

Un formato marginado e infravalorado

Realmente hay que aceptar un cierto «esnobismo» en cuanto a la preferencia no solo en producir sino consumir obras en formatos analógicos, no solo por sus características estéticas como el grano orgánico, los colores naturales (en caso de que sea a color), y el suave baile de la imagen sobre todo en un formato reducido como el súper 8. También hay que ir más allá, en las reglas de producir en analógico, en la meticulosa dirección y planear correctamente cada plano para no perder ese valioso material o en la realización de manuscritos para documentar correctamente cada escena. En conjunto, todos estos factores llevan normalmente a una obra de mayor calidad o interés que una digitalmente realizada. Otra de las grandes importancias que aporta el formato físico es la libertad, la libertad para experimentar sobre la misma imagen físicamente, de una forma más orgánica y artística que tratando de hacer lo mismo en digital. De una forma, experimentar sobre el formato analógico deja muchos factores al azar, cosa de la que hemos hablado previamente de su importancia. De nuevo, ese azar crea incomodidad en el cineasta o artista añadiendo

cierta calidad artística, abriendo horizontes hacia lo que podría resultar ser la obra final.

Al momento de elegir un formato analógico el cineasta sin duda se antepone frente a un problema presupuestario, especialmente dentro del contexto artístico y personal, más alejado de la industria del cine. «Recurriendo a mi familia y amigos, reuní el dinero suficiente para rodar una película de media hora de *Living In Oblivion*. Pensé: "Tengo que dejarlo y volver atrás. Aunque tenga que rodarla en 8 mm, eso es lo que haré.»⁷⁵ Damos por hecho que el 8mm y súper 8mm son los más económicos, más que el 16mm. Una gran mayoría de directores, incluso los de academia, empezaron sus carreras trabajando sobre estos formatos más reducidos. También muchos de los jóvenes cineastas «underground» del Japón de los años 70-80, empezaron en 8mm con sus primeras películas, normalmente cortos cinematográficos. El cineasta japonés Shinya Tsukamoto (1960-) dijo una vez sobre su juventud: «En cambio, el filmarla en 16 mm. sí que fue una cuestión fundamentalmente presupuestaria. De

75 Palabras del director de fotografía Tom DiCillo (1953-) en una conversación con Paul Rowlands realizada entre 2012-2013. Traducida del inglés al castellano.

hecho incluso pensé en hacerla en súper 8 al principio.»⁷⁶

Junto con el formato, la duración de la película es también fruto de un presupuesto limitado. Pero no pensamos que esto debería ser una limitación, y es que, para muchos cineastas ya muy dentro del sistema económico del cine, hacer cortos es su única forma de real investigación personal, donde pueden trabajar los temas que de verdad quieren, sin preocuparse por las ventas y recepción, como si se tratase de pintura:

Muy pocas personas participan en la creación de ese montón de trozos de películas como se hace con los cuadros. A veces hago cortometrajes sólo para mantenerme vivo en mi propia investigación. Ya sabes, viste *Ulises*, ¿Quién daría dinero por eso? No hay mercado para los cortos, es muy extraño.⁷⁷

76 Tsukamoto habla sobre poder permitirse el 16mm por encima del 8mm en Tetsuo; REBORDINOS, José Luis, Shinya Tsukamoto. Poeta y guerrillero cinematográfico. Festival internacional de cine de Gijón. 2007. P. 40

77 QUART, Barbara; VARDÁ, Agnes, Agnes Varda: A Conversation, Film Quarterly, vol. 40, núm. 2. 1986-1987, PP. 3-10

Un hecho indiscutible es la cercana relación del Súper 8 con la memoria humana. Ha sido históricamente un formato reducido en resolución por su fácil grabación y por ende casi todas las «home movies»⁷⁸ previas al VHS fueron realizadas en este. Es por esto que este formato ha cargado con el peso, infravalorado quizá, durante toda su existencia. Llevándolo casi a su completo fin en los principios del 2000, cuando Kodak dejó de fabricar toda emulsión de súper 8, y las cámaras ya no se fabricaban.⁷⁹

Este hecho cultural que se creó alrededor del formato por defecto fue utilizado por varios autores, para incluir “flashbacks” en sus historias. Como por ejemplo *París, Texas* del director alemán Wim Wenders (1945-). En este filme aparece un pequeño pero muy conocido corto en súper 8mm (fig. 4). «En París, Texas el corto en Super 8 hecho por Walter juega un rol decisivo como un memoria permitiendo a Hunter encontrar a su padre, a Travis de reconectar con sus sentimientos y reintegrarse en la vida, y para los

78 Término en inglés debido a su estandarización.

Traducción: películas caseras.

79 Para más información en la historia del Súper-8:
PLOTNICK, Danny, “Super 8: An Illustrated History.”
2020: Rare Bird Books. USA

dos de empezar a buscar a Jane.»⁸⁰ Cierta presión cultural llevó el formato a ser utilizado para la validación estética de las «home movies». «Pero debería ser recordado que las películas caseras pueden ser un arte en su propio derecho, aun habiendo sido descuidadas. Así que no deberían ser simplemente vistas como fuente de ilustración para ser saqueada para clips. Esto perdería mucho de su valor.»⁸¹ Cineastas como Bruce Conner (1933-2008), Stan Brakhage (1933-2003) y Ken Jacobs (1933-), muchos influenciados por la obra de la cineasta Maya Deren (1917-1961), y como no, del poeta y cineasta Jonas Mekas (1922-2019). «El cine amateur en 8mm fue denigrado por directores y escritores como un subestándar, sin valor e imposible de ver.»⁸² Richard Linklater (1960-) en su película *Slacker* (1991) usó el formato al final del film desde una manera íntegramente cinematográfica, con el fin de crear un final que mostrase la libertad, la despreocupación o la

80 MARINIELLO, Silvestra, CISNEROS, James. *Experience and Memory in the Films of Wim Wenders*. SubStance, 34(1). 2005. PP. 159–179

81 SZCZELKUN, Stefan. *The Value of Home Movies (El Valor de las Películas Caseras)*. Oral History, 28(2). 2007, P. 98

82 Ibid, P. 95

rebeldía de la juventud retratada constantemente en la película. Movimientos frenéticos y despreocupados. «Sonido directo, trabajo de cámara serpenteante, actores descontrolados que se salen del personaje.»⁸³ Una asociación directa al acto de rebeldía, el formato utilizado con el objetivo de mostrar ese éxtasis de la juventud, conectando también con la idea de las «home movies», la libertad absoluta y la despreocupación, la aceptación al rechazo.

A partir de ese rechazo general al 8mm por parte de la industria, y por otras razones como la facilidad de ser producto de contrabando por el reducido tamaño físico de las bobinas, el 8mm y el súper 8mm fue extensamente utilizado en la industria pornográfica de los años 70 hasta la aparición del VHS o otros formatos digitales en los 80. El auteur Russ Meyer, descrito como el creador de la degeneración «softcore» empezó con una cámara de 8mm que le regaló su madre a husmear y espiar. Poco a poco el formato se fue separando de la moda o la vida común y asociándose con una inmensa cantidad de culturas underground, realizando cierta transición de ser el

83 MARTIN, Adrian. Linklater, or Super-8 Flare: “I Do Not Know That Guy!”. 2013.

formato de la gente ordinaria a convertirse en un medio nicho o de culto. Convirtiéndose de lo más conveniente y económico a una herramienta artística que cuando se utiliza procede a una inevitable discusión sobre su uso.

Del mismo modo que un pintor lleva consigo un cuaderno de bocetos para practicar sus habilidades de dibujo, yo cargaba siempre con mi cámara súper 8 y tomaba imágenes, fotograma a fotograma, como un ejercicio diario destinado a crear animaciones a partir de las líneas y formas que me iba encontrando en mi deambular por el espacio público. Después monté la película en cámara y la revelé manualmente.⁸⁴

Por ende la gran mayoría de material creado en el formato hoy en día tiene una asociación de seriedad, una asociación a la creación artística, a la obra o a la pieza de arte. Inevitablemente este cambio cultural hacia lo analógico lo ha llevado a conectarse con el resto de artes de una forma prácticamente natural. Su

84 Sinopsis de SKETCH FILM #1 | Tomonari Nishikawa, EE.UU., 2005, Súper 8, 3 min.

uso en las vanguardias del cine se ha mantenido incluso con la llegada de otros formatos digitales. En cierta manera, se puede argumentar que el distintivo aspecto imperfecto del súper 8mm aún sirve de como elemento de exaltación para el espectador. «Las vanguardias históricas pretendían provocar un «shock» en el espectador, una liberación de ilusionismo, de una cierta alienación que se produce en el espectador después de contemplar un film.»⁸⁵ Su conexión con la cultura audiovisual y larga historia, su forma de cuestionar su propio pasado y la certeza de la mirada, y su libertad permite sin duda la fabricación de nuevos significados hasta hoy en día. «Muchos de los experimentos consistían en hacer cine sin cámara, es decir, mediante la intervención directa sobre el celuloide.»⁸⁶ El formato ha sido y aún es base para gran parte de la experimentación sobre el lenguaje audiovisual, ya que muchas veces, la experimentación requiere de un lienzo en blanco sobre el cual expresarse de una forma relativamente simple, o mejor dicho libre, convirtiendo entonces al súper 8mm, en la

85 TORRES, Alejandra, GARAVELLI, Clara. Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y vídeo experimental argentino. Librería. Buenos Aires, 2015. P. 13

86 Ibid, P. 13

opción más accesible para la gran mayoría de cineastas y artistas que quieran expresarse más allá.

Iván Zulueta (1943-2009) fue uno de los artistas españoles que más temprano empezó a cuestionar los límites del formato audiovisual a partir de un contexto vanguardista. Desde unos mismos inicios de su carrera se decantó por lo más experimental, alejándose considerablemente de lo que la cultura española del cine proponía, sobretodo tras sus estudios en Nueva York en la *Arts Students League*. En la época de los 70, la década del súper 8mm, es cuando su práctica se fue inclinando más hacia esta extensa experimentación, debido extensamente, a las posibilidades que ofrecía el formato explicadas en el apartado anterior. Cortometrajes como *Kingkong* (1971), *Frank Stein* (1972), *Roma-Brescia-Cannes* (1974), *Mi ego está en Babia* (1975), *Complementos* (1976), *A Malgam A* (1976) o *La Taquillera* (1978) forman parte de una década conceptualizante, un trabajo importantísimo en la extensión del súper 8mm a un estado artístico. Con ideas transgresoras que sacudieron el polvo al lenguaje en España que luego le asociarían con la Movida, más allá de su extenso arsenal de carteles realizados para aclamadas películas como *Asignatura pendiente* de

José Luis Garci (1977), para su propio film *Arrebato* (1979) para *Laberinto de pasiones* de Pedro Almodóvar (1982) o para *Ataque verbal* de Miguel Albadalejo (1999). Se pueden enlazar los experimentos de Iván Zulueta con la Movida ya que tenían en común la transgresión, un rechazo al orden, lo amorfo y descoyuntado.⁸⁷ De una misma forma difíciles de definir.

En los filmes de Zulueta se presenta una forma de archivo, una especie de diario desperdigado. Imágenes de sus viajes a Nueva York o Marruecos e intensas introspecciones en el propio cineasta. Autorretratos ambiguos y libres que dejan mucho que interpretar al espectador, caminando entre los frutos de la psicodelia y lo onírico, asociables sin duda alguna al concepto de «viento» que proponemos.

Nuevo y sorprendente «collage» abigarrado y onírico, lleno de imágenes psicoldélicas y de muy personales referencias. Un film abierto, sin pudor, libre y sin tapujos, Jim Self (Iván Zulueta) se filma a sí mismo en diversas actitudes: trabajando, soñando, mirándose en el

87 MARÍ, Jorge. La Movida como debate. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 127–141. P. 127

espejo. Narcisismo y autoreflexión. Premonición de su obra maestra: Zulueta asesinándose frente a la cámara, testigo inmóvil de una muerte irreversible.⁸⁸

A Malgam A presenta un movimiento incesable entre imágenes, un viaje de ensueño a través de la mente del artista. Siempre en constante movimiento con las únicas pausas siendo lapsos de tiempo grabados directamente con la cámara donde el movimiento ya no es el de la imagen, si no el del tiempo, con el viento barriendo las nubes de un lado a otro del cuadro (fig. 13) mientras el resto se mantiene visiblemente quieto. Visiones borrosas en las cuales la mente del espectador intenta conectar y hacer sentido. Un viaje comparable con el film *In the Shadow of the Sun* de Derek Jarman (1981). Pérdida de identidad, imágenes despersonalizadas que alaban el hecho de ser difíciles de explicar.

88 BELLA, Román. Iván Zulueta: La vanguardia frente al espejo. Filmoteca de Andalucía. Sevilla, diciembre 1992. P. 21

El Viento Me Llevará