, Caldini apostó desde muy joven por la experimentación

musical y cinematográfica, casi en el sentido etimológico de la palabra “experimentación”, ya que todos sus trabajos parecen basarse en un “método científico de investigación, fundado en la determinación voluntaria de fenómenos controlados”. Si no fuera exactamente así, sus trabajos al menos parecen poseer una planificación y una metodología precisas, un estadio de prueba y error, y unos resultados que se plasman generalmente en el celuloide (o en la pantalla) según lo esperado. En ese sentido, hablando de sus comienzos en el cine, Caldini recordó en una entrevista que “el aspecto experimental era el más difícil, porque no había en el país casi ninguna tradición de cine en esa línea”.

En el texto curatorial del ciclo *Realizadores argentinos de cine experimental*, que él mismo programó en agosto de 2015 en el Museo MAR de Mar del Plata, y en el que incluyó varios cortos filmados en Super 8 por Emiliano Cativa, Sergio Subero, Pablo Marín, Benjamín Ellenberger, Pablo Mazzolo, Jorge Honik y Pabo Zicarello, Caldini escribió:

El cineasta experimental utiliza los procedimientos y materiales históricos del medio; mecánicos, ópticos y químicos, preservando además la poética particular que estos instrumentos habilitan. Frente a la tecnología electrónica digital, el cine experimental presenta una posición de resistencia y reafirma su carácter visionario.

Pablo Marín, amigo personal y seguidor de Caldini, analizó su obra y su estilo en el libro *Claudio Caldini: experimental films, 1975-1982*, presentado en agosto de 2012 en la Fundación PROA junto a

la exhibición de *Ventana* (1975), *Ofrenda* (1978), *Baltazar* (1975), *Un enano en el jardín* (1981), *La escena circular* (1982) y *A través de las ruinas* (1982), algunos de los cortos en Super 8 de aquel período inicial de su trayectoria, que había empezado previamente con narraciones sobre su propia vida, con cierto interés formal inspirado en el estilo de cineastas como Alain Resnais y Michelangelo Antonioni.

En ese sentido, en su texto “Elogio al cine de Claudio Caldini” (publicado en julio de 2012 en la revista online *Blogs & Docs*), el propio Marín escribió:

El telón autobiográfico que se despliega de *Límite* (1970) a *La escena circular* (1982), de *Heliografía* (1993) a *La república* (2008), pero también indudablemente presente en obras más herméticas como *Ofrenda* (1978) y *Gamelan* (1981), es de una sinceridad antes que nada cinematográfica. En toda su obra lo técnico, lo estilístico ilumina lo sentimental, lo íntimo; y generalmente esto sucede con semejante dominio de los componentes cinematográficos (la cámara por sobre todo el resto) que demanda más de una visión para poder abarcar sus películas en toda su dimensión. Los mundos de la razón y la pasión, por trazar un eje de oposiciones recurrente, aparecen en el cine de Caldini unidos desde el momento de su registro, reconciliados bajo una visión que condensa lo sentido y la manera de transmitirlo en un mismo instante de creación [...] Curiosamente, parece que cuanto más se adentra Caldini en el terreno de la exploración de las posibilidades

cinematográficas (un espacio esencialmente abstracto en su caso), más deja al descubierto su propia existencia.

Luego de sus primeros años autobiográficos y experimentales, en los que también realizó cortos como *Film Gaudí* (1975), *Aspiraciones* (1976), *Cuarteto* (1978), *Vadi-Samvadi* (1981) y *Templo cerrado* (1982), Caldini dejó de filmar en Super 8 milímetros –como muchos otros realizadores en la misma época– debido principalmente a la irrupción en la Argentina del VHS, lo que desplazó del mercado al formato fílmico en miniatura. A ese período de sequía de material virgen (y de espacios donde revelarlo) pertenecen sus primeras investigaciones sobre performances y proyecciones múltiples de films en Super 8 en Babilonia.

“Lo que podría considerarse la tercera gran etapa de su obra experimental, dedicada de lleno a la exploración del cine como una actividad expandida y sobre todo operativa (del cine como mecanismo), ha resultado ser la más activa y prolífica de su carrera. No se puede pasar por alto que Caldini haya exhibido su obra con mayor frecuencia en los últimos diez años que en la época de producción del grueso de su filmografía”, señaló Marín en su elogio a Caldini, con relación a la actualidad del trabajo del cineasta. Y agregó que “la «simpleza» de sus proyecciones en vivo es consecuencia de un recorrido de más de cuatro décadas de estudios audiovisuales, de una depuración de los elementos, más que lo opuesto. Frente a la tan especulada muerte del soporte cinematográfico y a la mayoría de los abordajes del cine expandido que terminan siendo una especie de fetichismo espectacular en el que el cine aparece ya desprovisto de sus posibilidades como medio

sutil, sensible, emocionante para convertirse en un funeral bastante colorido, el talento de Caldini, en obras como *Generador óptico de señales cromáticas* o *4:3* (ambas de 2010) consiste en regresar al inicio, no como pérdida o celebración, sino para volver a trabajar una y otra vez con sus medios, para crear algo por fuera de la lógica de su estructura contenida y monocanal”.

En otras proyecciones múltiples realizadas en el mismo período, Caldini trabajó sobre la idea de la panorámica, como en *Tamil Nadu View*, de 2010, compuesto por cinco *loops* paralelos de registros documentales de la India, y *H R Z N T*, de 2011, con el paisaje de un río y unos árboles pasando de forma continua a través de tres cuadros contiguos. Caldini construía en cada caso, con cinco o tres proyectores, un horizonte aparentemente elástico compuesto por distintos puntos de vista. O por un punto de vista único multiplicado en una panorámica formada por varias pantallas simultáneas.

Durante esta misma etapa de su trayectoria Caldini investigó las posibilidades expresivas de la sobreimpresión de imágenes a través de la sobreexposición de una misma película, como ya lo había hecho por ejemplo en *Baltazar y Ventana*, en 1975, y en *A través de las ruinas*, en 1982. Luego continuó haciéndolo en *Prisma* (2005), realizado en el marco del Glenfiddich Distillery Artist in Residence Programme, en Escocia, y en *Lux Taal* (2006-2009), que registra líricamente el paso de las estaciones del año, con imágenes tomadas durante tres años en la quinta de la localidad bonaerense de General Rodríguez donde vivía. A diferencia de *A través de las ruinas*, *Prisma* y *Lux Taal*, que filmó con una cámara *pocket* sin rebobinado, lo cual lo obligaba a sacar el casete en la oscuridad y rebobinarlo a mano para volver a exponerlo, en *Baltazar y Ventana*

aprovechó las bondades del Single 8, la versión japonesa del Super 8, que permite rebobinar y volver a filmar varias veces un mismo rollo sin necesidad de sacar el cartucho de la cámara.

La filmografía en Super 8 de Caldini es extensa y muy variada (se puede consultar en su blog-archivo: eldevenirdelaspiedras.blogspot.com), e incluye retratos y registros documentales como *Edgardo Giménez, desde el comienzo* (1980), sobre la retrospectiva dedicada al artista pop argentino en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, o *Rolf Gelewski, danzas espontáneas*, un trabajo en proceso que realizó entre 1982 y 2006, año en que lo presentó públicamente en el Festival de Cine de Mar del Plata. Retrato del maestro alemán de danza moderna y audioperceptiva, fue registrado en largos planos secuencia durante una presentación que Gelewski realizó en la Sociedad Teosófica de San Pablo, Brasil, donde la cámara de Caldini lo observa girar, bailar y retorcerse en el suelo de un salón lleno de gente sentada y parada a su alrededor. También puede mencionarse su cortometraje testimonial *Un nuevo día* (2001, Super 8 y 16 milímetros), un homenaje a su amigo Tomás Sinovcic, cineasta experimental políticamente comprometido, miembro del grupo Contra-Cine, y desaparecido en 1976, durante la última dictadura militar.

Como uno de los cineastas argentinos más prolíficos y conscientes de los usos experimentales del Super 8, Caldini tiene una mirada un tanto escéptica sobre la escena actual de realizadores locales que también eligieron el soporte en miniatura para sus producciones. “Lo que brilla por su ausencia es el análisis, el debate y la autocrítica. Con pocas excepciones, entre los propios cineastas los comentarios no exceden lo anecdótico”, afirmó en una

entrevista. Su sensación es que el Super 8 fue abandonado y descartado sin haber sido investigado en su profundidad, tanto en lo que respecta a la imagen como al sonido. “Siento que se hace cada vez más difícil usar el Super 8 para generar una visión del mundo contemporáneo, es casi como una máquina del tiempo en piloto automático. Todo lo que se filma en Super 8 parece anacrónico automáticamente, propio de otra época”, agregó.

A partir de esa mirada poco optimista –que es compartida también por realizadores más jóvenes– puede desprenderse una pregunta fundamental para concluir estas notas sobre el uso contemporáneo del Super 8 en la Argentina: ¿en qué medida los cineastas que usan actualmente este soporte fílmico de paso reducido están dispuestos a responder a las inquietudes planteadas por Caldini, reflexionando sobre las posibilidades y las limitaciones propias del formato como aquellos que lo hicieron en su momento y que, sin embargo, al parecer, tampoco habrían logrado llevarlo hacia su máxima capacidad técnica y expresiva?

Entrevistas

Estas entrevistas breves con veintiocho realizadores argentinos (solo una porción de todos los que filman, trabajan o proyectan sus películas en Super 8 en la actualidad) cuentan exactamente con las mismas preguntas sencillas y directas. Salvo por los diálogos (adaptados luego al mismo formato) que mantuve por separado con Azucena Losana y Pablo Marín, las mismas preguntas fueron enviadas y respondidas en la mayoría de los casos a través de internet. Con casi todos ellos conversé más de una vez en los últimos años, o compartí proyecciones u otras actividades relacionadas con el cine o, más específicamente, con el uso frecuente del Super 8 para distintos fines. Pero el formato entrevista me ofrecía la posibilidad de conocer más concretamente el pensamiento de cada uno de ellos frente a las mismas preguntas y compartir con los lectores de este libro sus motivaciones, las circunstancias de su acercamiento al formato, sus métodos de trabajo y la relación personal y artística que establecen con el soporte fílmico de paso reducido.

Melisa Aller



Fotograma de *Metría* (2014), de Melisa Aller.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Mi primer contacto fue en 2004 de manera muy tímida. Pero comencé a elegirlo como un “soporte-manifiesto” de lo que quería hacer y cómo pensar el cine en aquel momento, por 2010, cuando pude comprarme mi primera cámara (una Minolta XL84 sound).

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–En el Super 8 encuentro un vínculo único con el proceso de filmación y con la película. Ese vínculo, en lo digital, para mí no existe. Hace años que no grabo en video, me he olvidado lo que es trabajar en ese formato y de sus reglas. En el Super 8 descubrí otras reglas, otro pensamiento, trabajo con otras premisas, porque estructuro el film en mi cabeza, confío en la maquinaria de mi propio ojo, y esa es una “experiencia” inconmensurable, ilimitada. Lo digital como formato me aburre, no hay azar, es un formato controlado, previsualizado, inmediato. Creo que la película Super 8 tiene encanto y soberanía porque fue atravesada por el vértigo que sentí al filmarla, donde lo creativo, el azar y la disciplina (método o técnica) dialogan de forma permanente sin inmediatez de lo temporal. Es también un formato en el cual las posibilidades de explorar y experimentar son infinitas.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–Creo que en la Argentina tenemos un panorama dinámico, vivo. Creo que se podría hablar de “escena del Super 8”. Se está filmando mucho, hay búsquedas experimentales, poéticas y hasta narrativas. Sin embargo, sigue siendo un cine al “costado”, en los márgenes del cine mismo; eso me cautiva del Super 8 y me hace abrazarlo como una declaración de principios.

–*¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?*

–El proceso de trabajo cambia con cada uno de mis films. Por lo general, comienzo escribiendo un texto, que desempeña un rol de premisa tanto en su dimensión estética como narrativa para salir a filmar. La filosofía, la poesía o lo social-documental suelen ser los ejes y las inquietudes en donde descansan mis películas. Sin

embargo, una vez que agarrás la cámara y estás ahí, lo bello se te revela como un rayo, como así también el azar se te atraviesa interviniendo en la idea primigenia del film. Filmé un largometraje en Super 8 llamado *Las decisiones formales*, en el cual mis inquietudes traspasaron lo social-documental y lo poético, y comencé a correrme hacia una narrativa lírico-dramática que nunca antes había explorado.

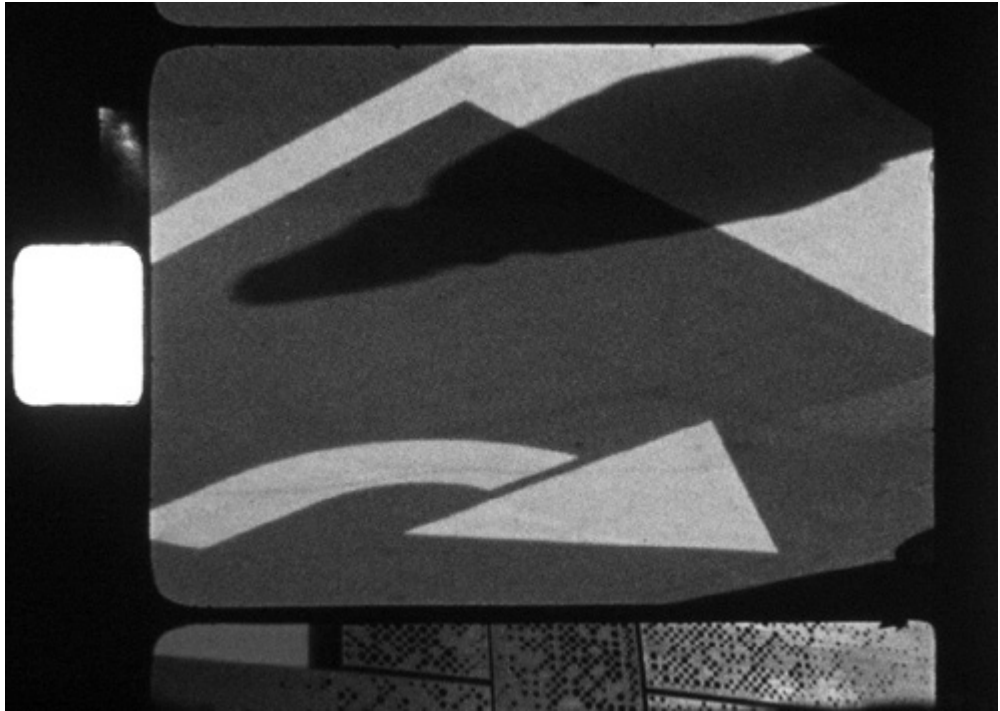
–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–En mi caso, todos mis trabajos son films montados en cámara, en los cuales conviven lo exploratorio, el error, lo fortuito y la búsqueda minuciosa. Creo que el Super 8 es un formato único en cuanto a la posibilidad de indagación y de cine como experiencia tanto a la hora de filmar (cadencias, rítmicas, líricas, plásticas) como de proyectar tu film (proyecciones performativas, expandidas); tiene más vida, más posibilidades, es más que “imagen-tiempo” y eso es lo que lo hace apasionante al formato.

Melisa Aller nació en Buenos Aires. En los años 90 editó los *fanzines* de poesía *Buenos Aires Invadida* y *Panóptica* mientras filmaba sus primeros cortos experimentales en video. Es licenciada y profesora en Ciencia Política por la UBA. Estudió Dirección de Cine y Video en el CIEVYC. Cursó talleres de Cine Expandido y Cine Experimental con Claudio Caldini y Ernesto Baca. En 2013 participó de la sección Panorama y Toma Única del 28.º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. En 2014 fue seleccionada

para ser parte de Proyecto Documental del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). En 2015 filma en Super 8 su primer largometraje, *Las decisiones formales*, editado en cámara.

Marto Álvarez



Fotograma de *OJO, sinfonía de 8 ciudades* (2020), de Marto Álvarez.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Más allá de las filmaciones y posteriores proyecciones de cine familiar en Super 8 durante la década de 1970, mi primera aproximación al formato fílmico como realizador fue en los años 90. Hice algunos cortos que filmé en 16 milímetros, con una cámara Bolex, mientras estudiaba cine. Pero más allá de esporádicas colaboraciones en proyectos ajenos, mi acercamiento definitivo al Super 8 fue al participar en un taller de Claudio Caldini. En ese

entonces lo elegí porque me interesaba la propuesta del taller y la mirada única de Claudio.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Las dos principales características del Super 8 –que son su diferencial respecto de otros formatos fílmicos– son la portabilidad de las cámaras y la sencillez de carga de la película. Estas características, originalmente pensadas para producir un cine familiar o de viajes, lo convierten en el formato ideal para un cine inmediato, de diario, de investigación poética. No es necesario un equipo de producción. Uno puede salir al mundo, solo y su cámara, a generar una obra cinematográfica. La cámara como extensión del ojo, sin mayores preocupaciones técnicas que las inherentes al manejo de las variables básicas. Comparado con el video, el fílmico permite la manipulación física del material, la intervención con obturaciones adicionales a las del dispositivo de proyección, la proyección en diferentes cadencias, entre otras diferencias interesantes para aprovechar y desarrollar estéticamente.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Hay autores muy interesantes con inquietudes muy diversas. Hay artistas con inquietudes más relacionadas a lo documental, otros volcados a la estética de diario cercana a Jonas Mekas, algunos con búsquedas más estructurales, otros interesados en la especificidad del fílmico, aquello que lo hace diferente, y trabajos muy abstractos, algunos incluso prescindiendo del dispositivo de registro, la cámara. También hay producciones relacionadas a la moda, el videoclip o la ficción.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Mis trabajos son bastante diversos, no sé si tengo algún tema recurrente u obsesión. En este momento estoy trabajando en una serie de películas que podrían responder al subgénero documental conocido como sinfonía urbana o de ciudad, pero en clave estructural. Consiste básicamente en tomar a la ciudad como tema o protagonista y encorsetarla en una estructura rítmica y formal previa.

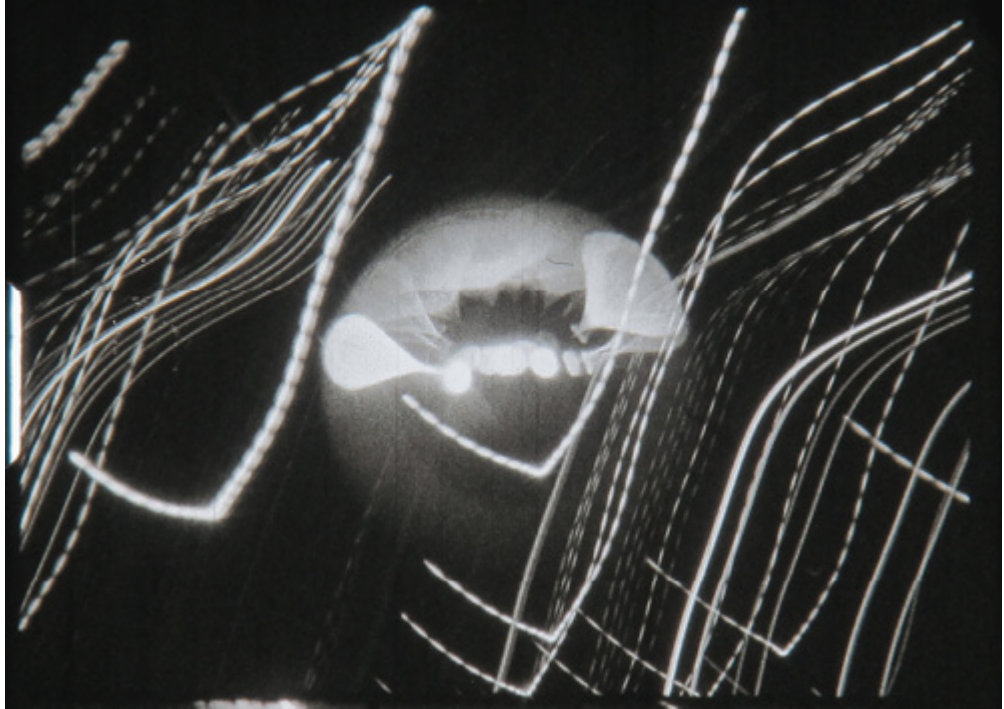
–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–El Super 8 habilita ciertas exploraciones en el rodaje que no permiten otros pasos fílmicos mayores, debido a los tamaños de las cámaras, la complejidad de operación o el enhebrado de la película. La cámara puede acceder prácticamente a cualquier situación. Uno puede llevarla encima y disparar en el momento que fuera, sin mayores complicaciones. Esto hace posible un cine personal, búsquedas poéticas. La posibilidad de filmar cuadro a cuadro también permite explotar la unidad menor del cine, o la diferencia entre un cuadro y el siguiente, como afirma Werner Nekes. A la hora de proyectar, las diferentes cadencias que permiten ciertos proyectores, la posibilidad de proyecciones múltiples o en continuo y las superposiciones son posibilidades muy al alcance de la mano del superochista.

Marto Álvarez nació en la ciudad de Buenos Aires en 1972. Es diseñador de imagen y sonido (UBA) y cursa una maestría en

Periodismo Documental (Untref). Se capacitó en fotografía, colorimetría, cine experimental y documental. Trabaja en proyectos relacionados con la imagen gráfica, fotográfica y audiovisual. Es camarógrafo, foquista y director de documentales independientes. Realiza cine experimental en Super 8, exhibiendo individual y colectivamente en espacios culturales y festivales nacionales e internacionales, como el Festival de Cine de Mar del Plata o la Muestra de Cine en Super 8 y 16 milímetros de San Roque, Cádiz.

Ernesto Baca



Fotograma de *Resonancia Schumann* (2015), de Ernesto Baca.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Llego tarde, a los veintinueve años, en pleno reinado del VHS. Una vez fui a ver una proyección de una película de Michael Snow en un pequeño teatro en la calle Venezuela, estaba Narcisa Hirsch proyectando un rollo y presentando la peli, era reunder, llovía y hacía frío, éramos pocos. Ese fue mi primer contacto.

–¿Por qué lo elegiste por primera vez?

–Se presentó en su derrumbe, en el 99; ya se estaba cortando el Kodakchrome. Lo primero que traté de filmar fue la peli de Caldini *Ofrenda*, me gustó esa peli y en la era VHS era común hacer películas clon, tratar de tener la misma sensación de haber hecho una película de esa forma. En realidad me vino bien, ya que por esas fechas hacía un ejercicio de cantos de mantras, que lo podía hacer entre el disparo de un cuadro y de otro cuadro, o sea que un fotograma era el intervalo entre un mantra y otro. Esa era la cadencia de mi película. Tuve que esperar seis meses para ver si el rollo que venía revelado desde Nueva York estaba bien expuesto. El mundo analógico te hace tener paciencia.

–*¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?*

–Las posibilidades son infinitas, es la distancia entre una herramienta y un instrumento, son pocos los que emplean las cámaras manuales con habilidad, y encima hay un tirano sistema que complota contra la vida de este tipo particular de registro de imágenes, condenadas a su extinción por el mercado y sus reglas. Por eso el *filmmaker* es lo más parecido a un poeta visual. Fuera del sistema.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–El cine en Super 8 es un como un cine fantasma o espectral. Digo, para el resto del mundo que está acostumbrado a ver cine en los shoppings, con mucho efecto especial digital, gastando millones de dólares para que el pochoclo esté más rico. El Super 8 es un cine diferente de lo que muchos consideran que es el cine. Porque te conduce hacia un cine en primera persona, que te permite hacer todo por vos mismo, valiéndote de una autogestión. Por lo tanto es

imposible imaginarlo. En este momento, hay una encarnación floreciente producto de los cultivos hechos hasta los años 90.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Aunque cada película las tenga, no debería cumplir ninguna expectativa, ni propia, ni debería esperar nada de nadie. Es un cine hecho de testigos más que de público. Eso representa no parecerse a nada visto aún. Es un uso común de ideas que se transforman. En mis películas, trato de ser variado, no enviciarme con el método, son mi momento de libertad.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Música, teatro, poesía, transistores, radios viejas, tinta china, una esponja vieja, yoga, un frasco con tornillos, vinilos, todo sirve. Soy cultor de la maquinaria, y trato de no cerrarme a nada, para mí el mundo digital es una excelente herramienta para mejorar el mundo analógico. Trato de que los purismos se crucen, más que separarlos.

Ernesto Baca nació en Florencio Varela, Buenos Aires, en 1969. Después de sus inicios en Bellas Artes, siguió su desarrollo con la fotografía y completó sus estudios en CIEVYC, donde se graduó en 1997 como director en cine y video. Desarrolló cursos en todo país y en el exterior sobre técnicas de filmación y proyección de cine en película. Filmó numerosos cortometrajes y varios largometrajes entre los que se encuentran *Cabeza de palo* (2002), *Samoa* (2005),

Música para astronautas (2008), Vrindavana (2010) y Réquiem para un film olvidado (2018).

Mario Bocchicchio



Fotograma de *Mentes paralelas* (2017), de Mario Bocchicchio.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Trabajo desde 2005 en Super 8 y llegué, en principio, porque siempre me gustó ver películas en su formato original y en material filmico en particular. El Super 8 era lo más económico y práctico que había encontrado en función de lo que quería hacer. Estudié cine un tiempo y cuando salí de la escuela me parecía que todo lo que rodeaba a la producción de cine era horrible. Sufría cada vez que tenía que trabajar en eso. Entonces me alejé porque me negaba a

creer que para hacer cine, algo que tanto me gusta, había que respetar un mandato de producción totalmente despersonalizado. Le escapé un poco a la profesión y empecé a filmar mi cotidianidad, a tratar de conocerme, primero en digital y después en Super 8. Y después también siento que viví toda una época en los 80 de cambio de formatos, de VHS a DVD y luego a .mov... un cambio acelerado que alteró un poco mi forma de ver y manipular una imagen proyectada. Toda esa manipulación hogareña de los casetes, VHS, el rotulado, la cinta scotch, en mi caso influyó un poco inconscientemente para ver más adelante en el Super 8 una posibilidad de expresión personal, casi una continuación de todo ese proceso de juego con los materiales. Como una especie de conciencia del medio que permitió ampliar mis intereses expresivos y seguir profundizando ese juego.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Las características todavía las estoy descubriendo, y son muy personales y variadas. Y respecto de los trabajos y posibilidades pienso algo parecido, creo que voy descubriendo sus ventajas en función de mis intereses. Al ser un formato tan pequeño para trabajar y con posibilidades acotadas en términos de expresión, requiere un esfuerzo que me permite sentir y pensar la imagen que se va a revelar en mayor medida que la realidad misma que estoy registrando. Eso genera imágenes particulares, diferentes de otras que no entran dentro de este proceso, y a mí me interesa trabajar en esa perspectiva: darle un valor mayor a la imagen por sobre la representación, que la imagen misma sea una realidad y no solo una representación de la realidad. En este sentido, la materialidad

del formato es fundamental, ya que la manipulación del fílmico permite ampliar las perspectivas plásticas e instala nuevas variables que exceden lo puramente representativo. Me permite pensar en qué imagen quiero para después ir a buscarla, sea antes de filmar o en el proceso de montaje. Obviamente que en ese proceso me encuentro con imágenes inesperadas y eso me llena de satisfacción.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–Me parece que hoy las redes sociales acomodan lo que se conoce como panorama en general. A mí me gusta pensar que la producción individual excede esa idea y que hay películas puntuales que valen por sí mismas más allá de cualquier escena o panorama. Creo que en la mayoría de los casos se ve solo la intención formal del realizador y la fascinación casi fetichista con el formato, y no su trance, que es lo que a mí más me toca. Me gusta que la imagen sea simple y compleja a la vez, y que desde esa simpleza te interroge. No le creo mucho a las imágenes espectaculares y a veces veo que hay una tendencia a eso porque sí, sin ninguna idea detrás, como si el descubrimiento técnico de por sí bastara para comunicarse con el espectador. De todas formas, hay muy buenas películas en Super 8 en la Argentina, quizá la cantidad supere la calidad. Hay muchas personas trabajando en ese formato y me parece buenísimo que la producción sostenga el formato y que la gente que quiera filmar algo en Super 8 lo pueda hacer porque consigue los cartuchos y porque existe Daniel Vicino, que es la única persona que conozco que resuelve problemas técnicos con los equipos de filmación y proyección.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–En general filmo cosas simples, situaciones cotidianas, y después las estructuro en el montaje en función del pedido de la imagen que decido separar del resto. Decido cuánto tiempo esa imagen se acomoda a la estructura. En otros casos, donde quizá prima la idea antes de filmar y no después, es probable que no tenga la necesidad de separar ninguna imagen y no realice cortes posteriores a la película, pero el hilo entre estas dos formas que tengo de trabajar es muy fino.

Me interesa la representación, pero no como un lugar que ahoga el sentido de la película, donde solo hay que mirar lo que se está representando, sino que la acompañe atravesada por otras variables. En algunos de mis trabajos, el montaje, los cortes, el hecho de que se vea la cinta, cierta brutalidad del corte, me permitió darle un valor plástico que trae a la película a un presente donde es tan importante que se vea el corte como la imagen anterior o posterior, se hace más visible el sentido del ritmo como variable narrativa que es algo que me interesa mucho. Todo eso se da también gracias a la materialidad del formato, esos mismos cortes en formato digital no funcionarían como pretendo, por eso, entre otras cosas, trabajo en fílmico. Más allá del montaje, con la imagen en sí, me interesa llegar a una especie de objetividad o extrañeza que corra un poco la mirada del significado. Me tomo el tiempo necesario para que todo eso madure, en parte por mí neurosis al terminar los trabajos y porque me interesa mucho ser preciso con lo que quiero transmitir.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

Todo ese proceso de filmar, revelar, no saber cómo va a salir, trabajar la película con cortes, estructurar, ver los fotogramas, etc., a mí me conecta con un lugar de oficio manual que justamente me permite desinteresarme de los procedimientos o conceptos rígidos o los lugares comunes del lenguaje, y me deja en un lugar de descubrimiento personal muy rico. Las búsquedas se relacionan con lo que quiero expresar en cada película puntual: a veces es el color el que determina la estructura y el tiempo, otras la intensidad de la imagen, su transparencia o ilegibilidad, o a veces me dejo guiar por la coherencia del tema, pero en general lo que más me interesa o a lo que más importancia doy es al tiempo como variable formal.

Mario Bocchicchio nació en Buenos Aires en 1978. Trabaja como montajista y docente particular. Proyecciones y muestras: premio Georges Méliès 2005, Alianza Francesa, Festival de Toulouse 2007, Bafici 2007, Galería LDF 2008, Cobra Libros 2009, Salón de Actos del Instituto Cervantes de Beijing, China 2011, Galería Cobra ArteBA 2012-2013, Luz Artificial, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken 2014, Buenos Aires Expériment Praga y PAF 2014, Bienal de la Imagen en Movimiento 2014, Festival de Mar del Plata 2015, Semana del Film Experimental de La Plata 2017, BIM 2018.

Claudio Caldini



Fotograma de *S/T* (2007), de Claudio Caldini.

*–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?
¿Por qué lo elegiste por primera vez?*

–En 1968 mi padre compró dos cámaras de Super 8: una Chinon bastante completa que me regaló, y una Kodak Instamatic M22 para él, en reemplazo de la 16 milímetros Keystone A-9 que utilizaba para el cine familiar. Años antes había probado el 8 milímetros, que rápidamente descartó. También coleccionaba rollos de 35 milímetros: musicales, noticieros, dibujos animados. Así el formato

llegó a mí, durante mi adolescencia, en medio de los demás, el 35 milímetros, el 8 milímetros regular y los primeros ejercicios con 16 milímetros.

–¿Qué características posee el formato Super 8 y cuáles son las ventajas o las posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–El Super 8 es un instrumento ideal para el cine personal. A la vez, presenta dificultades. No solo las que dependen de la clase de cámara que usamos. El cartucho mismo es un problema, no se puede rebobinar y volver a exponer sin un arduo trabajo de ingeniería artesanal, y su contraplatina de plástico integrada no favorece la nitidez ni la estabilidad de la imagen. El sistema perfeccionado en Japón por FUJI, el Single 8, superaba estos inconvenientes. Hoy lamentablemente dejó de producirse. Descubrí cómo revertir las limitaciones del Super 8 a medida que lo utilizaba; mis películas son producto y testimonio de esa investigación. Apliqué procedimientos reconocidos en nuevos contextos, actué en contra del manual de instrucciones. La técnica se volvió concepto, indisociable del tema o del motivo. El Super 8 es una miniatura y lo pequeño es hermoso, aunque en la aproximación estética, más que el tamaño del soporte, interesa en primer lugar la cinematografía como nombre propio entre las artes. El asunto no es qué puede hacer el Super 8, sino cómo, dónde y por qué.

–¿Cómo ves el panorama del cine en Super 8 en la Argentina? Según tu propia experiencia, ¿qué tipo de cine en Super 8 se está filmando en el país?

–Un panorama estimulante si pensamos que *El Quilpo sueña cataratas* y *Conjeturas*, de Pablo Mazzolo; *Espectro*, de Sergio Subero; *4x4* y *Resistfilm*, de Pablo Marín, fueron realizadas en

Super 8. Allí asistimos a una nueva fundación del cine experimental argentino, históricamente realizado principalmente en el formato. No es casual que los tres se hayan volcado hacia el 16 milímetros. No creo que dedicarse con exclusividad a un solo formato sea positivo para todos. El Super 8 no puede separarse de su origen recreativo. En el otro polo se encuentran los que aspiran a una cinematografía “menor” aunque “de autor”, estética y hasta políticamente relevante. Hemos visto muchas clases de films: ejercicios de la mirada en diarios de viaje, algún *found footage*, ninguna ficción. Estudios de locaciones, “cine de artistas”, films relacionados con el diseño gráfico, observación urbana intensiva, aproximaciones al lirismo y el uso apresurado del término “estructural”. Una sorprendente proliferación de cine sin cámara, pintado o “intervenido” a mano y enseñado en muy concurridos talleres. No nos reímos con el Super 8 desde *Las mucamas asesinas* o *Cocinero*, de Daniela Cugliandolo (hace quince años ya), aunque muchos se ríen del Super 8. Superochista suena a dieciochesco, más que a ochentoso o superpancho. La precariedad como programa no lleva a ninguna parte. *No future*. No hay erotismo en el Super 8 argentino, como si se tratara de una secta puritana. Hay que desmentir categóricamente que exista una “ortodoxia” del formato, como leí en un catálogo, idea que va en contra de la libertad y la diversidad que el Super 8 permite y que comprueban cincuenta años de práctica. Vimos también imágenes de símbolos nacionales en instalaciones de Super 8, justificadas en el texto curatorial por el “valor escultórico” de los proyectores, algo que el mismísimo Duchamp rechazaba en sus *ready made*. En su seminario de 1980 organizado por el Goethe Institut Buenos Aires, Werner Nekes respondió en

forma impecable a la pregunta sobre el nacionalismo en las imágenes cinematográficas: “¿Se fabrican cámaras y película en la Argentina? Deberían empezar por allí”. Nada más triste que un festival de cine underground auspiciado por instituciones del Estado. Finalmente digamos que existe el Club del Super 8 –club sin socios, cuotas ni sede– pero, a diferencia de lo que sucedía en los años 70 en la Uncipar, lo que brilla por su ausencia es el análisis, el debate y la autocrítica. Con pocas excepciones, entre los propios cineastas los comentarios no exceden lo anecdótico. Hay que decirlo: en seis años de permanencia en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el Super 8 local no consiguió atraer el interés de la crítica.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Convertir emociones y pensamientos en percepciones (el cine es una escritura) y generar el proceso inverso en el espectador es siempre consciente o subconscientemente el objetivo. De algunas de mis películas experimentales en Super 8 digo que son “aparentemente naturalistas” (en el sentido pictórico) y que sus elementos “se transfiguran constantemente”. De otras digo que son, de un modo más pedestre, “documentales de observación”.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

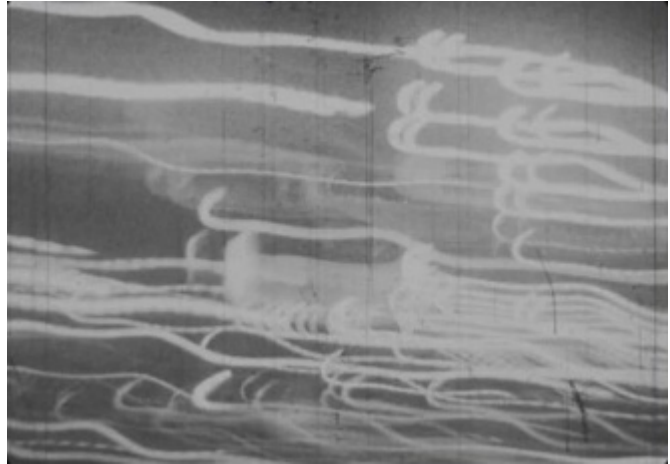
–La poesía cinematográfica no es de antemano ni el ritmo ni la superficie de la imagen. En su libro *Una juguetería filosófica*, David Oubiña dice que la máquina de los hermanos Lumière no inventa la poética cinematográfica, sino que la habilita. Exigir del Super 8 solo la poesía puede tener consecuencias desastrosas (para la poesía).

No me interesa la nostalgia (el Super 8 es una máquina del tiempo funcionando en piloto automático). Lo utilizo como si fuera siempre la primera vez, pero también desecho toda idea preconcebida. El desafío es construir una imagen contemporánea con una tecnología del pasado. Con el montaje en cámara podemos llegar al satori del zen o a un montón de lugares comunes. Editar puede ser tirar un rollo o un film íntegro a la basura. El revelado manual es mi asignatura pendiente. Prefiero un buen laboratorio, negros plenos y cantidad de grises. A la hora de la proyección múltiple creo haber inventado algunas cosas: distinguir entre proyección en serie y proyección en paralelo, o el cromatismo agregado al blanco y negro. El sistema de relaciones que se crea es apasionante, infinito.

Claudio Caldini nació en Buenos Aires en 1952. Desde 1970 hasta la fecha es realizador de cine experimental, films documentales, videos y performances de cine expandido. En 1971 comenzó sus estudios en el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía (Buenos Aires) y asistió a seminarios con Werner Nekes (1980) y Werner Schroeter (1983) en el Goethe Institut de Buenos Aires. Caldini trabajó en diseño y operación de iluminación para teatro y conciertos de rock. Compositor de música electrónica. Programador de instrumentos electrónicos en asociación con Jorge Haro (1989-1990). Curador de cine y video en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1998-2004). Miembro del jurado del International Short Film Festival Oberhausen, Alemania (2003). Artist in Residence at the Glenfiddich Distillery, Dufftown, Scotland (2005). Visiting artist at LIFT (Liaison of Independent Filmmakers of

Toronto, 2015). Primer premio de la Primera Semana del Cine Experimental ARCO 91, por su film *El devenir de las piedras* (1991). Gran Premio del Tercer Festival Franco-Latinoamericano de Video Arte por su video *Heliografía* (1994). Premio Leonardo del Museo Nacional de Bellas Artes (1997). Beca de la Fundación Antorchas (1998). Premio a la trayectoria 2018, Fondo Nacional de la Artes.

Emiliano Cativa



Fotograma de ABC (2013), de Emiliano Cativa.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Llegué al Super 8 cuando estudiaba cine y mi abuela me compró una cámara Chinon en una feria en San Telmo, pero filmé solamente un rollo. Pero entendí el formato recién cuando Ernesto Baca me invitó a que lo ayudara con la dirección de fotografía en *Semen* y después participé en otra película suya, *Música para astronautas*. Luego me compré mi cámara Canon 1014 y comencé a hacer mis propias películas. Fui iniciado e influenciado por Ernesto (ver *Samoa*, su primer largometraje en Super 8, fue un antes y un después para mí) y también me influenció haber visto *8cho*, de Paulo Pécora.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–La principal característica del formato es la practicidad y sencillez de operar una cámara. Se trata de cámaras que son la evolución máxima de la tecnología cinematográfica y están pensadas para el uso hogareño. También hay cámaras profesionales de Super 8 y tienen todas las funciones que ninguna otra de un formato mayor tiene, desde el cuadro a cuadro y la cámara lenta, pasando por un obturador variable y la posibilidad de ser operada por una sola persona, además de tener un fotómetro integrado. El Super 8 te da todas las posibilidades cinematográficas sin la ayuda de asistentes. Las posibilidades estéticas son esas: la libertad total, los recursos y el uso de ellos. En mi caso me interesa trabajar con *stop motion*, *slow motion*, iluminar con flash, usar el obturador variable, rebobinar para hacer doble exposición. Mi estética es mi cámara y su carácter.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Creo que hay una escena muy grande, me sorprende y me alegra. Somos muchos los que filmamos y proyectamos, es un espacio que se dio y es como una forma de resistencia a los nuevos formatos digitales. Es el amor al film y a una manera de hacer ver que está en vías de extinción. También que pioneros como Caldini sean reconocidos y dicten cursos y seminarios o el mismo Baca con sus cursos y la existencia del laboratorio Arcoíris Super 8 contagian y permiten la presencia de nuevos realizadores. El cine que se está haciendo es bastante variado, aunque hay una tendencia cada vez mayor hacia el estructuralismo y el experimental más rabioso o *hardcore*. Muchos han pasado por los cursos de Claudio y Ernesto y

esta tendencia se nota. Aunque también hay películas más narrativas en muchos de los que trabajamos el formato. Creo que es una excepción que los más rabiosos cultores del cine estructuralista observan como un sinsentido. Por mi parte, estoy empezando a utilizar el Super 8 en documentales. Hay muchas tendencias, entre ellas la de usar el Super 8 en videoclips, algo que me parece se está dando por la aparición del negativo color en el mercado.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Siento que es muy difícil hablar de mis trabajos, pero generalmente responden a inquietudes o búsquedas estéticas diversas, de tipo fotográficas, porque considero al Super 8 un medio de exploración y aprendizaje para mi oficio como director de fotografía. Y de tipo narrativas, porque me sirve para probar cómo contar a través de la imagen y el montaje, y cómo generar sensaciones o emociones por medio del lenguaje audiovisual. Por otro lado, siento que la escena y la visión de distintos tipos de trabajos de mis contemporáneos me influencia y soy permeable a las tendencias propias del tipo de cine en Super 8 que se está haciendo en este momento.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Prácticamente todas las exploraciones, porque te permite trabajar con lo material del fílmico y lo mecánico de sus dispositivos. Probé y manipulé todos los procesos, desde fotografiar y proyectar, pasando por el revelado, el montaje, el rayado del material, etc. Solo

me falta pintar y ahí, creo, habré pasado por todas sus posibilidades.

Emiliano Cativa nació en Córdoba en 1974. Es director de fotografía miembro de Autores de Fotografía Cinematográfica (ADF). Graduado en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Su primera película como director de fotografía fue en 2007. Filmó alrededor de diez largometrajes y otros tantos cortometrajes, comerciales y videoclips. Además realizó estudios de fotografía, historia del arte y teoría cinematográfica. Es también realizador de cine experimental en Super 8.

Pablo César



Fotograma de *Memorias de un loco* (1984), de Pablo César.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Desde 1975, y fue casi ininterrumpidamente. Ese año mi hermano José María César me regaló una hermosa cámara de Super 8. Pepón (a él le decían así) tenía realizados varios cortos en Super 8 y en 1978 fue seleccionado para el Festival UNICA que se hizo en Bakú, por aquel entonces la capital de Ucrania, con su película *Buscando el sol*, que obtuvo una medalla de bronce. Yo de chico hacía historietas, tenía pasión por el relato visual. Editaba una

revista en el colegio titulada *Patatus* (sin tilde en la *u*, lo que molestaba a los profesores). Con la cámara filmé los muñequitos con los que había jugado toda mi infancia, e hice un corto, *La diversión del rey*, en 1975, a los trece años. Yo quería filmar todos los días pero los costos eran altos y con la plata que mi madre me daba para salir los fines de semana, en su lugar, me compraba rollos de Super 8. Los primeros actores eran mis amigos, mis vecinos, mi novia, amiguitos de mi hermano menor, Miguel, con quien vivíamos y compartíamos esta pasión. Así fueron mis primeros pasos. Pepón veía mis filmaciones y me enseñaba las cosas básicas del lenguaje y de la fotografía. Iluminar la película reversible es muy difícil, por cierto. Nunca imaginé que me dedicaría a esto porque en esos años todo era negativo. Realicé veinte cortometrajes entre 1975 y 1984, el largometraje *De las caras del espejo*, que tuvo muchos premios y me dio muchas satisfacciones, porque incluso me gané un proyector de Super 8, un Elmo SC-18, y también hice un medimetraje llamado *Memorias de un loco*, basado en el libro de título homónimo de Nikolai Gogol, con la actuación de Ariel Bonomi y Jorge Polaco (Jorge había sido el protagonista de mi largo en Super 8 y ese fue su debut en el cine como asistente de dirección y actor, aunque luego solo se dedicó a la dirección).

–¿Por qué lo elegiste?

–En realidad en ese momento no fue una elección pues estaba el 8 milímetros estándar que muchos lo daban por “obsoleto”, y también el 16 milímetros, pero era sumamente caro. Además no tenía experiencia y el Super 8 era el mejor formato para empezar. Me encantaba ver las imágenes cómo salían, con la textura del

reversible. Al principio los materiales tenían demasiado grano a excepción del famoso Kodachrome 40 cuyo revelado era el doble de caro que el de los otros. Kodak llegó a sacar una película reversible de 160 ASA pero que tenía muchísimo grano, era el Ektachrome 160 G, que incluso hacía algunos hongos con el tiempo.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–El Super 8 ofrece hoy más ventajas que en su época de oro, entre mediados de los años 60 y mediados de los 70. Hoy hay Super 8 negativo en alta variedad de sensibilidades, lo que en la época era un anhelo del superochista para obtener una película de mayor latitud que el reversible. Hoy hay empresas que se dedican a experimentar y arman en cartuchos de Super 8 todo tipo de película posible. En lo personal amo la textura del reversible color y blanco y negro, me encantaría que vuelvan a fabricar el Kodachrome 40 que fue una maravilla en cuanto a los colores y definición. Pero hoy hay de todo y muchos lugares donde revelar, incluso se puede llegar a positivar el negativo en algunas empresas. La película reversible tiene una saturación de color muy particular, así como también un contraste que no se puede lograr con programas de computadoras como han intentado erróneamente algunos productores de videoclips. Yo lo uso como partes de mis largos en 35 milímetros, sea como sueños, recuerdos, imaginación, pesadillas...

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Va creciendo día a día. Entre mis alumnos en la Universidad del Cine, todos los años aparecen algunos que se inician en el Super 8. Por algo el laboratorio Arcoíris sigue trabajando y mucho. El Super 8 ha obtenido un espacio en el Festival de Mar del Plata, que es un

festival de largometrajes categorizado como clase A por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF). Eso era impensable antes. De hecho, en el Instituto de Cine antes solamente aceptaban películas rodadas en 35 milímetros o, en su defecto, rodadas en 16 pero ampliadas a 35. Ahora aceptan todos los formatos y, por supuesto, no pueden negar una película que esté rodada en Super 8, siempre y cuando exista un archivo de video para su proyección.

–*¿Qué tipo de cine se está filmando?*

–De acuerdo con lo que veo a mi alrededor, se están filmando muchos cortos de género experimental tanto en la forma como están filmadas las películas así como también en la manera como las procesan luego. Hay muchos experimentalistas que hacen cortos usando película muy vencida, lo que les da un atractivo visual.

–*¿Cómo describirías tus trabajos?*

Mis trabajos en Super 8 para mis actuales largometrajes integran momentos de ellos. Son sueños, recuerdos, pesadillas, imaginaciones, etc., de los protagonistas. Claro que tengo mucho material filmado últimamente y estoy pensando en hacer un largo en Super 8 con ese material, más lo que filmaría adicional. Pero a mí me interesa tener una copia final en Super 8, una en DCP y una en 35. Cuando hice mi película *Sangre*, unas escenas mostraban a uno de los protagonistas filmando con una cámara de Super 8, una Canon 814 XL-S. Luego enviamos el material a revelar y un laboratorio en Bélgica hizo una ampliación por contacto óptico a 35 milímetros, y nos enviaron un internegativo 35 que incluimos en el armado de la película en fílmico. El resultado fue óptimo, se logró lo que estábamos buscando como efecto en la película.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden?

–Mis trabajos en 35 milímetros, así como muchos de los que hice en Super 8 en mis inicios, apuntan a tocar el corazón del ser humano en varios temas, como los derechos humanos, la igualdad, la inclusión, el revisionismo histórico, nuestros orígenes, todo con una paleta suave y sin muchas pretensiones o discursos cargados de retórica. Es mi manera de expresarme. Hasta el momento he abordado géneros diversos, pero en todas las películas hay toques que hacen saltar al espectador de su habitual costumbre de ver las películas narrativamente “correctas”. Son búsquedas, intentos que tienen en el trayecto aciertos, resbalones, caídas. Hay que aprender a levantarse solito y continuar.

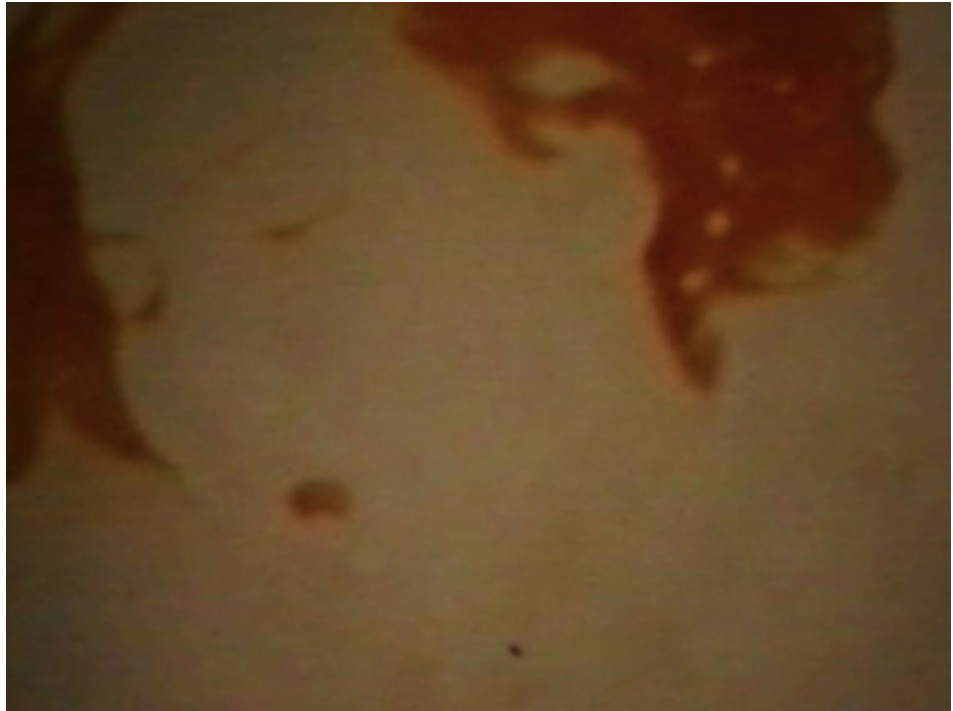
–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Se puede perfectamente encarar algunos documentales estilo reportaje. Tengo como 50 minutos filmados de un documental que hice en los años 80 con varias entrevistas a Ernesto Sabato y espero poder restaurar y armar todo cuando tenga un tiempo para poder exhibirlo. Hay que tener en cuenta que la gente que filma con película ensaya todo mucho porque luego repetir es muy costoso. Estoy seguro de que de esos 50 minutos hay por lo menos 40 impecables y de interés para la gente. En esas imágenes se pueden escuchar declaraciones brillantes de un hombre que estuvo en la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep). Era la época en que había cartuchos de Super 8 sonoros con doble pista magnética. El Super 8 abarca todos los géneros. Hoy, el digital,

que tiene muchas cosas positivas, ofrece esa liviandad a nivel producción y se graban horas y horas para tener unos 10 minutos. Todo depende de cómo se encare la producción, claro. Stanley Kubrick, cuya filmografía es toda en 35 o 65 milímetros, repetía hasta cien veces cada toma.

Pablo César nació en Buenos Aires en 1962. Comenzó a hacer cine a los trece años cuando su hermano mayor le regaló una cámara de Super 8 y le enseñó las primeras técnicas para filmar. Entre 1975 y 1984 realizó veinte cortometrajes y dos largometrajes en Super 8, titulados *De las caras del espejo* (1982) y *Memorias de un loco* (1984). A partir de 1987 incursionó en el cine profesional con *La sagrada familia* (1988) y luego con *Equinoccio (el jardín de las rosas)* (1991), *Fuego gris* (1993), *Unicornio (el jardín de las frutas)* (1996), *Afrodita (el jardín de los perfumes)* (1998), *Sangre* (2003), *Hunabkú* (2007), *Orillas* (2010), *Los dioses de agua* (2014), *El cielo escondido* (2016), *Pensando en él* (2017), *El llamado del desierto* (2017) y *El día del pez* (2020). La mayoría de ellas son coproducciones con naciones africanas y con India. Es profesor en la Universidad del Cine de Buenos Aires desde 1992.

Macarena Cordiviola



Fotograma de *Equivale a mentir* (2001), de Macarena Cordiviola.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Llegué al Super 8 alrededor del 97, mientras estudiaba cine en TEBA, Taller Escuela de Buenos Aires. Allí filmábamos en video analógico VHS o Super VHS. Un compañero tenía una cámara de Super 8 y me propuso hacer nuestros respectivos cortos finales en ese formato. El fílmico me atrajo tempranamente. No era un momento de auge del formato como ahora, más bien una rareza.

–¿Por qué lo elegiste por primera vez?

–Quizá el formato me eligió a mí. El azar: la propuesta de un compañero me acercó el Super 8. Me atrajo de inmediato la mística de la caja negra. Algo de la textura, la materialidad, esa superficie brillante y resbaladiza. Yo venía de las artes visuales e intuía que el Super 8 me permitiría seguir con cierto rasgo pictórico que no quería abandonar.

–*¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas o las posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?*

–El Super 8 te permite trabajar de muy diversas formas. Desde el punto de la materia, se puede intervenir plásticamente la película, usar el montaje en cámara, o los trucajes al filmar, así como las modificaciones de luz durante el revelado. Se puede proyectar como una película o se puede hacer una performance con múltiples proyecciones y musicalización en vivo. El tema del sonido es muy interesante, porque el soporte es mudo.

El motivo principal por el que yo trabajo en este soporte fílmico es mi interés por el modelo de representación primitivo (MRP). El MRP es previo a la estructuración dura del lenguaje cinematográfico (modelo de representación institucional) y tiene que ver con las maneras del inconsciente: films fantasmagóricos, poéticos, filosóficos, de la palabra, films psíquicos –al decir de Antonin Artaud. Y la película brinda la posibilidad de cierta transparencia, lo velado, ese borde impreciso de lo nítido.

Además, es un soporte que permite intimidad y autonomía: uno puede salir solo a filmar; el cartucho cerrado con la película no requiere de cuarto oscuro para cargar la película ni otras dificultades técnicas. Y aunque es sumamente controlable, se filtra también el azar en esos procesos químicos que harán visible la imagen en el

film, y luego en los mecanismos que proyectarán esas fotos ampliadas en movimiento.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Lo veo *in crescendo*, tanto a nivel local como internacional. Hay una expansión incluso en nuevas generaciones, en gente que viene de otras disciplinas, no solo la del cine o la fotografía. Me interesa mucho cierta transmisión del conocimiento que se da, una transmisión oral, práctica, de la experiencia, del oficio: los talleres de realización, revelado, preparación de químicos. Un entusiasmo particular por el “hazlo tú mismo”. Hoy por hoy, una de las principales dificultades son los costos de los materiales. Esta modalidad que se da en talleres, colectivos de artistas, laboratorios artesanales y circuitos de proyección es una manera de contrarrestar estos avatares. Pensemos que ya hay cuatro generaciones de superochistas que van desde Narcisa Hirsch a Jeff Zorilla.

Respecto del tipo de cine, *found footage*, películas sin cámara –es decir, intervenidas plásticamente o en el laboratorio–, experimentales, más estructuralistas y menos ficcionales, también hay documentales. De todo. Pero quizá lo más llamativo sea el carácter de performance que ha tomado el Super 8. No solo la musicalización en vivo y las multiproyecciones, sino también la alteración de la película mientras se exhibe: fundidos, sobreimpresiones, ralentí. En nuestro país fue Claudio Caldini quien indagó primero en estas formas; se lo podría pensar un poco como el predecesor de los VJ de lo transmedia, claro que saltando las diferencia de soporte.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–El Super 8 fue creado para el uso amateur. Este aspecto me interesa conceptualmente. En palabras de Jacques Rancière, el amateurismo es una posición teórica y política que cuestiona la “autoridad” de los especialistas y las fronteras entre un dominio y otro del saber. Parafraseando al pensador francés, el cine pertenece a todos aquellos que viajan a su interior y trazan entre tal o cual punto de su topografía un itinerario singular que agrega a la construcción de la fábula cinematográfica. Esto no excluye la posible “profesionalización” del trabajo artístico o del uso del formato. Pero sucede que, a veces, el supuesto saber crea la ilusión de que es posible controlar algo de la producción artística o la obra en sí, y ese es un camino que no me interesa tanto. Si pienso en términos meramente estéticos o de recursos, destacaría que mis últimos tres cortos son blanco y negro; el trabajo por corte en *Cinescape*; el plano secuencia y el ralenti (la dilatación del tiempo) en *Realidad*; los planos medios y cerrados en *Acecinar*, que imprimen cierto suspenso. En otros, la sobreimpresión y los fundidos en *Equivale a mentir*; algo del movimiento incesante del viaje en *Últimos brillos*. En general, los velados que tan bien se llevan con el mundo de los ensueños.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–El formato dio un giro hacia un carácter performático. A mí me interesa mucho esto. También el trabajo colectivo. Soy parte del Club del Super 8, un grupo abierto entre los que están Luján

Montes, Marto Álvarez, Melisa Aller, Luciana Foglio, Paulo Pécora, Ernesto Baca, Jeff Zorilla y muchos más. La idea es reunirnos para proyectar nuestros trabajos individuales conjuntamente; así como realizar obras colectivas y difundir la producción local. Tenemos incluso un primer compilado en DVD con films de muchísimos superochistas.

Los trabajos colectivos varían: puede ser armar un film experimental en proyección, hacer una *jam* de imágenes y sonorización en vivo como en *Delta*, un proyecto producido gracias a la convocatoria de Victoria Ciaffone para el Festival Latinoamericano de Cine de Tigre (Felcit). En ese caso, desde el vamos trabajamos de manera conjunta, coordinamos temas, estilos, cada uno filmó dos rollos bajo algunas consignas y el montaje del film lo hicimos con tres proyectores: armar los dípticos, las superposiciones, determinar el tamaño de cuadro. Eso que Mariano Llinás llama el “neomuralismo” y que los superochistas están haciendo hace rato.

Macarena Cordiviola nació en Buenos Aires en 1976. Artista visual, traductora, productora y periodista. Participó de varios talleres y seminarios relacionados con el cine y la filosofía: Lab de 16 mm de la Fundación de Arte Contemporáneo (Montevideo, 2009-2010), La Génesis de la Imagen por Adrián Cangí (2010), Cine Estenopeico por Jesse Lerner (2011), Taller de Cine Experimental por Claudio Caldini (2011), Taller de Caffenol por Crater Lab, en Lab de Cine FAC (Montevideo), entre otros. Realizó nueve cortos, así como tres series fotográficas. Sus cortos fueron proyectados a nivel nacional e

internacional. En 2009 coordinó el ciclo de cine y video experimental *La pantalla pintada*. Desde 2012, realiza filmperformances. En 2013 fue invitada al 28.º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata para participar en la sección Panorama Super 8. Desde ese año participa del Club del Super 8.

Daniela Cugliandolo



Fotograma de *Las mucamas asesinas* (2000), de Daniela Cugliandolo.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Antes marcaba como comienzo el año 1999, cuando el laboratorio Arcoíris empezó a revelar Super 8 en la Argentina, entonces pude darle uso a esa cámara “que no servía”, nueva en el estuche, que había guardado por la belleza del objeto durante una década. Pero ahora también recuerdo que, durante esos años de espera, a veces la sacaba solamente para verla y ver a través de ella. Pienso que el primer contacto fueron esas miradas.

El primer rodaje, otro juego de miradas, esta vez turnando montaje en cámara con mi enamorado, intercambiábamos roles, actuando y rodando frente a un tablero de ajedrez. Luego supe y lo tomé como una confirmación de parentesco que esas imágenes eran recurrentes en la historia del cine.

La primera vez como directora el Super 8 se introdujo en un proyecto de video sobre la base de la obra de teatro que dirigí y no llegó a estrenarse, *Las criadas* de Jean Genet. Grabamos a los personajes en escenas fuera de guion, éramos tres cámaras VHS manejadas por los artistas plásticos Matías Perego, Analía de Bernardis y yo. Filmar en Super 8 fue una especie de *bonus track* que funcionó como síntesis del recorrido, de los procesos de la obra, y fue a la vez para mí un punto de partida de una nueva manera de encarar el trabajo creativo.

–¿Qué características posee el formato y cuáles son las ventajas o posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Casi un cuadrado, es máquina, es mudo, es foto en movimiento. Revisando los usos que históricamente se le da al formato, pienso en ese padre o esa madre empuñando la cámara para registrar a la prole, la casa, los paisajes vacacionales, o en el estudiante de cine que da sus primeros pasos, o en el que con inquietudes más plásticas o ganas de probar su punto de vista encuentra la posibilidad de experimentar porque es más accesible económica y técnicamente que los celuloideos de gran formato (este es mi grupo). Y me parece que la principal característica del Super 8 es que sin grandes requerimientos te permite realizar un sueño, hacer una película.

–¿Cómo ves el panorama del cine en Super 8 en la Argentina?

–Parece que somos varios los que adoptamos el formato y seguimos y seguimos. Por lo que voy viendo, diría que mantiene un lugar importante dentro del cine experimental y un vínculo ineludible con el cine de autor. Está nutriendo con su diferencia el panorama del cine en general.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Hacer cine para mí es recrear el encuentro, la conexión que existe con el que deviene actor/personaje, ese es el motor que enciende la cámara. Luego, la narrativa tendenciosa y los caprichos estéticos compartidos diría que dan forma ficcional a ese afecto. Podría dividir mis trabajos en tres etapas. La primera en la Argentina, de 1999 a 2001, cortometrajes estructurados técnicamente con la utilización de solo un carrete y montaje en cámara, rodados en un escenario exterior realista y un escenario interior neutro de atmósfera teatral. Como idea narrativa, el retrato surrealista filmado, la proyección hecha por mí en formato original, sonido de música electrónica reproducida en simultáneo y un enriquecedor *feedback* con los espectadores. La segunda en España, Italia y Francia, entre 2001 y 2002, con la serie *Veo doble*, cortometrajes montados en cámara y posteriormente editados digitalmente en doble pantalla, con colores planos, en escenarios exteriores, una especie de diario de viaje, con música electrónica de DUO, que exhibía algunas veces con dos proyectores Super 8. La tercera etapa en España, desde 2003 hasta ahora, buscando nuevas instancias creativas, pruebo técnicas como filmar sin mirar, filmar imágenes que reproduce la computadora grabadas antes por mí en video o de videos que encuentro en internet, grabo en

videocámara en mano la proyección en Super 8 o envió a digitalizar el revelado y exploró en edición digital con imagen y sonido. Las proyecciones mayormente digitales.

Daniela Cugliandolo es una artista argentina que desde 2001 vive en España. Estudió música, teatro y cine. Como música tocó en la Argentina con El Otro Yo, Esteban Castell y Leandro Viernes; en España, con Holy, Tomás Notcheff, Cabesound, Bradien y actualmente Lovers Case. Realizó más de veinte cortometrajes y varios videoclips en Super 8. Sus trabajos fueron parte de una retrospectiva dedicada a su obra en el 9.º Bafici, y se proyectaron en distintos festivales y muestras de Argentina, Ecuador, España, Francia, Inglaterra, Holanda, Suiza, Italia y Australia.

Andrés Denegri



Fotograma de *Moro* (2020), de Andrés Denegri.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Lo primero que filmé en Super 8 fueron unas cartas/dibujos que me había enviado mi padre durante los últimos años de la década de 1970, cuando yo era un niño. Las filmé en Kodak Tri X en 1995 o 1996. En ese momento no sabía qué iba a hacer con ese material, pero entendía que al registrar esos dibujos en Super 8 se mantendría cierto espíritu de época. Recuerdo que pensé mucho sobre por qué filmar algo en Super 8. Necesitaba hacerlo por algo y

no simplemente hacerlo. Alguien me había regalado una cámara, la tuve guardada sin usar por bastante tiempo. Como yo ya trabajaba en video y en pocos años había abrazado una tradición de reflexión sobre ese medio como soporte de obra –había trabajado como asistente de Jorge La Ferla y me encontraba dando clases junto con él–, para tomar la decisión de filmar en Super 8 necesitaba tener una razón concreta. Sobre todo un porqué filmar algo en Super 8 y no en video. Esas cartas me dieron una respuesta simple que me ayudó a dar el paso hacia mi primera experiencia con película cinematográfica. Esas filmaciones estuvieron guardadas durante unos diez años. En 2006 usé un fragmento de ellas para un video en *loop*, que se tituló *El ahogo* y que Pablo Marín incluyó en una muestra en la Casa de la Cultura de Buenos Aires. Ese año también presenté una instalación en el Centro Cultural San Martín donde el Super 8 era central. Su título es *Un martes*: se trata de dos proyectores de Super 8 con película en *loop*, dos pantallitas de retroproyección y un texto ploteado sobre la tarima de madera negra donde la obra estaba montada. Las imágenes eran fotografías familiares de mi niñez. Nuevamente la tecnología del Super 8 estaba ligada a una época y a un contexto familiar. Además de las imágenes ahora se sumaban los proyectores y la película misma como parte central de la obra. En 2007 volví a esas filmaciones y también a las imágenes de las cartas para trabajar en otro proyecto. En mi taller monté varios proyectores de Super 8 y mezclé esas filmaciones y la película del casamiento de mis padres. Con las proyecciones superpuestas armé diferentes composiciones que grabé en mini-DV. Esas grabaciones terminaron siendo *Grito*, un video de 20 minutos que por esas vueltas de la vida terminó

ampliado a 35 milímetros y luego también llegó a ser una instalación. En 2000 hice *Instante Bony*, un retrato del artista Oscar Bony. Filmé en Super 8 el momento en que Bony disparaba a sus autorretratos fotográficos con una pistola. Luego grabé la filmación en Hi-8, reencuadrando dentro de la pantalla del Super 8 proyectado. El resultado fue un video de dos minutos terminado en Hi-8. En 2005 hice *Uyuni*, un video de ocho minutos terminado en Betacam-SP. En él mezclaba imágenes que había filmado en Bolivia. Eran paisajes de la ciudad boliviana que da el título al trabajo, cada uno registrado en Super 8 y en video (Hi-8) manteniendo el mismo encuadre, la misma imagen en diferentes soportes conviven con diferentes niveles de presencia a lo largo del video. Mis primeras experiencias con el Super 8 nunca terminaban siendo películas en Super 8. Fueron videos en *loop*, instalaciones o videos terminados en Hi-8 o Betacam. Luego de varios trabajos en los que el Super 8 era una instancia intermedia o un elemento compositivo en una instalación, mi primera película en Super 8 llegó recién en 2010, *Sobre Belgrado*.

–¿Qué características posee el formato Super 8 y cuáles son las ventajas o posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Me apasiona filmar, pero odio los rodajes. Creo que es parecido a la diferencia que existe entre el disfrute que puede dar bailar –en una fiesta con amigos, solo en tu habitación– y la danza como disciplina. La danza generalmente me aburre, prefiero la fiesta. Y no hay nada que me resulte más tedioso que un rodaje... prefiero la danza. Creo que es por eso que cuando comencé a estudiar cine rápidamente me relacioné con el video. El video me daba una independencia total, me permitía filmar en cualquier momento, sin

mucho equipo alrededor ni tanta preproducción. En los 90 siempre iba con una cámara de video en la mochila, cuanto más pequeña mejor (primero Hi-8, luego mini-DV). En ese sentido el Super 8 se instala en un espacio intermedio interesante. Mantiene la posibilidad de lo espontáneo pero demanda una economía de las imágenes propia del cine. El costo de la película virgen y la corta autonomía de un cartucho de Super 8 pueden parecer datos secundarios, pero es indiscutible que es un factor determinante llegado el momento de decidir hacer una imagen. Por lo tanto es una realidad que pauta las estéticas posibles. Es parte importante de la poética del Super 8. Sobre todo cuando se trabaja en toma única, como es mi caso desde hace algunos años. Por otro lado, la materialidad de la película cinematográfica es un elemento fundamental de las instalaciones que armo con proyectores de cine. La película, la tira física de fotogramas, se combina con instrumental de laboratorio, estructuras metálicas y sistemas mecanizados. Las instalaciones que hago con proyectores de Super 8, 16 o 35 milímetros jamás podrían ser resueltas en video. Es verdad que el Super 8 es frágil, pero no por eso deja de ser material (su fragilidad es material). Y de hecho su fragilidad es un valor singular. Bien tratado, puede considerarse como un elemento más en la composición de los dispositivos cinéticos que diseño. Además, me interesa trabajar con cierta incertidumbre que todo formato fílmico habilita. La cámara de cine es ciega ya que no produce una imagen sino la posibilidad de una imagen. Desde que se enciende, la cámara de video hace imagen constantemente, aun sin generar un registro. Así uno trabaja con una certeza total sobre lo grabado. En cambio, la imagen latente producida por la cámara de cine siempre concibe un misterio acerca

del resultado. Lo surgido del encuentro entre lo que yo propuse y aquello que el mecanismo de la cámara y el devenir de las cosas finalmente crearon. Uno como realizador puede potenciar la incertidumbre. Claro está que el dominio técnico de la fotografía puede llegar a un absoluto control de la imagen. Ante eso elijo la alternativa de trabajar con variables blandas para permitir la sorpresa. En Super 8 hace tiempo que trabajo en tomas únicas, sin montaje posterior al que hago en la cámara, así que mis películas duran lo que dura un cartucho, o dos o tres; la posproducción se limita a unir las películas completas de cada cartucho. Generalmente filmo cuadro a cuadro, esto supone un misterio mayor porque es imposible imaginar con precisión el resultado. Uno intuye, entrevé, propicia, fuerza determinadas cosas, genera relaciones que aparecerán en la película, pero tener la certeza sobre la imagen final es casi imposible; y además prefiero no buscarla mucho. Sucede algo similar con las refotografías de fragmentos de película (la película expuesta rebobinada para ser expuesta nuevamente). Es por esto que el valor del momento de la primera proyección de un carrete conlleva una experiencia reveladora. Me encuentro con algo propio pero desconocido, algo que tiene mucho de mí, pero que no abarco completamente, como un pariente al que uno no ve desde la niñez, como un amigo con el que uno no conversa hace una vida. Eso no existe en video.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–Creo que en nuestro país hay una escena diversa y de producción mantenida que se vio revitalizada en los últimos años. Voy a animarme a mencionar nombres, aun cuando sé que incurriré en omisiones importantes. Claudio Caldini sigue activo. Él dio, o

sigue dando, un taller que resulta en una nueva camada de creadores. Otros talleres de artistas más jóvenes también impulsaron mucho la producción. Si bien ya no trabaja en Super 8, Narcisa Hirsch sigue activa y presente en la escena. Pablo Marín es un factor fundamental, no solo por su sólida producción, sino también por su carácter de investigador y docente. Con un perfil diferente, Ernesto Baca también es un importante estimulador de la escena. El dominio técnico en la producción de Pablo Mazzolo como la singular sensibilidad que uno puede encontrar en los trabajos de Sergio Subero, Benjamín Ellenberger o Leandro Listorti sirven de contención y modelo para las generaciones en formación y para mantener la riqueza de este pequeño universo. Por fuera de lo experimental (pero no tanto), también la producción de Paulo Pécora cumple este rol. Es importante mencionar, además de los creadores, a un grupo de protagonistas que suelen quedar en las sombras. Técnicos como Daniel Vicino, Claudio Arditti y Sebastián Tolosa suponen un respaldo insustituible. Arcoíris, el laboratorio dirigido por Emanuel Bernardello, es también una pieza fundamental. Es significativa la cantidad de espacios que dedican parte de su programación al cine experimental, donde el Super 8 mantiene protagonismo. Entre otros podemos mencionar a Kinopalais, en el Palais de Glace, programado por Tomás Dotta; las proyecciones producidas por el colectivo Arkhé, generalmente en el Centro Cultural Matienzo; las presentaciones realizadas por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (Asaeca), la Semana del Film Experimental producida por Federico Lanchares, los programas de Cinema Cínico motorizados fundamentalmente por Azucena Losana, el ciclo El Cine es Otra,

realizado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la Bienal de la Imagen en Movimiento producida por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. En el presente existe la determinación de construir la Asociación de Realizadores Experimentales de Argentina (AREA), un espacio que permitiría reunir fuerzas de manera organizada para alcanzar logros que nos lleven a un mejor marco de trabajo. Será interesante leer esta línea dentro de unos años... En definitiva, tenemos un pasado muy rico y diverso, contamos con un presente de artistas con producción sólida y sostenida y existe una nueva generación que proyecta un futuro de continuidad. A eso se suma contención técnica y espacios interesados en las producciones de artistas nacionales. Ahora Kodak promete volver a fabricar Kodachrome. Creo que el panorama es bastante bueno.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Sigo líneas de trabajo bien diferentes. Las instalaciones, por ejemplo, generalmente poco tienen que ver con las piezas lineales o monocanal. También existe una diferencia profunda entre los trabajos en los cuales el Super 8 es un paso intermedio y aquellos que son finalizados en ese soporte. Aunque nunca lo planteé de manera consciente, encuentro que cuando encaro un film con la intención de finalizarlo en film tiendo a lo estructural. La forma se impone con aroma matemático, pero siempre como retrato de una experiencia sensible de lo cotidiano. Los lugares queridos, las personas amadas, las vivencias simples pero esenciales siempre están ahí. Quizá para el ojo ajeno estén demasiado ocultos detrás de la forma, pero yo sé qué espacio, qué persona, qué momento es

celebrado en cada pieza. Y más allá de que el otro no lo aprecie a simple vista, siento que igualmente, en algunos casos, puede distinguir en la experiencia estética una vibración afectiva que trasciende o completa la forma. Si esto sucede alguna vez, y si además produce gozo, todas mis expectativas están cubiertas.

Andrés Denegri (Buenos Aires, 1975) es realizador independiente de cine, video y televisión. Posee una marcada tendencia de experimentación visual y narrativa, traspasa los formatos clásicos al producir composiciones audiovisuales en vivo y trabaja también en el terreno de las instalaciones. Estudió en la Universidad del Cine, donde hoy se desempeña como docente. También dicta clases en la Licenciatura en Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), donde desarrolló y dirige CONTINENTE, un centro de investigación dedicado al respaldo y la difusión de la creación audiovisual regional. Entre 1997 y 2002 coordinó el Área de Cine Video y Multimedia del Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), donde organizó las muestras euroamericanas de cine video y arte digital, dirigidas por Jorge La Ferla.

Guillermo Detzel



Fotograma de *Otoño* (2018), de Guillermo Detzel.

–¿Desde cuándo trabajas en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–El contacto con el formato Super 8 se fue dando de diferentes maneras y en el transcurso de varios años. Pero el principio ocurrió en 2002-2003, más o menos. Fue entonces cuando conseguí en una tienda de compraventa un proyector muy modesto y una centena de rollitos de películas del tipo de aficionado, y que básicamente giraban en torno al registro de los momentos considerados felices: casamientos, cumpleaños, bautismos,

vacaciones, etc. Ese fue el primer contacto con la película cinematográfica de formato Super 8 y también el primer contacto con el proyector, la moviola y la empalmadora. El primer contacto con la maquinaria del cine en Super 8 y sus dispositivos. Durante años me dediqué a ver y montar esas películas. Con el tiempo fui recopilando más archivos, y luego empecé a trabajar con varios proyectores para compartir y mostrar esos trabajos.

Armaba pequeños cortos de 10 o 15 minutos. Ensayaba formas de montaje prescindiendo de la situación de filmación: tenía la posibilidad de montar con la moviola, pero también de componer en vivo durante la proyección. Por lo tanto los retazos de película, las sobreexposiciones, los desenfoces, los movimientos algo bruscos de cámara, las manchas del proceso químico de revelado, en fin, los innumerables gestos y motivos denominados “errores” de filmación o de película, eran tanto o igual de valiosos como los primeros planos, los *travelling*, la calidez de los colores o la textura del grano.

La mayoría de esas piezas fueron surgiendo como colaboraciones con amigos que además eran músicos o bien se interesaban en la mezcla sonora en directo que incluía varias fuentes: desde grabaciones de campo hasta el procesamiento de los audios de los propios films. El proyector, el film, el *mixer*, los procesadores de efectos y el *sampler* fueron las herramientas que confluían en todo ese proceso.

Lo interesante de esos films amateurs o de aficionado es que no intentan construir ninguna mirada ficcional. Digamos que no tienen ese interés por representar determinada visión preestilizando la realidad. Y creo que esa singularidad me atrapó en su momento y estuvo presente al momento de empezar a filmar. Digamos entonces

que luego de trabajar algunos años con películas de archivo sentí el interés en filmar mis propios trabajos. Así fue que en el verano de 2016 participé de un taller en Buenos Aires en el Departamento Único de Asuntos Intuitivos e Irregularidades Básicas con Jeff Zorrilla y Victoria Baraga, y a las pocas semanas conseguí una cámara.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Cuando terminás de hacer una película te das cuenta de que todo es el resultado de un delicado equilibrio entre diferentes etapas afectadas directamente por el tiempo y la luz.

Tal vez sea una obviedad, pero lo que más me atrapó –y que de algún modo es la base de la práctica de filmar– es esa idea de la sucesión de fotogramas; de suspender imágenes en el tiempo. Generalmente yo no hago trabajos extensos, salvo algunos pocos a los que trato de proyectar con dos equipos para acortarlos, trato de moverme dentro de una brevedad. Y si bien para algunos puede considerarse como una limitación, para mí es como la esencia del film.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Me gusta la expresión “panorama del cine en Super 8 en la Argentina” porque hace referencia a una suerte de comunidad, y que de algún modo lo es. Cada uno con sus inquietudes, cierto, pero engloba a un conjunto de obras que se interesan por determinado tipo de imágenes que, como la música o la poesía, hablan de emociones, sentimientos, maneras de darnos un sentido. Creo que lo que podríamos denominar panorama del cine Super 8 se redimensiona considerablemente en la medida en que existan

espacios para acceder a las producciones de los realizadores recientes y de aquellos que vienen trabajando desde hace muchos años. He tenido la suerte de poder ver en vivo algunas obras del gran Claudio Caldini, Marie Louise Alemann y Mario Piazza, por nombrar solo algunos, y eso ha sido posible por la Semana del Film Experimental que lleva adelante desde hace diez años Federico Lanchares en La Plata. Lo mismo con la sección dedicada por el Festival de Cine de Mar del Plata, y especialmente el trabajo de programación de Azucena Losana con las funciones del Cinema CiN!Co que nos ha permitido no solo participar del ciclo, sino también hacer visibles las producciones locales.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Casi siempre trabajo con edición en cámara, trato de filmar con luz de día y en muy raras ocasiones utilizo el trípode. Me interesa eso de salir a dar un paseo o moverme por la ciudad y recorrer lugares cercanos a mi entorno y registrar por alguna razón aquello que me atrapa y me llama la atención. Mayormente ando con la cámara, y cuando encuentro partes de la ciudad que me interesan decido ir a filmarlas. No tengo ningún tipo de plan previo cuando salgo con la cámara, más bien respondo a lo que estoy viendo. Y tal vez creo que mis trabajos están muy cercanos a los films de aficionados pero elaborados desde una observación diferente. Los nombres de mis film incluso remiten a situaciones muy abiertas: la mayoría alude a los lugares donde filmé, o el periodo del año en que realicé la película. Siempre utilizo un grabador de audio portátil para registrar el entorno y a menudo uso auriculares con un sonido que puede ser en directo con distintos micrófonos, o bien un audio con

determinadas texturas y capas que me interesa corresponder con las imágenes.

El registro de campo es algo transversal en mis films y afecta todo el proceso de filmación. No trabajo con sonido sincronizado, de modo que hacer películas no es esencialmente sofisticado. Generalmente grabo mucho audio y voy armando un “banco de sonido” que luego mezclo una vez que puedo ver el film. Desde que terminás un rollo hasta que la película está lista para ser proyectada transcurre un tiempo relativamente largo y en algunos casos se extiende por meses. Me gusta esa limitación. Durante todo ese período voy armando mezclas en cuatro o cinco canales que finalmente concluyen en la pista final estéreo. Para el registro sonoro uso grabadores digitales portátiles porque son muy prácticos, livianos, ocupan poco espacio y ofrecen una calidad aceptable, y luego transfiero todo ese material a un casete, otras veces a una cinta de audio de un cuarto de pulgada para hacer la mezcla. Trato de no sobresaturar de efectos, de modo que siempre agrego *reverb*, *delay* y compresión básicas (en cada caso es diferente), y trato de lograr texturas y capas en cuatro canales con una portaestudio. El resultado final es una pista estéreo en formato digital. Otras veces trabajo la mezcla en un software y utilizo las cintas de audio para procesar la señal.

Mis trabajos son la forma que elegí para expresarme, de modo que trato de ser muy sincero con eso. Tal vez resulte un poco pretencioso, pero en verdad la mayoría de los films dan cuenta de un estado muy íntimo, cotidiano, cercano a lo autobiográfico. Creo, además, que independientemente de los aspectos técnicos o formales que conlleva hacer una película intento que la sucesión

planos tenga sentido en un tiempo presente dentro del film; un tiempo que además no es continuo. Trato de ver más claro, y en ese punto más que organizar las imágenes en una “trama narrativa” desde afuera, me interesa más bien establecerlas desde la cámara en un nivel más sensorial que les otorga cierta apariencia de “diarios flotantes” o de bocetos.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

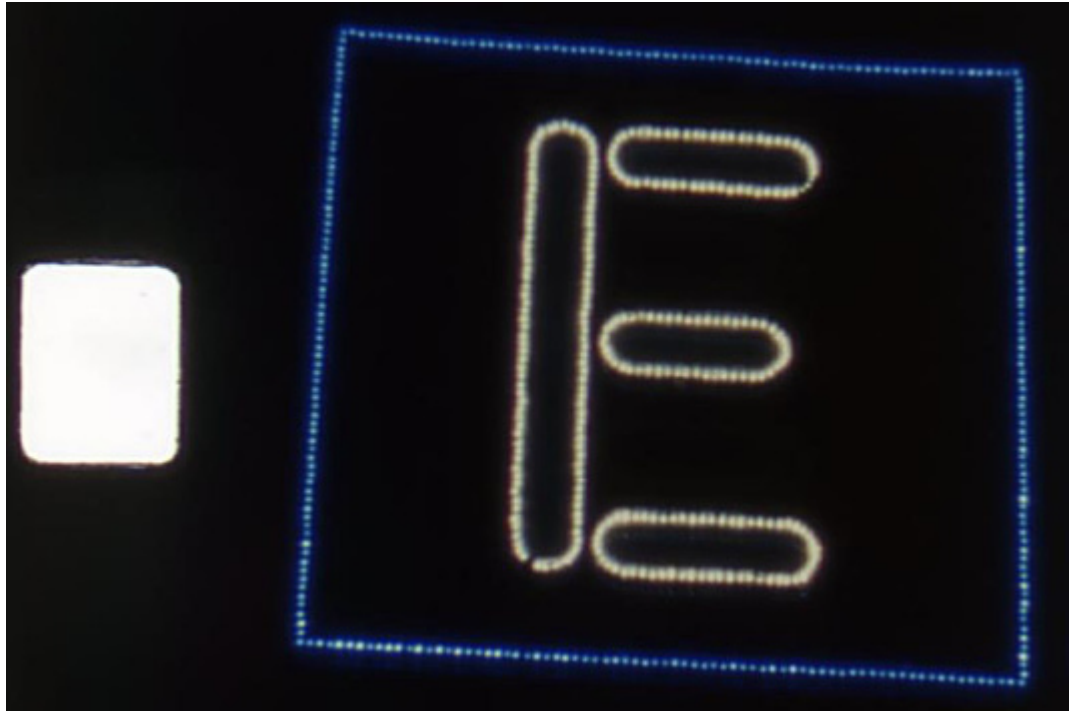
–Son todas instancias muy diferentes, separadas en el tiempo pero íntimamente relacionadas entre sí. En el caso del revelado, además, intervienen el laboratorio Arcoíris, donde revelé la mayoría de los trabajos, y Manque La Banca, quien ha procesado algunos rollos con resultados excelentes. La instancia de revelado prefiero delegarla, y si bien participé de algunos talleres de revelado artesanal con la idea de adentrarme en ese asunto, prefiero que lo haga alguien más experimentado. En ese punto mi trabajo consiste en exponer la película del modo más preciso que pueda y luego aguardar los resultados. El proceso fotoquímico es muy misterioso.

La proyección analógica es importante. Especialmente si trabajás con dos o más proyectores, siempre podés probar cosas nuevas. La película reversible color es reciente; cuando empecé a filmar la única posibilidad de proyectar el material era en blanco y negro. Creo que la luz del proyector análogo es más precisa y la velocidad de 18 cuadros siempre está como en el umbral de la intermitencia. La alta definición digital en 2k/4k que vemos en el cine es muy buena, pero yo prefiero algo más simple y pequeño.

Principalmente mi trabajo depende del montaje en cámara, no podría crear cierto “ritmo” en la moviola. La edición en cámara incluso me resulta en varios sentidos más económica ahora que los costos de la película virgen están siendo un tanto prohibitivos. Filmé un trabajo, me ocupé del sonido, y cuando creo que está concluido me interesa compartirlo. Normalmente solo trabajo en una película a la vez.

Guillermo Detzel nació en Trenque Lauquen en 1974. Es licenciado en Comunicación Social (UNLP), docente y realizador audiovisual. Ha participado de muestras en museos y festivales de Buenos Aires, La Plata y Mar del Plata. Se desempeñó como fotógrafo, operador de proyección, camarógrafo en televisión, asistente de cámara y producción en distintos proyectos audiovisuales. Entre sus trabajos en Super 8 figuran *Verano* (2019), *Otoño* (2019), *Rama negra* (2018), *Guanajuato* (2017), *Mazunte* (2017), *Poème* (2017), *Valparaíso* (2016) y *Nélly G.* (2016).

Santiago Doljanin



Fotograma de *Ehhh!!!* (2013), de Santiago Doljanin.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?
¿Por qué lo elegiste?

–Conozco el formato desde que me compré el primer proyector de Super 8 en el parque Centenario, y con un amigo empezamos a comprar películas industriales e intervenirlas. Anteriormente ya habíamos intervenido diapositivas. Luego mi amigo vio a Claudio Caldini en un festival en la fábrica IMPA y averiguamos para tomar su taller en 2012. De ahí me alucinó el formato y comencé a filmar y

comprarme las herramientas (cámara, moviola, empalmadora) para trabajar. En un primer momento lo elegí porque me gustan las cosas antiguas y porque encontré barato mi primer proyector.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–El Super 8 tiene una calidad de imagen diferente del video, los colores, la profundidad y la textura. También me parece accesible dentro de lo que son los formatos de cine. Me interesa trabajar en Super 8 porque es un medio físico y encuentro en este proceso una mística diferente de la de editar video en una computadora o proyectar con cañones digitales. Me gusta particularmente la manipulación física del material, el misterio que se revela al ver las películas filmadas o comprar material casero en una feria. La posibilidad de poder proyectar la película a través de varios proyectores y combinarlos con música es lo que más me gusta. También, realizar instalaciones donde el proyector sea parte. La belleza natural del aparato forma parte de la estética, es un elemento más de la obra.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Creo que va creciendo cada año, a pesar de que cada vez es más difícil revelar y las películas son difíciles de conseguir. Hay mucha gente interesada en el formato, y de distintas disciplinas, lo cual está bueno por que son búsquedas bastante diferentes.

De lo que conozco veo que es casi todo experimental, aunque supongo que debe haber cine documental y películas con narrativas clásicas.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Por lo general busco generar imágenes para complementar con sonido. Cuando filmo algo voy pensando en los sonidos que le podría poner y después compongo una pieza sonora para la película. Además de filmar, me gusta comprar películas caseras en el parque Centenario y armar *loops* o collages con varios proyectores. También utilizo el formato para realizar instalaciones audiovisuales, como una composición gráfica con letraset de electrónica que se proyectaba sobre sensores fotosensibles, que modificaban instrumentos de *circuit bending* (juguetes y aparatos intervenidos). Me gusta realizar filmaciones de los viajes que hago y trato de ir experimentando con cada rollo alguna cosa nueva que me posibiliten la cámara, el trípode, la película o el cuadro a cuadro.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Creo que tiene un montón de posibilidades y que se puede combinar con todas las artes. Me interesa usar el formato para combinar con la música que hago y realizar performance o instalaciones audiovisuales. También estoy incursionando en la animación con plastilina e intentando generar pequeñas historias con personajes que invento.

Santiago Doljanin nació en Buenos Aires en 1986. Es diseñador industrial (UP) y además realizó seminarios y talleres con relación al arte sonoro, artes electrónicas y cine experimental. Estudió la Maestría de Arte Sonoro en la Universidad de Barcelona. Impartió talleres de experimentación sonora (*circuit bending* y construcción

de instrumentos no convencionales con piezoeléctricos) en la Argentina, México y Barcelona. Realiza films experimentales en Super 8 y también combina diferentes formatos audiovisuales, con los que hizo performances en diferentes colectivos de Buenos Aires (Club del Super 8, Circuito Cínico, La Paternal Espacio Proyecto). Desde hace años viene desarrollando instalaciones sonoras y audiovisuales.

Gonzalo Egurza



Fotograma de *Oficiales de reserva* (2012), de Gonzalo Egurza.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?
¿Por qué lo elegiste?

–Trabajo con Super 8 desde hace más o menos nueve años. En realidad, mi aproximación al formato se dio cuando empecé a hacerme de películas de mi familia que estaban olvidadas. Esto me permitió empezar a producir obras que en esencia fueron realizadas en video. Ahí descubrí algo que tiene que ver con la posibilidad de construir imágenes a partir de intervenir el material fílmico con

gestos y acciones que solo pueden existir a partir de su registro en video.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Creo que esta relación discursiva que voy descubriendo en el cruce entre el Super 8 y el video define un poco mi trabajo. No se trata de usar el video como un medio para mejorar técnicamente lo hecho en Super 8 ni de querer simplificar el medio de exhibición, ya que por una cuestión lógica es más viable mostrar un trabajo en video que en Super 8. Busco asumir el rol que juega cada uno de los formatos. Este tipo de trabajos, al estar finalizados en video, digo que son video no Super 8. Por otro lado, también tengo trabajos realizados íntegramente en Super 8, 16 y 35 milímetros. Esos sí los asumo como tal.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Creo que en la Argentina y en muchos otros lugares el Super 8 se volvió una suerte de género en sí mismo. Eso no sé si es bueno o malo, ya que no siempre es lo mismo el cine en Super 8 que el cine experimental. Lo que yo veo que sucede aquí es que se idealiza el formato y, en consecuencia, se deprime el valor de su verdadero potencial. Creo que el cine experimental excede al formato, y cada uno tiene algo específico para darnos. Es fundamental reflexionar sobre las problemáticas estéticas de los formatos. Yo intento experimentar en mis trabajos, por más que a veces me vuelque a un tono más narrativo.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Mis primeros acercamientos al material fílmico fueron a través de archivos familiares. Me llevó mucho tiempo conocer bien de qué se trataba construir imágenes en Super 8. Creo que por eso en mis primeros trabajos construyo imágenes en video a partir de materiales fílmicos. Con el tiempo me fui metiendo más, agarré la cámara y seguí con trabajos más estructurales, más métricos. No obstante, el material encontrado y el cruce entre formatos casi siempre está presente. Algunos de mis trabajos no responden a ningún tipo de narrativa, me gusta llamarlos “retratos”, ya que los construyo con pocos elementos, por ejemplo, una fotografía o algunos cuantos aviones en el cielo. Pero en todo caso lo que me interesa es el movimiento y el ritmo que puedo darles a las imágenes montando en cámara. Mis trabajos en video sí responden a un tipo de narrativa que se va construyendo a través del diálogo generado en el cruce entre el fílmico y el video.

Gonzalo Egurza nació en Buenos Aires en 1984. Es egresado de la Universidad del Cine donde cursó la Licenciatura en Dirección Cinematográfica. Es docente en la misma Universidad; y en las carreras de Artes Electrónicas y Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es fundador y miembro del colectivo Arkhé, el cual estudia las prácticas audiovisuales con intención de construir espacios de reflexión y visualización de producciones emergentes. Su producción artística especializada en cine, video y fotografía hace foco en la investigación como proceso de creación, donde ensaya reflexiones sobre el archivo familiar, el metraje encontrado, los procesos sociopolíticos y la historia del cine.

Benjamín Ellenberger



Fotograma de *Fragmentos de domingo* (2013), de Benjamín Ellenberger.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y como llegaste al formato?

–Comencé a trabajar en Super 8 alrededor de 2008. Mi primer acercamiento al formato no fue a través de la cámara o la filmación, sino con los proyectores. Fue para un proyecto que venía desarrollando por esa época y que estaba basado en una serie de películas familiares que había encontrado. Ese proyecto con el tiempo quedó inconcluso, pero en cierto punto fue una puerta de

entrada al Super 8; ahí me di cuenta de que lo que tenía enfrente era el cinematógrafo pero en miniatura.

Por ese entonces también venía descubriendo cineastas experimentales que habían trabajado en ese formato y que fueron una gran influencia y un disparador para realizar mis propias películas. Entre esos referentes estaba Claudio Caldini con quien tomé un taller al año siguiente, donde pude seguir ampliando las diferentes técnicas y posibilidades que te da el formato. Ahí también conocí a algunas personas que empezaban a trabajar con estos materiales.

–*¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?*

–El Super 8 me da mucha autonomía y libertad a la hora de trabajar. Me permite hacer lo que podríamos llamar “cine solitario”, puedo realizar todas las etapas de producción de la película. La cámara es muy compacta, la puedo llevar adonde quiera, tiene un fotómetro incorporado que me permite medir la luz, algo que las cámaras profesionales no tienen. La posibilidad de realizar el montaje en cámara, de un solo tirón, usando las diferentes funciones, como la velocidad variable, el *single frame*, los fundidos, etc. Esto me permite responder con inmediatez a lo que observo, poder reaccionar a esos “destellos de belleza”, como los llamaba Jonas Mekas. Pero al mismo tiempo requiere un conocimiento previo de las herramientas con las que trabajás y creo que de esta manera se pueden obtener grandes resultados. Quizá no tiene tantas libertades como puede tener el 16 milímetros, pero estas limitaciones suelen ser un gran desafío a la hora de trabajar con este pequeño soporte.

El contacto con la materialidad de la emulsión es algo que también me atrae mucho, será porque siempre tuve cierta predilección a los trabajos físicos, artesanales. La experiencia de poder manipular, tocar, cortar tiene en algunos aspectos muchas cosas en común con la pintura o la escultura. Creo que algo de todo esto terminó por atraparme. Hay un diálogo entre el creador y la materia.

Una particularidad que lo vuelve muy atractivo y económico es el hecho de que la película es reversible, no se pueden hacer copias, o sea que la misma emulsión que se expuso en cámara luego es la misma que se proyecta. Creo que en gran parte es aquí donde radica la magia de este frágil formato, ya que la mejor forma de apreciarlo es en la proyección. Esto también lo aleja de un sistema de producción y distribución industrial. Los proyectores de Super 8 no permiten un gran tamaño de imagen, lo cual hace muy difícil ser mostrado en grandes salas, con lo cual solo puede ser exhibido en espacios más reducidos, lugares más íntimos.

El Super 8 fue pensado como un formato hogareño, para el registro de la vida familiar y cotidiana. Son estas características (el pequeño tamaño de las cámaras y su fácil manejo, la inmediatez) las que me acercan a usarlo, ya que mi idea de hacer cine en parte también está ligado a lo personal, al trabajo con lo íntimo.

–*¿Cómo vez el panorama del cine en Super 8 en la Argentina?*

–Desde hace varios años son muchos los cineastas y artistas que eligen este formato como medio de expresión y en la actualidad parece que va en aumento. Esto que sucede en la Argentina es muy particular. Siento que en parte se debe al fácil acceso que hay a este tipo de equipamiento; uno puede encontrar en cualquier

mercado cámaras y proyectores a un precio muy bajo. También es importante el hecho de que exista un laboratorio artesanal como Arcoíris, que también vende material virgen, algo que no sucede en muchos países.

Creo que hay de todo dentro del cine que se hace en Super 8 en la Argentina y quizá al haber tanta producción siento que hay muchas cosas que se repiten, veo una cierta fascinación fetichista con los aparatos. Por lo general lo que suele pasar en estas proyecciones es que se termina hablando, en su mayoría, sobre el trabajo con el formato y no tanto de las películas.

Quizá el tipo de obra que más me interesa dentro de lo que se está haciendo sean las películas experimentales, que es lo que más abunda. Hay trabajos muy valiosos y que llevan al soporte a lugares inesperados. Lo primero que vi de colegas contemporáneos, que venían trabajando antes que yo, fueron las primeras películas de Pablo Mazzolo, Azucena Losana y Pablo Marín, que me llamaron mucho la atención.

En cierto punto lo que se puede destacar de esta escena es que no solamente los une el uso del Super 8, sino también una cierta libertad e independencia no solo en lo económico, sino también en lo artístico.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Mis películas en Super 8 son más bien simples, observaciones de ciertos espacios, registros de lo que me rodea. Son una suerte de experimentación lírica entre el diario fílmico y la observación documental. Están construidas con muy pocos elementos, hay un cierto minimalismo en los recursos. Tratan sobre lugares cotidianos,

personas cercanas, aunque en la mayoría de mis películas casi no aparecen, sino que forman parte del paisaje. Por lo general no veo a estas películas como obras terminadas en el sentido clásico, sino que las pienso como pequeños bocetos. Me interesan ciertas tradiciones que vienen del cine experimental, continuar con algo de ese universo que viene desde hace muchos años, aportar una mirada personal a lo que ya se viene haciendo. Después hay otra parte de mi obra que nace de la investigación y la experimentación con los materiales y el dispositivo cinematográfico. Son trabajos que parten de una idea muy precisa y que siguen una estructura muy marcada. Films que se enfocan en la materialidad del medio cinematográfico, en hacer visible el dispositivo que se oculta detrás de la obra. Son trabajos que están inspirados en la plasticidad del medio, que se valen de recursos de las artes visuales, del collage y de la propia experiencia lumínica.

Benjamín Ellenberger nació en 1983 en Córdoba, Argentina. Es artista audiovisual, fotógrafo y proyectorista. Su obra abarca cine expandido y películas en Super 8, 16 milímetros y video. Sus trabajos han sido exhibidos en el Vienna Film Museum, Los Angeles Film Forum, Museo de Arte Experimental ECO (Ciudad de México), MAC Santiago de Chile, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Semana del Film Experimental de La Plata, Bienal de la Imagen en Movimiento, entre otros. Dicta talleres de experimentación con formatos fílmicos. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Julio Fermepin



Fragmento de *Reflexiones* (2009), de Julio Fermepin.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Trabajo en Super 8 desde 2005. Llegué al formato a través de encontrar películas, proyectores y cámaras en mercados de pulgas, lo que me llevó a indagar un poco hasta descubrir que la película virgen todavía estaba a la venta. Lo elegí por primera vez porque me sentí muy atraído por esta particular tecnología.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Creo que el Super 8 es un muy buen formato por sus propias limitantes. La película Super 8 es sumamente práctica, económica y bellísimamente frágil, lo cual permite trabajar con mucha libertad.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–Lo veo en una especie de auge y crecimiento constante pese a la desaparición del Kodak Ektachrome y a las dificultades que presenta el revelado artesanal del material negativo color. Creo que se está filmando todo tipo de cosas, pero me parece destacable la cantidad de cine experimental producido en este formato.

–*¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?*

–El Super 8 me permite muchísimos tipos de exploraciones cinematográficas, dentro de las cuales las que tal vez considere más reelevantes para mis trabajos son el uso del *single frame* combinado con el montaje en cámara.

Julio Fermepin (Buenos Aires, 1985) estudió dirección de fotografía en la Universidad del Cine, de donde egresó con título de profesor. Desde 2005 hace films experimentales en formatos reducidos.

Luciana Foglio



Fotograma de *Lo repetís hacia adentro con la fuerza de un trueno* (2019), de Luciana Foglio y Luján Montes.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Trabajo en Super 8 desde 2010. Llegué al formato por casualidad. Encontré dos cartuchos olvidados desde los años 70, sin uso, que eran de mi abuelo. Creo que fue un hallazgo más que una elección.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Me interesa usar distintos formatos y texturas según el proyecto. En el Super 8 siento que los resultados me sorprenden una y otra vez, por las variables de los lotes de película o las cualidades de cada cámara (fallas, tipos de lentes, intervalómetro). Me resulta un desafío tener “un cartuchito” e intentar hacer una pequeña película con eso, con una lógica interna, en lo posible sin recurrir a la moviola. Me gusta el hecho de no poder chequear instantáneamente lo que filmé como en los formatos digitales, esa paciencia que requiere. También me parece interesante revitalizar el uso de dispositivos en el contexto de descarte en el que vivimos.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

En los trabajos que veo generalmente hay una exploración de las posibilidades técnicas de las cámaras: cuadro por cuadro, velocidades de obturación, fundidos. Creo que hay una fascinación con la exploración de estos recursos. En muchos trabajos hay una mirada documental sobre el entorno, una mirada deslumbrada sobre los objetos, las cosas en movimiento, los espacios. Por otro lado, vi muchos trabajos de “cine sin cámara”, de películas intervenidas, con una intención más pictórica. En ambas formas de trabajo intuyo una búsqueda rítmica, hipnótica.

–*¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?*

–No encaro mis proyectos en Super 8 como una “obra” en Super 8. Utilicé el formato en distintas ocasiones, con intenciones distintas. Tengo un trabajo más documental, poético, como *Historia clínica*, o uno más surrealista años 20 como *La hora del té* o trabajos más cuadro a cuadro como *Dirigiendo el tránsito*.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

Actualmente estoy componiendo el arte sonoro de cortos en Super 8 y me encanta. El hecho de que no haya más pista de sonido en el Super 8 propone el armado de bandas sonoras y la posibilidad de tocar en vivo durante las proyecciones.

Luciana Foglio cursó la carrera de Dirección de Cine y Video en CIEVYC y de Dirección de Fotografía en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA). Cursa Posproducción de Sonido para cine en Tecson y Grabación y Mezcla con el productor musical Agustín Mongelli. Estudia música con Augusto Urbini, Wenchi Lazo y Hernán Hayet. Entre 2006 y 2016 dirigió los cortos *Frágil*, *Historia clínica*, *La hora del té* y *Dirigiendo el tránsito*. En 2010 codirigió el film experimental *Teoría de cuerdas*. Realizó el diseño sonoro de los cortos *El tambor y la sombra* de David Bisbano, *Tortillas*, *Girasoles*, *Bienvenido al lenguaje* e *Innombrable*, todos de Jeff Zorrilla; también de *Litoral* y la trilogía *Fuerzas*, ambos de Luján Montes. Forma parte del Club del Super 8.

Hernán Hayet



Fotograma de *Tecnópolis* (2012), de Hernán Hayet.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–En 2000 nos encontramos con Carolina Andreetti un proyector de Super 8 Voighlander en un volquete, en la calle. Ni siquiera sabíamos qué era, pero lo agarramos. Traía unas películas de prótesis médicas muy grosas y un capítulo de *La Pantera Rosa*. Logramos hacerlo andar y lo usamos sin parar. Muchos años después, en 2011, vi una performance de Claudio Caldini en el Moca, a cuatro proyectores. Me fui atrás a ver cómo cargaba las películas y enhebraba un proyector con otro y luego con otro y con otro. No lo podía creer. Yo hago música, nunca había sacado fotos ni filmado, pero lo primero que hago cuando llego a un lugar que voy a habitar es cambiar la luz, si se puede, bajar todas la lámparas al

piso. Soy muy obsesivo con eso y la luz del Super 8 es maravillosa. Eso me atrajo, la luz, como las luces azules de las carnicerías a las moscas. En 2012 me anoté en un taller con Claudio y me encantó. Filmé, pinté película y desde ahí lo sigo haciendo por puro placer y juego. Es un vicio caro.

–¿Qué características posee el formato Super 8 y cuáles son las ventajas o las posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–En el formato que sea, me sirve trabajar con pocos recursos. En la música es igual. El hecho de disponer de pocos minutos por rollo me dispone a trabajar de una manera incómoda, que a la larga me hace bien. Tener que pensar o ir llevando la cuenta mental de qué cosas filmé en la escena anterior, a qué ritmo, a cuántos cuadros, en qué dirección, y tratar de construir una totalidad con eso, es una gran aventura, un lindo juego para jugar. El estado que te provoca estar con la cámara, filmando, me recuerda o se me hace muy similar al estado de estar tocando, improvisando, y no conozco tantas prácticas que produzcan esos cambios en la temporalidad, que creen una temporalidad paralela a la del reloj. No tengo estudios formales en cine o fotografía, entonces no sé qué está bien o mal, hago mi propia experiencia de las cosas y voy aprendiendo así. En música tuve que desandar varios caminos institucionales para llegar a ese punto. Tengo una cámara Nizo que es como tener un Fender Jazz bass, y puedo jugar mucho con el ritmo y la velocidad. Finalmente todo lo que filmo se parece, pero está bien para mí. A la hora de filmar me lanzo y entro en un estado que me gusta mucho. Y además está lo performático al proyectar, la posibilidad de tirar con dos o tres proyectores, de enhebrar uno con

otro, de modificar las velocidades. También es similar a tocar música: es acto y acción, pasa ahí, cada vez.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–No tengo una visión global. No conozco más allá de lo que pasa por los lugares que transito. Ahí veo cosas que me gustan y otras que no, como todo. Me gusta cuando se rompen las reglas del cine, que la verdad me aburren tanto como las de la música. En ese sentido, veo gente supergrosa que se lanza y busca sus propios patrones y formas, y fluye. Gente que por ahí viene del cine y encuentra un lugar que permite “performear” en vivo, y ahí me parece que está la diferencia. En ese planeta que se abre, que es cercano a la práctica de la música y que propone una acción en vivo, no alcanza solo con poner *play*, hay que poner el cuerpo.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–En general busco o se aparece algún tema, un espacio que me resulta atractivo por su luz, y trato de usar la cámara de manera rítmica, de encontrar algún ritmo. Canto un *tempo* y trato de moverme y generar ritmos con la imagen, sin medir consecuencias. A veces es una porquería y a veces sale algo que me gusta y trato de seguir una totalidad en ese ritmo en tres minutos y medio, como si fuera una canción. Uso esos materiales para “performear” en vivo en algunos proyectos, sobre todo con Pichincha 8, un dúo multimediático que integro junto a Carolina Andreotti. Entonces, al filmar, estoy pensando en qué música podría sonar arriba, o a veces la música que estamos tocando me genera una idea para filmar y una forma de hacerlo. Así es que la música está siempre presente como un puente de ida y vuelta. A veces, o muchas veces, son las

texturas las que generan o me encaminan las ideas, y producen un modo de acción y pensamiento que creo adecuado para esta práctica.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–No tengo experiencia en otros formatos. Digamos que nunca imaginé filmar, fue algo que me ocurrió. No sé editar ni manejo programas de edición digital. Sí grabo mucha música en mi casa de manera digital y puedo trazar un paralelo. Me gusta que si no le hiciste un telecine a tu rollito no haya otro modo de verlo que no sea proyectándolo. Tenés que enhebrar un proyector y verlo ahí mismo. De todas formas, si lo tenés digitalizado nunca lo vas a ver como lo ves en un proyector, por mejor telecine que hayas hecho. Hay algo que hago también que es grabar en vivo sobre la banda sonora de películas comerciales y luego las reproduzco en *loop*. Tengo un proyector Chinon que permite eso. Como es estéreo, entonces puedo grabar en las dos pistas en el momento y superponer sonidos hasta que todo se empaste. Es usar el proyector como una looper analógica, es divertido. También es lindo filmar algo pensando previamente en *loops* para superponer o lo que sea. Es decir, filmar ya pensando en cómo podría ser la performance. Después revelás y ves qué pasa. Todo es bastante prueba y error.

Hernán Hayet nació en Buenos Aires en 1969. Es bajista, compositor, productor, arreglador y docente. Estudió en el Conservatorio Municipal del Teatro Roma y en la Escuela de Música

Popular de Avellaneda. Tomó clases particulares con César Franov, Guillermo Vadalá, Juan Carlos "Mono" Fontana y Javier Malosetti. Dictó clases como profesor de bajo y dirigió ensambles grupales en diversas instituciones. Como realizador, junto a Carolina Andreetti, forma Pichincha 8, un dúo de proyecciones y performances de música y cine expandido en Super 8 milímetros.

Azucena Losana



Fotograma de *Valle de lobos* (2018), de Azucena Losana.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Llegué a fines de 2007 a la Argentina. Estaba con La Trinchera, un colectivo de México, con quienes hacíamos ensambles de cine expandido con proyectores y retroproyectores varios pero sin película. En 2010 hice un taller con Claudio Caldini. A partir de ahí empecé a filmar. Caldini me regaló su cámara Chinon y ahí fue cuando empecé a filmar y seguí haciendo cosas sin film, interviniendo películas encontradas y con objetos. En 2012 tuve la

suerte de ser convocada para Toma Única, la sección que organizó el Laboratorio Arcoíris en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. La consigna consistía en recibir un cartucho de Super 8 y filmar editando en cámara únicamente. Ahí fue donde decidí hacer un retrato de Daniel Vicino. Pasé varios días en su taller, grabé varias horas de video (de donde salió la edición final de audio) y finalmente la filmación del corto para Toma Única. Ahí descubrí al genio inventor, técnico, amante del cine y de la música.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–La portabilidad, mucha comodidad y agilidad. Además, es lo más barato en que se puede filmar hasta ahora. Creo que sigue siendo lo más económico. Que sea reversible también, porque lo mismo que estás exponiendo es lo mismo que vas a proyectar, lo cual es increíble.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–El cine que se hace en la Argentina es super ecléctico y heterogéneo, lo que nos une a todos es el medio Super 8. Cada uno mantiene una gran individualidad. No trabajamos en la clandestinidad, no hay un under del Super 8, sino que existe un trabajo en paralelo en salas grandes y pequeñas, pero siempre autogestionado y autosustentado. Es una escena que funciona de una forma híbrida: no es ni under ni definitivamente institucional. Nos movemos entre dos espacios. La movida de Buenos Aires se suma a lo que ocurre en La Coruña (España) y en la Ciudad de México. Son tres ciudades que para mí forman actualmente un triángulo de cine experimental en Iberoamérica. En Buenos Aires, por ejemplo, quien se involucra con la magia del fílmico y sus

equipos termina topándose tarde o temprano con Daniel Vicino, el gran gurú de los equipos analógicos, que según la leyenda es capaz de reparar una cámara o un proyector tan solo con la mirada. Y quien quiere filmar en Super 8 termina topándose a su vez, inevitablemente, con Arcoíris Super 8, el mítico laboratorio de la resistencia del fílmico comandado por Emanuel Bernardello.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Documental marciano, personajes marginales o que recorren bordes. Retratos de gente que me interesa. En cambio, mi trabajo Colibrí es más una performance. Creo que tengo una tendencia a montar en cámara, por una decisión estética y económica. En ese sentido, el retrato de Vicino me ayudó a señalar la importancia de su trabajo-amor al cine y lo importante que resulta para toda la camada de cineastas que elegimos el fílmico como herramienta. Él no tiene aprendices y esto se suma a la permanente idea “apocalíptica” del cine analógico a la que prefiero no sumarme. El film se sigue reivindicando, pero Vicino es sin duda un bicho en extinción, por lo que decidí armar la serie con personajes que siguen esta línea, un trabajo que sigue en progreso.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Poder de adaptación. Uno se adapta a lo que hay y así vamos encontrando alternativas. Estamos en un punto en que hay tanta gente trabajando que cada quien puede elegir su forma de trabajar y plantearse sus propios objetivos.

Azucena Losana nació en México en 1977. Vive y trabaja en Buenos Aires. Cursó la Licenciatura de Artes Multimediales en el IUNA, además de talleres con Claudio Caldini, Abigail Child y Hernán Hayet.

Pablo Marín



Fotograma de *Resistfilm* (2014), de Pablo Marín.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Estudié teoría y crítica de cine, viendo y leyendo mucho, además de escribir. Mi abordaje fue a través de la historia del cine y ciertas tradiciones, los costados más oscuros de la historia del cine. Cuando conocí el cine experimental, me di cuenta de que es el lugar más propicio para ver más gráficamente un espacio donde una persona que no tiene nada que ver con el cine puede hacer películas. El hecho de probar cosas es casi tener una película

terminada. Hay un espacio muy chico entre querer hacer una película y hacerla. Descubrí que muchas de esas películas las hicieron gente que jamás había estudiado o trabajado en cine. Fue un proceso de prueba y error. Lo mío fue hace doce años, en 2004; haber visto las películas de Stan Brakhage y Jonas Mekas. Una conjunción de artistas que proponen tirar toda la historia del cine y empezar a verlo desde una perspectiva diferente.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–Hay de todo, por suerte. Me sigue pareciendo increíble que este país debe ser el más alto a nivel mundial de producción no solo de cine experimental, sino de cine hecho en Super 8. Hay mucho y todavía sigue siendo el formato más popular y elegido para hacer cine experimental. El porcentaje de gente que hace cine experimental en la Argentina es el más alto en el mundo que utiliza el Super 8. Me parece que hay de todo, lo más importante para rescatar es que esta “generación” es sin duda una de las más importantes de la historia del cine experimental argentino. Es tan o más prolífica que aquella otra generación de la que formaban parte cineastas como Caldini, Hirsch o Alemann. Son dos picos en la historia del cine experimental. No obstante, me parece más importante rescatar el nivel de producción que las cosas que se filman. Hay cosas que evolucionaron y otras que repiten modelos ya conocidos. Hay gente que es como actual en ese sentido y da cuenta de intereses y propuestas que son actualizaciones de ciertos tópicos del cine experimental. Sin embargo, no me gusta la acumulación vacía del cine expandido tan en boga. Ahí, toda la tensión recae en los aparatos mismos y no en las imágenes y en lo artístico que puedan ser. Hay un desequilibrio en eso. Hay una

suerte de fetichismo disfrazado de una reflexión cinematográfica. En ese sentido, en toda la producción actual hay mucho ya hecho, y muy poca autocrítica y reflexión sobre lo que se hace. El hecho de que no se escriba casi nunca sobre esto de algún modo perjudica un poco a los cineastas porque genera un nivel de inconciencia muy grande. Una gran diferencia con la anterior generación es que mucha gente está planteando sus trabajos en función de una búsqueda en festivales internacionales. Yo intento exigirme más en cada película, para que se vean y juzguen en un contexto mucho mayor que el local. Y a veces eso es algo bueno porque genera más autocrítica. Es una instancia más de juicio que se te impone. Es una mirada objetiva porque se juzga tu película por lo que es y no por quién sos vos. Es un sistema que puede ayudarte a ver que claramente lo que estás haciendo necesita ser mejorado y pulido un poco más. Leo algo positivo en alguien diciéndote que no. Ser rechazado a veces puede ser un incentivo para mejorar y superarse a uno mismo.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–El Super 8 tiene algo específico que a mí me costó mucho comprender: aparentemente es muy frágil e inestable, pero en esas limitaciones tiene ventajas que no tienen ni el 16 ni el 35 milímetros. Es una miniatura, la reducción máxima que permite el cine, y al mismo tiempo te permite hacer lo mismo que con el 35. Hay una condensación técnica e industrial en ese aparato que te entra en la mano. Más allá de la inmediatez y la comodidad, hay en su diseño una superación de toda la tecnología anterior, con relación a sus posibilidades técnicas. Con el 35 uno tarda más tiempo en filmar

que con el Super 8, que nació como una especie de electrodoméstico para toda la familia. La película en cartuchos y el fotómetro incorporado son sumamente liberadores. Te otorgan una independencia muy grande, gracias a esa cosa de reducción que tiene, que también es parte de la producción. Es un proceso muy sencillo y deductivo que te permite filmar solo una película en cualquier lugar del mundo. Me interesa mucho el individualismo que me permite. Es algo que tomo muy en cuenta: qué puedo hacer valiéndome por mí mismo. Las decisiones estéticas tienen que ver con eso: si puedo hacer algo solo o no. Es un aprendizaje. En mi caso fue muy sencillo sentirme fascinado por esas cosas estructurales, muy rigurosas y perfectas. Me interesa y me sorprende esa obsesión, por decirlo de algún modo. Si bien la espontaneidad a veces es lo peor que te puede pasar, no ser espontáneo es casi criminal a veces porque se reduce todo al cine como una actividad no recreativa. Me interesa hacer un balance o equilibrio entre las dos cosas: que algo sea estructural y poético al mismo tiempo. Es algo que todavía no logré, creo que porque me interesan ambas cosas: la forma bien definida y la belleza y poesía de las cosas. Me interesan las dos cosas y tratar de hacer menos visibles esas tradiciones. Me gustaría lograr que estén ambas pero sin que quede evidencia de la una o de la otra. A mí siempre me interesó la sobreimpresión en cualquier formato. Es el signo más visible de lo que lo analógico permite y que no permite ningún otro medio. Podés disparar mil veces sobre la misma película, rebobinando y filmando, y la película siempre va a aceptar una imagen nueva. Implica que tenés que estar atento a lo que filmaste antes y a lo que vas a filmar después.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–El hecho de que las cámaras de cine tengan un gatillo propone una especie de inmediatez directa entre lo que uno piensa y lo que uno hace. En lo analógico no existe casi el tiempo de espera para que la máquina empiece a funcionar. Es inmediato. Y eso implica cierta preparación para filmar y a la vez cierta espontaneidad. El hecho tan común en el Super 8 de poder usar el cuadro a cuadro habla de lo veloz que es y también fragmentar la realidad en mínimas partes temporales.

Pablo Marín (Buenos Aires, 1982) es cineasta, editor, crítico y traductor. En 2006 creó el blog *La región central*, dedicado al cine experimental. Compiló el DVD *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film and Video* (2011), presentó programas de cine experimental argentino en Estados Unidos, Canadá y España. Tradujo el libro *Mis modelos de conducta* (John Waters, 2012), *Por un arte de la visión: escritos esenciales de Stan Brakhage* (2014) y *Escritos sobre cine norteamericano* (James Hoberman, 2016). Actualmente trabaja en una antología de ensayos propios sobre el cine experimental argentino.

Pablo Mazzolo



Fotograma de *El Quilpo sueña cataratas* (2012), de Pablo Mazzolo.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–A fines de los años 90, en la facultad, el Super 8 no era una opción. El cine se hacía en 16 milímetros y se practicaba en video. El Super 8 me resultaba familiar porque era el formato que filmaba mi padre. Me fascinaban el color y la textura, pero mi primera elección fue por la posibilidad que me daba de trabajar con film a bajo costo y con una agilidad que en los formatos profesionales era imposible. No necesitaba alquilar equipos ni pedir permisos. Podía

filmar tanto en Interama como en un club nocturno, solo con la cámara en la mochila. Hoy, para mí, el Super 8 sigue siendo la mejor forma de filmar clandestinamente. No se me ocurre pensar en planear un rodaje en Super 8. En cambio, si estoy filmando un documental, si estoy de viaje o lo que sea, puedo ir armando silenciosamente una película en la cámara.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–En general se filma en Super 8 como experiencia en sí misma, por encima de lo que pueda ser el cine. Por eso, no sé cuánto hay de cine en lo que se filma. Aunque también esa idea tiene más cine que dar por sentado de antemano que se hace cine cada vez que se enciende una cámara.

–¿Hasta qué punto tu trabajo responde a un “pensamiento analógico”, si es que eso existiera?

–Me cuesta ponerlo en términos específicos a lo analógico como un modo de pensamiento. La luz es nuestra materia prima, y hay un medio que la registra y proyecta. La relación con ese medio determina un sistema de acciones, pensamiento e ideas. A diferencia del digital, en el registro analógico se trabaja con una imagen fotoquímica y maleable, con otra obturación, estabilidad y profundidad, con mensurabilidad de tiempo y material, con otra economía, y con una imagen que se construye a ciegas. Todo esto puede no tener importancia o ser un escollo para alguien que cree que las imágenes existen más allá del dispositivo de registro, o puede implicar una utilización diferente de la memoria y el pensamiento para alguien que reconozca la inevitable determinación que implica el medio en la imagen.

En lo personal, me interesa principalmente la relación subjetiva con la imagen, la luz y el tiempo, independientemente del medio. Desearía que el medio de algún modo deje de estar presente para el espectador, porque lo que está en juego es otra cosa que lleva por delante o atropella todos los conceptos. Pero incluso, para que eso suceda, la presencia del medio resulta inevitable, y en ese sentido me interesan tanto la relación subjetiva con el medio como el trabajo con el medio en sí.

El film me impuso una percepción y mensurabilidad diferentes en el tiempo de registro. Sentir que el material se oxida, que la película se quema, que el tiempo se termina, es una limitación muy excitante que me obligó a trabajar con un máximo de economía.

En el registro analógico, la imagen se construye a ciegas, tanto en rodaje como en el cuarto oscuro, lo cual me obliga a pensar las películas en abstracto, y sobre un paradigma mucho más inestable donde el accidente y lo imprevisto me mantienen siempre en situación de movimiento y crisis ante cualquier planteo inicial.

Pablo Mazzolo nació en Buenos Aires en 1976. Estudió Diseño de Imagen y Sonido (UBA). Actualmente trabaja como realizador audiovisual, montajista y docente en la Universidad Nacional de Quilmes, y estudia la ontología del registro dando talleres para personas con discapacidad intelectual y autistas.

Luján Montes



Fotograma de *Rostros* (2017), de Luján Montes.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Mi vínculo con el Super 8 comienza en 2010. En la casa quinta de la familia de Luciana Foglio encontramos dos cartuchos Kodachrome de 1977. Los cartuchos habían quedado olvidados en un cajón por años y nos pareció natural probar si la película había resistido al tiempo. Conseguimos una cámara prestada y salimos a filmar. A partir de ese descubrimiento, seguí filmando diversos proyectos en película Super 8 y 8 milímetros. Trabajar en fílmico fue

muy natural, ya que hice mis primeras experiencias de rodaje con una Bolex y 30 metros de película 16 blanco y negro. Aquellas jornadas de filmación me generaron un gran afecto hacia ese modo de producir películas, y el fílmico es una parte fundamental de esa impronta, ya que tener una única toma lleva a preguntarse en profundidad qué se desea de cada imagen.

–*¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas o las posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?*

–Del Super 8 y de otros formatos de paso reducido me interesa fundamentalmente que exista un soporte material y tangible a partir del cual trabajar, experimentar e investigar. Me es muy afín el modo de producción que viene aparejado a este tipo de filmaciones. El hecho de que la cantidad de película con la que se cuenta sea siempre restringida, el hecho de que la resultante de la imagen devenga de reacciones fotoquímicas que se dan entre la luz, la emulsión y el revelado, la acción de pensar y desarrollar el montaje en cámara o *a posteriori* en una moviola, la acción de proyectar desde el soporte original del trabajo en espacios de difusión donde el contacto con el espectador es directo son elementos que proponen un trabajo muy vinculado a lo artesanal, lo austero y lo efímero. Esto me lleva a vivir el cine como una experiencia orgánica e íntima que tienen que ver con el “estar” en cada proceso de la realización.

–*¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?*

–Los trabajos que se comparten en las proyecciones son muy diversos desde el punto de vista temático. Sin embargo, desde el punto de vista estético, creo que existe una búsqueda que aparece con frecuencia. Hay algo en común en el trabajo rítmico de muchas

películas, y yo diría que este tratamiento parece querer “chocar” y “extrañar” al espectador haciendo películas que rompen todo el tiempo con el concepto de “transparencia”. Es un tratamiento rítmico dado a partir del montaje externo por medio del uso del cuadro a cuadro, del bulbo, de la alternancia y el choque entre cámaras rápidas y cámaras lentas, tomas cortas unas detrás de las otras. Creo que esto apunta a generar un cine extrañado que intenta abrir al espectador a otro tiempo de percepción.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Mis trabajos son búsquedas poéticas ligadas a la contemplación de la luz y el tiempo. Tienen rasgos de un cine documental que se nutre de fragmentos de mundo que intenta afectar y conmover al espectador por un montaje de asociación libre, un montaje que sugiere un clima y una trama muy leve. Deseo que los trabajos que hago se acerquen a un cine construido por capas de sentido cada vez más ligadas a lo sensorial, a la intuición y a la experiencia desde el cuerpo.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–El trabajo con material fílmico me lleva a tomarme el tiempo para pensar y vincular el uso de ciertas herramientas técnicas con la construcción estética y la narración, y viceversa. En ese sentido, me considero una persona interesada en investigar las posibilidades del cine en cuanto lenguaje. Actualmente investigo el uso de las múltiples exposiciones sobre un mismo soporte y el fuera de foco como herramientas estético-narrativas.

Luján Montes nació Buenos Aires en 1980. Estudió realización audiovisual y posproducción de imagen. Realizó numerosos cortos y dos largometrajes, desempeñándose como productora, directora y montajista. Sus trabajos participaron en festivales nacionales y fueron exhibidos en espacios de arte y centros culturales. En paralelo estudia fotografía fija; se interesa en particular por la fotografía analógica y por los procesos artesanales de laboratorio blanco y negro. En 2012 fundó el laboratorio de fotografía Potosí Laboratorio ByN, donde trabaja como docente y copista.

Matías Perego



Fotogramas de *Retratado en tres segundos* (2006), de Matías Perego.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Mi primer acercamiento al Super 8 fue a través de Daniela Cugliandolo, trabajando como asistente en sus primeros cortometrajes, allá por 1998. Nos conocíamos apenas de vista, y me llamó un día porque alguien le dijo que yo tenía una cámara VHS doméstica. Necesitaba hacer tres registros simultáneos inspirados en *Las criadas*, de Jean Genet, así que nos pusimos a filmar todo el día y nos hicimos reamigos. De pronto apareció una cámara de Super 8 en sus manos, no me acuerdo bien cómo, pero a ella le pareció lo más. La ayudaba en todo lo que podía, desde escenografía, vestuario, iluminación, hasta algunas veces a sostener la cámara y actuar. Me entusiasmó porque la pasábamos muy bien, nos descostillábamos de la risa, y entonces me encariñé

con el formato. Daniela se fue a vivir a Barcelona, como tantos otros amigos por aquella época, y yo estaba muy enojado. En el afán de repetir esos momentos alucinantes de planeamiento y rodaje con amigos, en 2001 decidí comprar mi primer carrete y empezar a filmar, casi como un augurio, y funcionó. Creo que lo más lindo que me dio el Super 8 es la entrañable relación artística y de amistad con ella que aún conservo.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Me gusta el Super 8 porque me permite conseguir resultados de manera bastante inmediata, y de buena calidad. Una ventaja importante es la economía en la utilización del material, no hay desperdicios, una vez filmado el rollito lo mando a revelar, y eso es lo que luego se ve en la proyección. Sin edición posterior, ni cortes de película. Se cortan solas, con el paso del tiempo, de tanto usarlas.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–No conozco el panorama mundial como para comparar pero, por lo que veo, me parece que acá se filma bastante. O al menos sé de unas cuantas personas que lo usan un montón. Creo que más bien el “tono” de las películas es experimental. Algunos hacen cosas geniales, y otros, como yo, hacen lo que les sale, y me parece bien. No me gusta mucho la cosa fetiche por el formato en sí mismo, igual está bueno que cada uno haga lo quiera mientras sean felices. Si al final, se trata de eso, ¿no?

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Al principio mis trabajos iban por el lado de la ficción experimental, no sé, por llamarlo de una manera. Un poco “mágicos”, con algo de sorpresa humorística. Esto, quizá, influenciado por la manera de filmar de Daniela, supongo. Sin embargo, lo último que hice fueron unos retratos documentales blanco y negro, como una seguidilla de fotos con aproximadamente tres segundos de movimiento. Y es en este momento lo que me interesa seguir haciendo. El primero lo filmé en 2004, el segundo en 2007, y el tercero en 2012.

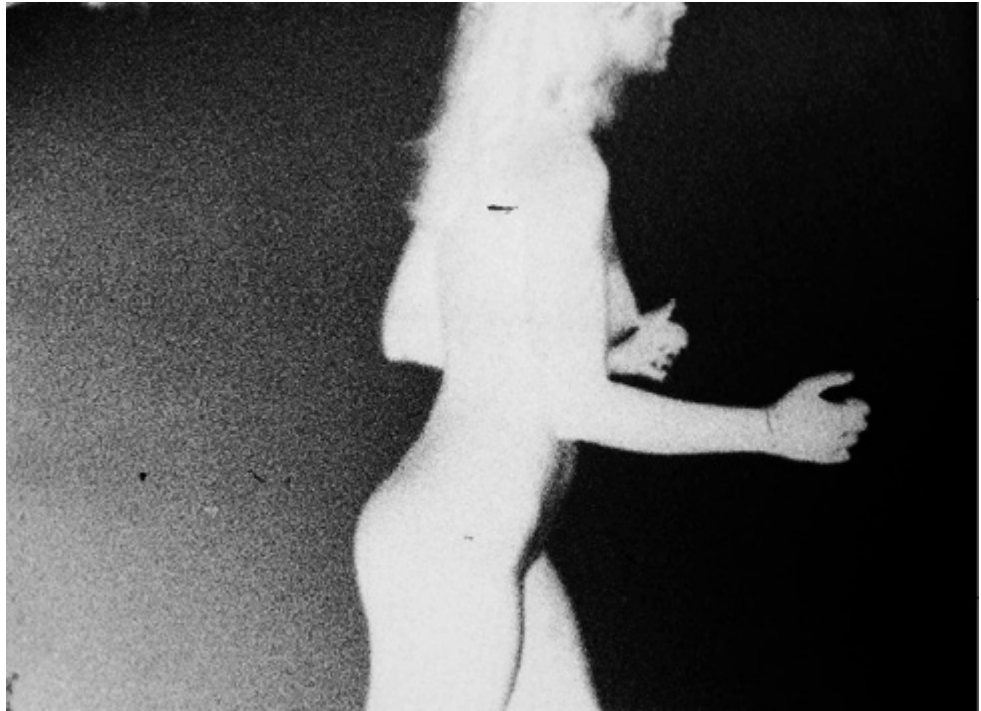
–*¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?*

–Cuando empecé me gustaba experimentar lo más posible, usaba todas las posibilidades con las que contaba la cámara, inventaba filtros caseros, probaba iluminaciones. Pensaba mucho en el guion y en los tiempos, ¡y cuando ocurrían errores me encantaba! La onda era sacarle el jugo a cualquier cosa que sucediera. Lo mismo al momento de proyectar. Ahora es distinto... Al momento de filmar ubico una silla para que los retratados se sienten, un fondo blanco, la luz justa y quieta, la cámara fija en automático. Después se revela, y al momento de proyectar, ¡si lo hace otro, mejor!

Matías Perego nació en Buenos Aires en 1973. Estudió en la Escuela Municipal de Artes Visuales de Lomas de Zamora y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Desarrolló su obra en el marco de la pintura, haciendo algunas incursiones en cine y en cerámica. Pinta, dibuja, hace esculturas y grabados. Entre

sus films en Super 8 figuran *El contrabajo*, *Maravillosa*, *A la bicicleta* y *La sagrada familia* (2001), *Ojalá que te mueras en primavera* (2002), *Muñequitas* y *Reflejo* (2003), *Seis segundos de fama* y *Aura ego* (2004), *1927* y *Retratado en 3 segundos (apetito)* (2007), *5'* (2009, sobre una performance de Laura Bilbao en Berlín, Alemania) y *Retratado en 3 segundos (pasto)* (2012).

Manu Reyes



Fotograma de *Cuerpo* (2017), de Manu Reyes.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Comencé haciendo pinturas y dibujos, después pasé a intervenir diapositivas y ahí le agarré el gusto a trabajar imágenes mediante la luz. En 2012, Azucena Losana me recomendó el taller de Claudio Caldini. Fui y me gustó mucho. Ahí encontré una cercanía que me hizo meterme de lleno. Conocí la historia del cine experimental, autores que nunca me habían nombrado, y con los ejercicios del taller arranqué a producir material propio.

–¿Qué características posee el formato Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Lo que más exploré fue pintar e intervenir el film. Me interesa la escala del Super 8. Que sea muy pequeño puede ser una ventaja, ya que agranda más el detalle, se percibe todo con otra naturaleza. Un pequeño punto puede ser una imagen poderosa. Esto es también una dificultad a la hora de controlar el resultado, pero es interesante intentar controlar lo incontrolable, encontrando un modo sistemático de pintar y componer en una escala mínima. Es imposible disimular el trazo, el gesto de la mano o del instrumento que se usa. No se puede ocultar la textura, tanto para film pintado como para el filmado y revelado casero, cada detalle se pone en evidencia. Se puede aprovechar la rusticidad, en algunos casos el error, y que te ayude a componer. También está bueno que las películas en este formato son relativamente fáciles de conseguir, por familia o ferias, ya que era un formato hogareño y popular. Los proyectores son más accesibles que los de otros formatos.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Veo que hay mucha movida acá en Buenos Aires, en otras ciudades del mundo no vi lo mismo. Siento que se está sacando a este formato de su lugar de reliquia y aflora un cine nuevo. Me encanta ver nuevas películas mudas, me agarra una sensación rarísima. Como que la tecnología vuelve para atrás, pero con un bagaje y un aprendizaje, explotando mucho la mirada, lo poético de la cámara y de la proyección. Hay mucha diversidad de cine en este formato, me gusta ver cómo las individualidades se marcan pero a su vez hay intereses estéticos e ideológicos en común. Veo también mucho interés en mostrar más y que se haga más público.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Mi punto de partida está en el trabajo con los materiales y con el gesto de la mano. Lo que hablaba antes acerca de la escala es pertinente para esto. A veces las ideas salen de la experimentación con determinados materiales y sus reacciones. Suelo trabajar sobre aspectos formales como la textura y el color, luego aparece cierta simbología o relatos que no siempre dejo explícitos pero me ayudan a estructurar una pieza o varias dentro de una misma función de proyecciones.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Te permite explorar y manipular todas las instancias de producción, no es demasiado complejo filmar y revelar uno mismo. Le doy mucho peso al acto de proyectar, tomándolo como evento performático y acentuando su carácter de ritual. El proyector puede pensarse como instrumento y encontrar gestos manuales en sus posibilidades, con filtros, reflejos, y otras modulaciones de la luz. Algunos proyectores permiten variar los tiempos, operarlos generando ritmos en la imagen, también detener la película y esta puede quemarse. Esta instancia permite crear un diálogo con el espacio y salirse de la pantalla.

Manuel Reyes (Cipolletti, Río Negro, 1986) es licenciado en Artes Multimediales (UNA), realizador experimental y músico. Se vincula con el cine problematizando su materialidad y sus dispositivos,

desde una mirada plástica. Además de cortometrajes, también realiza performances audiovisuales con medios analógicos y digitales musicalizadas en vivo, entre ellas *Derrames* y *Los muertos somos nosotros* (premio FAUNA 2017). Dicta cursos de extensión y talleres de cine y performance audiovisual en diversas instituciones. Como músico, trabajó en la banda sonora del largometraje *Comparsa* (2018) y conforma las bandas Nowa y Lunamoto, entre otros proyectos.

Sergio Subero



Fotograma de *Recortes* (2009), de Sergio Subero.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–En mi familia no hubo aficionados al cine ni a las filmaciones hogareñas. Si hoy me pregunto por qué me acerqué al formato o al cine en general, me resulta extraño entenderlo.

Me acuerdo de que cuando cursaba el colegio secundario visitaba muchas ferias, sobre todo los puestos del parque Rivadavia. Al principio buscaba libros y discos. Pero un día en el sector de antigüedades vi una cámara de Super 8. No sabía que era una

cámara de Super 8, ni sabía que Nizo era una buena marca, pero brillaba. Le pregunté al puestero de qué se trataba y me contó. Después abrió la tapa, me la acercó al oído y disparó: “Escuchá, es el Rolex de las cámaras”. La llevé.

Con el tiempo me fui interesando más y empecé a coleccionar películas hogareñas, versiones reducidas de películas comerciales, y un proyector, que otro puestero me enseñó a usar. Después compré una moviola, una empalmadora y sus cintas.

Ir los domingos al parque fue la mejor influencia que tuve en esos años, no solo cinematográfica, sino también musical y literaria. Por más que los sábados me acostara tarde, a la mañana me despertaba y me tomaba el 103 desde Villa Madero hasta Caballito. Había que llegar temprano para tener más posibilidades de encontrar mejores cosas. Además se juntaba un montón de gente y se aprendía de todo.

En ese momento mis amigos ya sabían que estaba interesado en el Super 8, entonces un día se presentó ante mí una caja llena de películas familiares, procedentes de las décadas de 1970 y 1980, filmadas por la misma persona. Entre ellas había una en particular que me dejó absorto. Era un carrete con la película expuesta, quemada, rotulada, rayada y pintada sobre el mismo soporte fílmico. La veía proyectada y revisaba cada fotograma a simple vista. Hacia el final de la cinta encontré escrito el nombre de quien la hizo y el año: Gabriel Romano, 1982. Se suponía que Gabriel solo filmaba a sus seres queridos en situaciones cotidianas.

Sumado a ese descubrimiento, una noche me arrastraron hasta un edificio en la calle Moreno, en el centro. No lo conocía, ni sabía que existía un espacio llamado La Nave de los Sueños. Apenas

puse un pie, quise irme. No entendía si era una galería de arte, un bar, un microcine o todas esas cosas juntas. Lo raro es que en un momento apareció proyectada *Heliografía*, de Claudio Caldini. Tampoco conocía las películas de Claudio. Al terminar me fui tranquilo.

–¿Qué características posee el formato Super 8 y cuáles son las ventajas o las posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Lo más importante del Super 8 es que es un formato cinematográfico. El más reducido, el más económico y el más cómodo. Una cámara es fácil de usar, puede volar o tirarse por un tobogán o pasearse en la boca de un perro. La inmediatez que te da el Super 8 no te la da otro formato. Si bien fue inventado con fines hogareños, el Super 8 puede usarse seriamente. Hay películas que lo confirman (no las mías). De todas formas, en estos casos lo importante no recae en la alta definición de las imágenes, sino que el amateurismo radica en la sinceridad.

Para mí el Super 8 es como un juguete. Cuando lo compré me fasciné porque lo creí así. Me gustan todos sus aparatos y accesorios porque son miniaturas. La misma sensación tengo con la película. Son casi cuatro minutos, treinta metros de cinta compactados en un cartucho. Filmar es como jugar. Es el desafío de sintetizar una idea o una emoción en una fracción de tiempo bastante corta.

También es cómoda la proyección. Existen proyectores livianos y no es necesario contar con una sala. Para ver mis películas prefiero los espacios chicos y más íntimos. En las salas grandes el Super 8 pierde luz, se pierde en la pantalla, en el espacio, en la gente, pierde calidez.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Últimamente no salgo mucho y participo muy poco, pero sé que hay de todo. En general muestro mis películas cuando me invitan, pero las pocas veces que participo o que me acerco a alguna proyección me encuentro con la misma gente. La gente que hace las películas es la que las mira.

En lo poco que pude ver noto mucha diversidad y un cierto auge, una especie de contagio del cine experimental y sobre todo del Super 8, expandido o no. El entusiasmo es grande pero no soy optimista. En general siento que es tanto el deslumbramiento por el material y los artefactos que tanta abundancia nos está alejando de la sustancia, y eso ya me aburrí. Pero también hay películas que me siguen asombrando y conmoviendo.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Llegué al cine admirando el amateurismo y un poco seguí esos pasos. Mis películas tienen esa ingenuidad del aficionado. Son toscas y llenas de errores, y no quieren robarle ni hacerle mal a nadie. Pero raramente en mis películas –a diferencia de las vistas familiares– aparecen personas. Si las hay, son un elemento más del paisaje. Aparecen como fantasmas. De las hogareñas, me cautiva la frescura con la que se filmaron, casi desinteresada, sin ambición ni especulación. Mientras tanto yo quiero estar entre mis cosas, filmar en mi habitación, con mis seres, en un bosque cercano a casa. Es la comodidad colmada. Como escribió Borges: “La música, los estados de felicidad, las caras, alguna luz o alguna sombra, las ausencias quieren decirnos algo, o lo dijeron y no debimos perderlo, o están

por decirlo. Esta proximidad de lo que está por revelarse, que todavía no pasa, es quizá, el hecho estético”.

–¿Qué tipo de exploraciones te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–El Super 8 tiene una fragilidad de juguete, como te contaba antes. Podés llevar una cámara en la mano, como si fuese una extensión del brazo, sin que sea una molestia. Podés filmar corriendo, sin mirar por el visor, y tenés miles de posibilidades más. Es el punto que más me interesa del formato. Respecto del montaje, sea en moviola o en cámara, no le encuentro diferencias con los otros formatos. En esa instancia confío más en la intuición que en lo material. No hago copias de mis películas ni ampliaciones, entonces solo tengo el material original y tengo que cuidarlas más.

Pero cualquiera sea el formato con el que trabaje, me vinculo con las imágenes y converso con ellas. Imagino (bien o mal) qué me puede dar la imagen y qué puedo darle yo a ella. Puedo ponerme filosófico y decir que a través de mi relación con el cine quiero reencontrarme con el universo, conmigo mismo, con la sociedad o lo que fuera; pero en el fondo se trata de penetrar en la imagen hasta abstraerla y abstraerme, de encontrar la vida dentro del cine y desarrollarla.

Sergio Subero nació en Buenos Aires en 1981. Programó en 2004 el ciclo de cine y video del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Su obra se exhibió en Anthology Film Archives (Nueva York), TIE (Colorado), Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Bafici, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Mostra de Cinema

Periférico (La Coruña), Semana del Film Experimental de La Plata, National Film Archive y Festival of Film Animation (República Checa), entre otras muestras y festivales.

Ignacio Tamarit



Fotograma de *Época es poca cosa* (2020), de Ignacio Tamarit y Tomás Maglione.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Cuando estudiaba la carrera de realización integral de cine y televisión, en mi primer año, me sentía inconforme con lo que me enseñaban. No me sentía identificado con la manera en que nos enseñaban a hacer cine ni con el tipo de cine que nos mostraban. Sentía que estaba interesado en un tipo de cine que no sabía cómo se llamaba, o de su existencia, pero sabía que no era aquel que me estaban enseñando. En los recreos solía pasar el tiempo en la

videoteca viendo películas, hablando con otros estudiantes y con la gente que trabajaba ahí. Un día descubrí que había un VHS con los cortos de Claudio Caldini. Aquella edición histórica, que había publicado el Centro Cultural Rojas en los años 90 a través de la coordinación de Andres Denegri, daba por primera vez la posibilidad de ver el cine de Caldini. Ver esas películas fue una revelación. Cuando lo vi en mi casa me puso la piel de gallina y me hizo sentir identificado con esa manera de ver el mundo y filmar.

A partir de los films de Claudio di con el formato. Quería a toda costa filmar en Super 8, a pesar de no saber absolutamente nada. Conseguí una cámara de los años 60, con la cual filmé mi primer rollo en las vacaciones de 2009. Cuando volví a Buenos Aires lo revelé, pero nunca lo vi. No tenía un proyector ni conocía a nadie que me pudiera ayudar con eso. En ese entonces Claudio había empezado a publicar material de su archivo personal en un blog. Allí difundía sus performances y proyecciones. Yo iba a todas las que podía. Era una especie de fan que lo seguía por todos lados. Recién cuando terminé la carrera y estudié en el taller de Caldini pude ver por primera vez eso que filmé. Habían pasado tres años y fue una sorpresa inmensa verlo. Fue partir del encuentro con Claudio cuando empecé a trabajar en Super 8.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Si bien mi aproximación al Super 8 fue filmando, después de haber estudiado con Caldini dejé de filmar. Con Claudio aprendí una técnica que se llama *cameraless film* o “cine sin cámara”, donde se generan imágenes sin necesidad de registrar con una cámara. Agarrábamos película Super 8 transparente, con la emulsión

fotográfica borrada por completo, y empezábamos a pintar, rayar, triturar fotograma a fotograma. La película transparente era como un lienzo en blanco reclamando una incisión. Yo no podía creer lo que se podía generar con esa técnica, estaba completamente alucinado. Había despertado una faceta plástica totalmente olvidada en mí. Cuando era más chico me encantaba pintar y dibujar, con mi hermano mayor nos pasábamos horas y horas dibujando cómics en nuestro altillo. Me fascinó la idea de poder mezclar las artes plásticas y el cine. ¡Poder pintar el cine! ¡Lo mejor de todo es que no necesitaba mucho dinero para poder hacerlo! Al no filmar, no gastaba en película virgen ni en revelado ¡ni en tener una cámara! Podía hacer todo por mí mismo, solo en mi cuarto. En ese momento estaba muy compenetrado con el punk y el “hazlo tú mismo”, los *fanzines* y las publicaciones artesanales independientes. El hecho de poder hacer una película yo solo sin la ayuda de nadie, solo con mis manos, me pareció increíble. A partir de ahí comencé a experimentar con la película sola, y a lo largo de los años fui entendiéndola y generando técnicas específicas para poder trabajar a partir de su materialidad.

Me gustaba esta idea de llevar el Super 8 al límite. En ese entonces era lo que podía conseguir, en cuanto a equipos y materiales. Si fuera por mí, hubiese arrancado directamente a trabajar en 35 milímetros, si hubiera tenido acceso a los equipos específicos. Al ser más grande el fotograma, hay más posibilidades de hacer cosas. La otra alternativa era el 16 milímetros, pero también era muy difícil conseguir los equipos y materiales. Entonces empecé a trabajar en Super 8 porque era lo que tenía a mano. Más allá del cine sin cámara, el Super 8 presenta una ventaja frente al

resto de los formatos audiovisuales, que es su tamaño y practicidad a la hora de filmar. Recuerdo que Caldini en una entrevista había dicho: “El 8 milímetros es el cinematógrafo Lumière miniaturizado”. Presenta la ventaja de poder hacer las cosas uno mismo sin la ayuda de un equipo y, además, abre las puertas al ámbito de lo íntimo. Es como el cinematógrafo Lumière en formato reducido.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Creo que la escena del Super 8 en la Argentina es grande, mucha gente filmó y está filmando en Super 8. Los artistas de afuera no pueden creer la cantidad de gente que filma en Super 8 y que sigue eligiendo ese formato en el país. Si bien con el digital y los *transfers* muchos exhiben su trabajo en digital, siguen filmando en Super 8. No todo lo que se filma acá es cine experimental. La gran mayoría son filmaciones hogareñas o producciones industriales, sean publicidad, alguna que otra escena en una película de ficción, etc. Después están aquellos que tienen el dinero y eligen el Super 8 para hacer una obra. Lo que noto es que la gran mayoría de las películas experimentales que se hacen son hechas por hombres, hay poca obra terminada en fílmico hecha por mujeres. Sí hay muchas mujeres trabajando en video, que se inclinan hacia ese formato, pero en fílmico hay poca producción hecha por mujeres.

Hace unos años había muchos cortos en Super 8 en los que se filmaban la naturaleza mediante cuadro a cuadro, y se notaba de manera fuerte la influencia de Caldini. Por lo general las obras no tienen títulos y son de carácter abstracto. Hubo una tendencia así por un tiempo. Me gustaría ver más films que rompan con eso. Creo que lo más experimental hoy en día sería ver algún film con actores o alguna acción concreta.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–La mayoría de mis trabajos se inscriben dentro de la animación experimental y el cine de apropiación, que a su vez forma parte de una categoría mayor que es el cine sin cámara. Me gusta trabajar con material de archivo, sea cortando fragmentos de films que empalmo con otros, o directamente pintando o interviniendo imágenes apropiadas. Me gusta trabajar en bloques, quizá un concepto que ya venía aplicando cuando tocaba música. Me gusta pensar mis películas como estructuras formadas por bloquecitos, por partes. Me gusta pensar al cine así. Más que filmar acciones o pensar en el movimiento, me gusta pensar lo contrario. Si el cine genera la ilusión de movimiento mediante la rápida sucesión de fotogramas estáticos, lo que a mí me gusta trabajar justamente son las imágenes estáticas. Bloquecitos de imágenes uno al lado de otro. Y el efecto de choque y cohesión entre esos distintos bloquecitos. ¿La antianimación? Ah, también me gusta que mis películas vayan más rápido que el latir del corazón.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Si bien todos mis trabajos anteriores trabajan con la materialidad, el uso de material de archivo o pequeños gestos conceptuales, todo esto sin filmar una sola imagen, sino apropiándome de material, volví a filmar en Super 8 junto con mi amigo Tomás Maglione, que viene del mundo de las artes plásticas. Una película enteramente filmada en Super 8 que trabaja sobre lo figurativo y lo abstracto siguiendo el recorrido de las líneas en la

ciudad. Es una nueva exploración completamente distinta de la que venía trabajando previamente.

Ignacio Tamarit nació en Buenos Aires en 1991. Es cineasta, fotógrafo y archivista diplomado en Preservación y Restauración Audiovisual (UBA). Estudió en el Centro de Investigación Cinematográfica y en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Dictó workshops, talleres y seminarios de cine en la galería de arte contemporáneo Big Sur, C3 Centro Cultural de la Ciencia, Centro Cultural San Martín, L'Etna, Les Météorites y Lumiton Museo Usina Audiovisual, donde se desempeña como archivista. En 2019 crea el atelier de cine "La toma de vistas", donde realiza workshops relacionados con las prácticas cinematográficas analógicas, como también servicios de cinematografía, con especial énfasis en la preservación y conservación de material audiovisual.

Pablo Zicarello



Fotograma de *Noche y día* (2013), de Pablo Zicarello.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Trabajo en Super 8 desde 2003, durante mi primer año en residencia en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam, Países Bajos).

–¿Por qué lo elegiste por primera vez?

–En muchos de mis trabajos fotográficos previos el planteo básico gira en torno a la manipulación y percepción del tiempo, y el formato fílmico (Super 8, 16 milímetros) me resultó entonces muy afín

técnica y conceptualmente; además, estaba disponible como una herramienta más en el contexto de investigación en el que me encontraba.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Me interesa la textura del film, la posibilidad de pensarlo fotográficamente y sobre todo el momento de la captura. Al mismo tiempo que comencé a filmar en Super 8 inicié proyectos en formato digital, lo que me permitió sumar en algunos casos herramientas de edición de video y ordenar el trabajo en términos de captura analógica/edición digital.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Autoorganización, calidad poética y conocimiento técnico se encuentran seguro en este panorama de producción y circulación de otras formas de cine.

–¿Qué tipo de cine en Super 8 se está filmando en el país?

–Consciente de sí mismo, tal vez... (mi visión está dada desde el campo del arte y en términos generales).

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Mis trabajos parten a veces de mínimos guiones, o apenas rumbos conceptuales, pero dependen siempre de un tipo similar de encuadre y punto de vista, planteado entre inmovilidad y subjetividad.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Tanto el film como el video me permiten, en todo su proceso, trabajar con el tiempo como materia.

Pablo Ziccarello nació en Buenos Aires en 1972. Estudió en los talleres de Juan Doffo, Pablo Siquier y Diana Aisenberg. En 1999 egresó como profesor de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes y en 2003 recibió una beca de la Fundación Antorchas y del Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos como residente del programa de artistas de la Rijksakademie van Beldeende Kunsten, en la ciudad de Ámsterdam. Es docente e investigador en arte y participó en proyectos y grupos de artistas como Cero Barrado, Espacio La Tribu, Proyecto Trama, y Club del Dibujo de Rotterdam Tekkenen Club.

Leonardo Zito



Fotograma de *Más paritarias, menos yuta* (2018), de Leo Zito y Moira Lacowicz.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Comencé a trabajar en Super 8 en 2015. A comienzos de 2013 estaba realizando cortometrajes en 35 y 16 milímetros, al ser películas pintadas las intervenciones resultaban bastante peligrosas y era complicado (casi nulo) lograr que quien tuviese los medios accediera a proyectarlas. Con mi propio proyector podía evitar esta clase de inconvenientes. Elegí el Super 8, en un principio, buscando mayor control y autonomía para realizar este tipo de películas.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Al intervenirlo, el soporte demanda un cuidado especial que funciona como límite y simultáneamente como incentivo. Al ser tan pequeño es necesario un trabajo más meticuloso, de prueba y error, buscando aquellas tintas, químicos o intervenciones que una vez secos puedan ser proyectados adecuadamente. Por otra parte, posibilita el registro y la proyección en fílmico de una forma más libre. La cámara es sumamente portátil, del mismo modo que las películas y el proyector, alejándose de los sistemas que se suponen más “profesionales”, donde interfieren equipos técnicos numerosos, despliegues de logística, determinadas condiciones de exhibición. Estas características hacen que el proceso creativo mantenga total independencia en varios aspectos. La duración acotada de cada cartucho estimula una realización más detallada, con mayor decisión y precisión. Interviene el azar, pero de un modo diferente al del cine pintado. Hay una noción (de montaje, de ritmo, imagen) que se busca al filmar y puede intuirse, pero en este caso solo al revelar el material y verlo proyectado es que sabremos si esa idea o ritmo está en la película. Me interesa esta posibilidad/límite donde el azar obliga a una mayor decisión y cuidado al momento de capturar y generar imágenes.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Cuando comencé a trabajar en Super 8 tenía muy poco conocimiento del panorama que se desarrollaba en el país; al profundizar un poco más, conocí un grupo muy activo y dedicado. Me entusiasma que sea desde un lado más personal y volcado hacia la experimentación. El formato en sí creo que es ideal para

este tipo de inquietudes. En varios casos es posible percibir en estas películas un alto grado de honestidad. Me refiero a una fidelidad genuina en la forma de utilizar la herramienta del cine. Es decir, crear pequeñas películas, personales, concebidas siguiendo solo los interrogantes que el realizador se propone. Esta autonomía y fidelidad con una visión/búsqueda propia me parece muy valiosa. Creo que el panorama actual está regido por esa libertad e independencia creativa que otros formatos no posibilitan del todo.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–A mis trabajos en Super 8 los describiría como pinturas que, aprovechando el mecanismo de proyección cinematográfica, adquieren tiempo y movimiento. Generalmente las intervenciones/imágenes generadas responden a inquietudes de algún momento personal particular. Al exponer la película fotosensible aquellas marcas serán lumínicas, el proceso físico-químico opera como registro, testimonio, “traducción” en imagen de una idea/emoción/estado. Cuando esas marcas son pintadas ya no hay intermediario entre uno y la película, el traspaso es instantáneo. Eso que sucede dentro nuestro es volcado directamente sobre el soporte en materia y tacto. Al proyectar me interesa que el espectador pueda percibir algo de ese instante personal en el que la película fue creada. Cada proyección es exponer algo interno.

Disfruto del proceso solitario e individual, muchas veces incierto, por el que me puede conducir cada película. Hay algo lúdico, más fluido quizá, desprejuiciado, una idea inicial que puede disparar para lugares imprevistos, una técnica, una textura, una situación, algún espacio físico. O simplemente dejo que las mismas imágenes

generadas al intervenir, filmando, o fragmentos de otras películas, me sugieran por dónde ir. Qué tono o atmósfera me sugieren potenciar y cómo se relaciona eso con un momento personal específico. En mi trabajo más reciente me interesa abordar qué posibilidades narrativas más “clásicas” hay dentro de la intervención fílmica. Combinando el ritmo/forma abstracta generada al pintar con secuencias dramáticas filmadas, buscando que esa forma caótica adquiriera un nivel participativo con la acción que se desarrolla en escena. Estos puntos de referencia dentro de la abstracción funcionarían como falsas guías. Viajar a un punto determinado viendo en un mapa desconocido indicaciones supuestamente confiables. Sentido que en vez de definir una posible idea utiliza la narración para desorientar o desplegar nuevas direcciones y capas.

–¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?

–Mi aproximación al cine es desde las artes plásticas. El Super 8 me permite combinar la manipulación del soporte, esa cuestión física de la realización, más instintiva, con algo que no es táctil, palpable, sino mental y abstracto: la idea de tiempo y movimiento inscripta en el soporte. Al proyectar, esa combinación de procesos se unifica, genera la relación entre la tarea manual, plástica y el tiempo/movimiento otorgado por el mecanismo de proyección. Me interesa explorar la herramienta del cine y sus posibilidades poéticas, rítmicas, pictóricas desde este punto, manipulando la materia/luz unida al movimiento mecánico para generar diversas intensidades visuales y relaciones.

Leonardo Zito nació en Adrogué, Buenos Aires, en 1989. Obtuvo en 2007 una beca anual de dibujo y pintura en la Fundación Proyectarte. Se graduó en la Universidad del Cine y realiza cortometrajes pintados en 35, 16 y Super 8 milímetros.

Jeff Zorrilla



Fotograma de *The Impossible Flowers* (2018), de Jeff Zorrilla.

–¿Desde cuándo trabajás en Super 8 y cómo llegaste al formato?

–Empecé a filmar en la primavera (del hemisferio norte, en ese momento vivía en Nueva York) de 2007, hace exactamente trece años. Mi hermano mayor había hecho un corto con una Canon 814 (que él me dijo era la misma cámara que usaba Bergman –en qué instancia nunca me lo aclaró–) y me parecía muy mágico. Hicimos un intercambio y le di mi cámara digital a cambio de su Super 8. Ese fin de semana fui al jardín botánico en Brooklyn y tiré mi primer rollo.

Cuando vi el resultado, el Super 8 ya me había comprado para siempre.

–¿Qué características posee el Super 8 y cuáles son las ventajas y posibilidades estéticas que ofrece para tu trabajo?

–Me da la posibilidad de reconectar con el mundo físico, algo que creo está cada vez más y más perdido en el digital. Veo la diferencia de trabajar en analógico y trabajar en digital como la diferencia entre pensar y escribir. Cada vez más en lo digital se puede manifestar cualquier fantasía que tengamos, y con After Effects, Final Cut y Photoshop, el cine se vuelve un estilo de animación donde todo es posible. Cuando estás filmando en analógico, te pasa con las imágenes lo que te pasa cuando tratás de poner tus pensamientos en el papel. Las imágenes se transforman, nunca son lo que pensaste que iban a ser. Pueden salir fuera de foco, puede haber mugre en la película, parte puede estar velada. Pero es esta reacción que se da entre la imaginación y la dura luz de la realidad la que crea un arte realmente transformativo. Es como nuestros sueños: parte de su magia viene de nuestras intenciones de expresar dentro de los límites de la realidad del día todas las imposibilidades de la noche.

–¿Cómo ves el panorama de cine en Super 8 en la Argentina?

–Los cineastas están explorando los límites de la filmación analógica y al mismo tiempo indagan sobre preguntas sociológicas, filosóficas y ecológicas. El Super 8 es usado mayormente para el cine experimental, pero veo cada vez más experimentos con lo narrativo.

–¿A qué expectativas o inquietudes estéticas y narrativas responden tus trabajos?

–Estoy trabajando mucho sobre la vida y la textura de la ciudad de Buenos Aires. Intento capturar el frenesí, la pasión, la manía y la melancolía de mi ciudad adoptada a través de la imagen precaria del Super 8. También trabajo mucho con exposiciones múltiples fragmentadas por diferentes partes de la pantalla para generar yuxtaposiciones de imágenes que se juntan por azar.

–*¿Qué tipo de exploraciones cinematográficas te permite encarar el Super 8, tanto al filmar, al montar, al revelar, o a la hora de proyectar tus películas?*

–Siento que mi proceso creativo es sumamente mío, que no depende de filtros o programas restringidos por las miles de líneas de código escritas por otros. Menos colocar las partículas de plata en las bandas de celuloide, tenemos la libertad de tomar control de cada aspecto de nuestro arte. Intento utilizar esta libertad lo más posible. Filmo mis películas, abro los rollos y los rebobino a mano, los revelo cuando están terminados, los monto y los proyecto. Por esta razón muchos de mis trabajos están marcados por su gran suciedad –la película está llena de manchas de revelado no muy bien lavado, de huellas digitales, de sangre–. Pero para mí esta precariedad de la imagen suma y está integrada en lo que quiero contar con las imágenes que estoy filmando.

Jeff Zorrilla nació en Estados Unidos en 1984. Estudió cine en las universidades de Santa Cruz (Estados Unidos) y Copenhague (Dinamarca). Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires, donde dirigió numerosos cortos en Super 8 y el largometraje documental *Monger*.

Bibliografía consultada

- BAGDASAROV, Georgy, Alexandra MORALESOVA *et al.*, *Buenos Aires Experiment*, Praga, Academy of Performing Arts in Prague, 2017.
- Bienal de la Imagen en Movimiento. Memoria 2012*, Buenos Aires, Eduntref.
- DI TELLA, Andrés, *Hachazos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011.
- DOBRÉE, Ignacio, *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente: Cipolletti / 30 años*, Cipolletti Concurso Nacional de Cine Independiente, 2014.
- El cine experimental de Narcisa Hirsch*, Buenos Aires, MQ2*.
- Haciendo Cine*, N.º 157, 2015.
- LISTORTI, Leandro y Diego TREROTOLA (comps.), *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage?*, Buenos Aires, Bafici. 2010.
- Projeccions de Cinema*, N.º 5, 2002-2003.
- Projeccions de Cinema*, N.º 5, 2002-2003.
- TORRES, Alejandra y Clara GARAVELLI (eds.), *Poéticas del movimiento: aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Buenos Aires, Librería Ediciones, 2015.

También fueron consultados archivos, artículos periodísticos y notas publicadas en diarios, revistas y páginas disponibles en internet, como por ejemplo el blog sobre cine experimental y formatos reducidos <http://laregioncentral.blogspot.com> y el archivo personal del cineasta Claudio Caldini <http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.com>.

Editorial Biblos

Más títulos disponibles en
<https://www.editorialbiblos.com.ar/>

Seguinos en
Instagram: [@EditorialBiblos](#)
Facebook: [Editorial Biblos](#)

Pécora, Paulo
Super 8 argentino contemporáneo / Paulo
Pécora. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires : Editorial Biblos, 2023
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-814-164-0

1. Cine Argentino. 2. Cine. I. Título.
CDD 791.430982

Diseño de cubierta: Luciano Tirabassi

Imagen de cubierta: fotograma de *Cuerpos*, de Manu Reyes

Armado: Silvina Varela

Conversión a formato digital: Libresque

© Paulo Pécora, 2023

© Editorial Biblos, 2023

Pasaje José M. Giuffra 318, (C1064ADD), Buenos Aires

info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com.ar

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.