

# EL ARTE DE LA SUBVERSIÓN: CULTURAS CINEMATOGRÁFICAS DEL SÚPER 8 EN LA HUNGRÍA DE PRINCIPIOS DE LOS OCHENTA<sup>1</sup>

The Art of Subversion: Super 8 Film Cultures in Early 1980s Hungary

SONJA SIMONYI\*

Investigadora independiente

DOI: 10.15366/secuencias2022.055.003

## RESUMEN

El Estudio Béla Balázs definió de una forma única la experimentación fílmica en la Hungría socialista de los años setenta, y permitió que se desarrollara principalmente en los formatos de 35 mm y 16 mm. En la década siguiente, las generaciones más jóvenes abandonaron estos formatos por el súper 8. Este artículo explora los contextos socioculturales e institucionales durante los últimos años del socialismo húngaro en los que esto se dio. Para ello, se centra en dos escenas cinematográficas divergentes que utilizaron el súper 8 a principios de la década de los ochenta: un concurso de películas celebrado por el Grupo Indigo, un colectivo de artistas inspirados en el líder de la neovanguardia Miklós Erdély; y un grupo de cineastas jóvenes, rebeldes y marginales, activos en el espacio creativo del Kőbánya Amateur Film Studio. A pesar de las diferencias entre ambos experimentos cinematográficos en términos de intereses artísticos y de estilo, estudiarlos de manera conjunta nos permite comprender el papel que desempeñó el súper 8 a la hora de generar distintos niveles de independencia en las escenas culturales (cinematográficas) durante la última década del socialismo.

**Palabras clave:** Súper 8; Cine húngaro; Socialismo tardío; Cine *amateur*; Cine experimental; Años ochenta.

## ABSTRACT

The Balázs Béla Studio uniquely defined filmic experimentation in 1970s socialist Hungary, allowing it to thrive mainly on 35mm and 16mm. By the 1980s, younger generations turned away from these formats towards Super 8. This paper explores the socio-cultural and institutional contexts of the late socialist period within which this change occurred. It does this by focusing on two diverging filmmaking milieus that used Super 8 in the early 1980s: a film competition by the Indigo Group, a collective of artists inspired by the leading neo-avant-garde figure Miklós Erdély, and a group of rebellious, marginalized young filmmakers active within the Kőbánya Amateur Film Studio. While these alternative film experiments differed widely in both artistic interests and filmmaking styles, considering them together allows us to understand the varied role Super 8 played in carving out degrees of independence in (film) cultural milieus during socialism's final decade.

**Keywords:** Super 8, Hungarian cinema, late socialism, amateur filmmaking, experimental cinema, 1980s

[1] La autora desea agradecer a Eszter Zimányi su generosa ayuda editorial y a János Sugár sus importantes ideas y comentarios a lo largo de la redacción de este texto. Igualmente, agradece a Halasi Dóra, del Artpool Research Center, por su ayuda en la investigación y en las imágenes que acompañan el artículo.

[a] SONJA SIMONYI es una investigadora independiente que trabaja sobre las culturas audiovisuales de la Europa del Este socialista. Realizó su tesis doctoral en el Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Nueva York y sus escritos sobre cine popular y experimental han aparecido en varias revistas de arte, volúmenes editados y revistas académicas. Es co-editora, junto a Ksenya Gurshtein, de *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022)

## Introducción: el cine experimental de Europa del Este y la cuestión de los formatos cinematográficos

Este artículo examina la escena experimental en súper 8 en la Hungría socialista de principios de la década de 1980, a partir de un acercamiento a dos espacios creativos divergentes. En primer lugar, presenta el proyecto superochoero *Duna filmpályázat* (Concurso de películas sobre el Danubio, 1980), una importante iniciativa creativa del Grupo Indigo, que fue un colectivo de jóvenes artistas e intelectuales muy influenciados por el carismático artista neovanguardista húngaro Miklós Erdély. Inspirado por las investigaciones de Erdély con las imágenes en movimiento —en tanto extensión de una práctica artística personal más amplia—, este proyecto utilizó el súper 8 como un formato cinematográfico menor y fácilmente disponible, que permitía a los artistas producir películas fuera de los parámetros institucionales. En segundo lugar, el texto se centrará en el desarrollo de la incipiente cultura cinematográfica contracultural en el Kőbánya Amatőr Film Studio (AFS), inaugurado unos años más tarde, en 1982. Este grupo disonante, insolente y rebelde produjo obras en formato súper 8 tan innovadoras como provocadoras desde el punto de vista temático, que anunciaban una nueva era de mayor visibilidad para los jóvenes cineastas que operaban en los márgenes de la cultura (cinematográfica) húngara. Como se mostrará en lo que sigue, los experimentos en súper 8 del Grupo Indigo conformaron una iniciativa con una estructura más bien elástica, asentada sobre un espacio creativo organizado de forma privada. Por el contrario, los miembros del Kőbánya AFS comenzaron su carrera dentro del movimiento oficial de cine *amateur* antes de rechazar lo que consideraban unos parámetros institucionales restrictivos.

Estos casos de estudio no ofrecen una narración unívoca y lineal de la historia de los experimentos en súper 8 durante el socialismo tardío. Tampoco ofrecen una lista exhaustiva de las numerosas mentes creativas que estuvieron activas en la Hungría socialista, y que utilizaron este formato de paso estrecho para expresar sus concepciones innovadoras de lo que podría ser el cine. Por el contrario, abordar estas dos esferas cinematográficas divergentes —una procedente del ámbito artístico experimental de finales de los años setenta; la otra, un espacio generador de voces heterodoxas surgido de la red de cine *amateur*—, permite visibilizar la diversidad de lugares en que se experimentó con el paso reducido durante la última década del periodo socialista. Además, el acercamiento al súper 8 permite comprender mejor las complejas relaciones individuales e institucionales que disolvieron las divisiones rígidas entre los espacios de producción artística oficiales y no oficiales —y también privados y colectivos— en esta época. También clarifica cómo los diferentes niveles de independencia alcanzados influyeron en las formas en que se formaron las voces cinematográficas alternativas en la década de los ochenta en varios contextos socioculturales. En Hungría, a principios y mediados de los años setenta, el súper 8 era en gran medida irrelevante para el cine experimental. Sin embargo, en la década siguiente impregnó varios estratos de la cultura cinematográfica alternativa, gracias a una nueva generación que había gravitado alrededor de este formato filmico menor y accesible, hasta entonces totalmente pasado por alto. El cine en súper 8 surgió en esta época, no en oposición a los desarrollos anteriores, sino absorbiendo algunos de sus legados institucionales, formales y artísticos desde nuevos espacios de experimentación creativa. Antes de exponer cómo los artistas y cineastas húngaros negociaron la experimentación dentro del entorno sociopolítico de un estado socialista, será esclarecedor ofrecer una breve

[2] La extensa historia de la producción de películas en súper 8 en Europa del Este aún no ha sido abordada por la investigación en lengua inglesa. Algunas reflexiones (regionales) sobre este formato pueden extraerse de las contribuciones contenidas en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), que se citarán a lo largo de esta sección.

[3] Las cuestiones metodológicas más amplias que plantea esta diversidad —y el grado de adhesión a las redes institucionales— se abordan también en la introducción de los editores Gurshtein y Simonyi a *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe*, pp. 11-34.

[4] La autora exploró esta cuestión, en relación con la distribución y circulación de películas experimentales de Europa del Este en Occidente durante la última época socialista, en Sonja Simonyi, «Works and Words, 1979: Manifesting Eastern European Film and/as Art in Amsterdam», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 300-301.

[5] Sobre este aspecto de la cultura *amateur* bajo el socialismo, véase, por ejemplo, David Crowley, «Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland and East Germany», en Balázs Apór, Péter Apór y E. A. Rees (eds.), *Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period* (Washington DC, New Academia Pub, 2008).

[6] Para más información sobre la icónica trilogía de Gotovac, *Círculo, Línea recta y Jinete azul*, realizada en el Kino Club de Belgrado en 1964, véase Greg de Cuir, «Circles, Lines, and Documentary Designs: Tomislav Gotovac's 'Belgrade Trilogy'», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 59-76.

[7] Mientras que Gotovac ha sido considerado desde hace tiempo una figura destacada del cine experimental yugoslavo y de Europa del Este, la obra de Ivančić sólo ha sido reconocida en los

aproximación a los ecosistemas cinematográficos más importantes de la Europa del Este (socialista) en los que intervino el súper 8.

Una mirada rápida a la producción de películas experimentales realizadas en la región durante la última etapa del socialismo desde la perspectiva de los formatos filmicos revela un panorama bastante variado<sup>2</sup> Dicha variedad está estrechamente relacionada con la multiplicidad de ámbitos semiprivados, semipúblicos o totalmente *underground* en los que tuvo lugar la experimentación en cada comunidad cinematográfica, a veces en un mismo entorno regional o nacional, e incluso en el seno del trabajo de un mismo cineasta<sup>3</sup>. En los años sesenta y setenta, tanto los colectivos cinematográficos alternativos norteamericanos como los de Europa Occidental adoptaron el cine de pequeño formato y los espacios de creación independientes como modos de oposición a la cultura cinematográfica dominante y a la industria cinematográfica en general. Esto se dio tanto por motivos estéticos como ideológicos, ya que la innovación formal iba de la mano del rechazo al cine comercial dominante<sup>4</sup>. Por el contrario, los artistas y cineastas de la Europa del Este que, durante el último periodo socialista, trataron de ampliar y deconstruir el lenguaje cinematográfico y sus convenciones narrativas lo hicieron en una gran variedad de espacios de producción y utilizando diferentes formatos cinematográficos. Estos procesos estaban fundamentalmente ligados al diferente nivel de acceso y disponibilidad de material y equipos filmicos. Sin embargo, también se vieron condicionados por los diferentes grados de control ejercidos por la censura y la interferencia de las autoridades estatales en los procesos de producción o distribución.

De este modo, en muchos países socialistas, las historias del cine *amateur* y el experimentalismo están entrelazadas. Los regímenes socialistas dieron prioridad al movimiento cinematográfico *amateur* por motivos ideológicos, en tanto enclave fundamental para cultivar al ciudadano ideal. Al impulsar la organización *amateur*, el Estado ofrecía oportunidades pero ejercía al mismo tiempo un cierto control sobre el tiempo de ocio y los intereses creativos de los individuos, mediante actividades culturales colectivas consideradas ideológicamente edificantes<sup>5</sup>. Cuando el totalitarismo de la inmediata posguerra se desvaneció, las voces creativas individuales y los colectivos de artistas de toda Europa del Este pudieron aprovechar las redes infraestructurales e institucionales de los cineclubes *amateur* y otras agrupaciones cinematográficas más pequeñas. Así, pudieron reformular las posibilidades de la producción de imágenes en movimiento y desvincular el *amateurismo* de su original propósito propagandístico. Los cineclubes *amateurs* de Yugoslavia, por ejemplo, se convirtieron en lugares ejemplares del cine de vanguardia desde principios de la década de 1960, en gran medida gracias a este proceso. Numerosos artistas interesados por la imagen en movimiento —con el performer Tomislav Gotovac como una de las figuras más destacadas— realizaron algunos de sus trabajos más significativos vinculados a entornos creativos *amateurs*, como el Kino Club de Belgrado en el caso de Gotovac<sup>6</sup>. La cineasta *amateur* Tatjana Ivančić, menos conocida y más privada, pero no por ello menos fascinante, también salió de un ámbito *amateur* reglamentado y bien organizado, el Cineclub Zagreb, donde produjo una enigmática serie de cortometrajes en súper 8<sup>7</sup>. En paralelo a este tipo de círculos *amateurs*, más institucionales, algunos cineastas llevaron a cabo trabajos experimentales que compartían afinidades con las producciones caseras. En Yugoslavia se conformó una comunidad creativa muy unida, que incluía a Gotovac y a cineastas como Vukica Đilas, que situaban la intimidad y la franqueza del pequeño formato en el centro de sus procesos creativos. A finales de la década de los sesenta y

durante los setenta, Gotovac realizó una serie de experimentos en 8 mm; un periodo que otro experimentalista, Slobodan Sijan, calificó como la «edad de oro del cine yugoslavo en 8 mm», cuando los rollos de película Kodachrome podían enviarse directamente por correo a Alemania (occidental) y recibirse de vuelta una o dos semanas después, como recordaba cariñosamente Sijan<sup>8</sup>. Por su parte, Đilas capturó en rollos de súper 8, incansablemente, diferentes momentos de su vida social y privada, de su hogar y de sus viajes, y recopiló una deslumbrante sucesión de memorias filmicas a lo largo de más de veinte años<sup>9</sup>.

Si Yugoslavia fue el país socialista más abierto y prooccidental de este periodo, sobre todo por su independencia respecto a la esfera de influencia soviética tras la ruptura Tito-Stalin de 1948, Checoslovaquia fue, por el contrario, uno de los más aislados. Dada la dura opresión política que imperó en Checoslovaquia tras la fallida Primavera de Praga, gran parte de su producción experimental en las siguientes décadas funcionó dentro de estrechos círculos artísticos informales *underground*. Aquí, al igual que en Yugoslavia, el uso experimental del súper 8 surgió como una apropiación de la cultura del cine doméstico, pero en Checoslovaquia se vio impulsado por el clima ideológico del país, que desplazó las actividades de vanguardia desde la esfera pública al espacio privado. El trabajo fascinante, idiosincrático y a menudo salvajemente humorístico del cineasta autodidacta Čaroděj es un buen ejemplo. Čaroděj abordó la producción y la proyección de sus películas, sobre todo en súper 8, como parte de una experiencia ampliada, performativa y comunitaria, junto a otros rebeldes afines de los círculos *underground* checos. Čaroděj y sus colegas estaban, por tanto, muy alejados del movimiento cinematográfico *amateur* estatal, que los rechazaba categóricamente.

Aún no se ha abordado un estudio en profundidad de las culturas cinematográficas *amateur* de Europa del Este, específicamente con una perspectiva comparativa que permita trazar los paralelismos y las marcadas diferencias entre los distintos contextos nacionales. No obstante, un esbozo incluso superficial de la producción superochera en la región sugiere que su aparición se dio tanto en contextos estatales como en espacios privados, a veces sin escisión con otros formatos subestándar, especialmente los más habituales de 8 mm y 16 mm. En Hungría, sin embargo, la experimentación desarrollada a partir de mediados de los años setenta no estuvo tan vinculada a las redes de cine *amateur* de pequeño formato, sino que se dio en el seno de unas condiciones institucionales únicas, donde la realización de este tipo de obras partió de la apropiación de un entorno cinematográfico casi profesional. Para entender cómo el súper 8 se convirtió en un formato cinematográfico importante a principios de los años ochenta, es preciso considerar primero cómo se desarrolló la cultura filmica experimental húngara en la década anterior.

### La experimentación en los años setenta: formatos cinematográficos y entornos institucionales divergentes en Hungría

El cine experimental húngaro floreció en el Estudio Balázs Béla (BBS), una plataforma cinematográfica financiada por el Estado, situada en Budapest y fundada en 1959, que funcionaba a través de una estructura institucional excepcionalmente democrática y (comparativamente) bien financiada, única en la región<sup>10</sup>. La BBS contaba con una junta directiva elegida de forma independiente y un sistema de afiliación que decidía internamente el reparto de sus fondos anuales (aproximadamente el presupuesto de un largometraje) entre sus miembros. Dado el papel inicial de la BBS como campo

últimos años. Para un breve texto introductorio sobre la obra de Ivančić, véase por ejemplo Petra Belc, «Digital Restoration of Tatjana Ivančić», disponible en <[https://www.filmmuseum.at/en/collections/film\\_collection/film\\_preservation/projects\\_since\\_2002/tatjana\\_ivancic\\_1](https://www.filmmuseum.at/en/collections/film_collection/film_preservation/projects_since_2002/tatjana_ivancic_1)>.

[8] Slobodan Šijan, *Tomislav Gotovac, Life as a Film Experiment* (Zagreb, Croatian Film Association / Multimedia Institute Zagreb / Tomislav Gotovac Institute, 2018), pp. 61, 64.

[9] Aunque Đilas trabajó en este proyecto de forma privada, el primer marido de Đilas, Branko Vučićević, y Slobodan Šijan publicaron la obra de forma póstuma en 2011. Véase Petra Belc, «Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 151-176.

[10] El Estudio se fundó en 1959 adscrito al organismo central de organización de la industria cinematográfica estatal (el *Filmfőgazgatóság* o Dirección de Cine), pero eludía la supervisión ideológica a la que estaban sometidos los estudios filmicos estatales. Su fundación, tras el fallido levantamiento antisoviético de 1956, estuvo impulsada por el consenso gracias al que varios campos culturales experimentaron procesos de democratización. Todo ello formaba parte de un esfuerzo estratégico para proporcionar espacios de creación financiados por el Estado a diferentes voces artísticas con el fin de disuadir las de pasar a la clandestinidad, donde podrían alimentar la resistencia política.

de pruebas para jóvenes cineastas, las películas que producía no estaban destinadas al consumo público y, por tanto, eludían el estricto proceso de censura vigente en la industria *mainstream*. Desde 1961, la BBS funcionó exclusivamente como un destino temporal para los jóvenes graduados de la Academia de Cine, que buscaban realizar trabajos en celuloide antes de entrar en la industria cinematográfica. Sin embargo, su papel dentro del panorama cinematográfico húngaro cambió en la década siguiente<sup>11</sup>. Al principio, el acceso al Estudio dependía de una estricta estructura de afiliación, a su vez vinculada a la posesión de un diploma de cine. Pero en 1973, el Estudio se abrió de un modo bastante «radical» gracias a su primera iniciativa cinematográfica claramente experimental, el *Filmnyelvi sorozat* (Programa de lenguaje cinematográfico). Lanzado por Gábor Bódy, un cineasta, teórico e incansable organizador y creador de redes de cine experimental y cultura medial en Hungría, este programa se puso en marcha con el objetivo de que los creadores de la floreciente escena neo-vanguardista de Budapest pudieran presentar propuestas de películas para su posterior producción en la institución, que hasta entonces había permanecido herméticamente cerrada<sup>12</sup>. De este modo, las rígidas normas de participación y afiliación del BBS dieron paso a un modelo más democrático. Pero, lo que es más importante, la iniciativa permitió que los artistas de la escena *underground* interesados en utilizar el cine como una extensión de su práctica artística interdisciplinaria, que, por lo general, carecían de formación formal o de acceso a los equipos, pudieran realizar películas. Tanto el «Programa de lenguaje cinematográfico» como la subsección K/3 del Estudio, que comenzó a funcionar en 1976 con un propósito similar, se convirtieron en pilares de la experimentación fílmica. Artistas experimentales clave de la época, como Endre Tót, Tamás St Auby, Dóra Maurer y Miklós Erdély, así como los músicos Zoltán Jeney y László Vidovszky, entre otros, produjeron, en el marco de estas iniciativas, algunas de las obras más alabadas del cine experimental húngaro<sup>13</sup>.

Uno de los aspectos más llamativos de la producción de la BBS fue que, debido a su vinculación con la industria cinematográfica y a su propósito original de acoger a las jóvenes generaciones de profesionales del cine, el formato de 35 mm se utilizó no solo en la mayoría de las primeras obras de los años sesenta, sino también en algunas películas posteriores, más explícitamente experimentales, realizadas a lo largo de la década siguiente. En estas últimas, por tanto, se combinó de manera inusual el formato cinematográfico «profesional» por excelencia con una visión artística a menudo marginal, *underground* y deliberadamente no profesional<sup>14</sup>. A partir de mediados de la década de setenta, el BBS incrementó la utilización del 16 mm, aunque el 35 mm se mantuvo en uso durante toda la década de los ochenta. El resumen de la producción del Estudio en 1973, publicado en la principal revista cinematográfica, *Filmkultúra*, detallaba este cambio al señalar que durante el año anterior se habían completado doce películas en versiones estándar de 35 mm y ocho en 16 mm, y destacaba que estas últimas suponían un incremento considerable respecto al recuento anual anterior<sup>15</sup>. Además, el texto alababa la reciente adquisición de un proyector de 16 mm y dos mesas de corte en la MAFILM. Conocida coloquialmente como la *filmgyár* o la «fábrica de películas», la MAFILM era el lugar en el que se realizaban los trabajos de postproducción de las películas del Estudio, y daba además servicio a las ramas centralizadas de documentales y largometrajes de la industria. Por tanto, el informe parecía subrayar que el futuro del Estudio estaba inevitablemente ligado al uso de formatos subestándar. Entonces, ¿cómo influyó la particularidad institucional del BBS de la segunda mitad de los setenta en los posibles usos de la película de súper 8 en

[11] Entre los miembros más importantes de la primera época se encuentran István Szabó, Sándor Sára y András Kovács, que se convirtieron en célebres directores de largometrajes tras dejar la BBS.

[12] Para más información sobre el papel de Bódy como creador de redes, véase Sonja Simonyi, «The Man Behind the Curtain: Gábor Bódy, Experimental Film Culture and Networks of State Control in Late Socialist Hungary», (*Third Text*, vol. 32, n.º 4, 2018), pp. 519-529.

[13] Para un estudio en inglés de la trayectoria de los artistas en el BBS durante este periodo, en particular de Miklós Erdély, véase Ksenya Gurshtein, «Conceptual Artist, Cognitive Film: Miklós Erdély at the Balázs Béla Studio», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 265-292.

[14] Además, aunque se trataba de un aspecto bastante inusual de las películas de vanguardia producidas por la BBS, habida cuenta de la escasez de material cinematográfico en bruto en la mayoría de los países socialistas, no fue el único país que produjo una importante producción experimental en 35 mm. El Taller de la Forma Cinematográfica de Polonia, formado por un grupo de artistas y cineastas de vanguardia, estaba adscrito a la Escuela Nacional Superior de Cine, Televisión y Teatro Leon Schiller, con sede en Lodz, y también utilizó este formato profesional para numerosos experimentos fílmicos. Marika Kuźmicz y Łukasz Ronduda (eds.), *Workshop of the Film Form* (Varsovia y Berlín, Sternberg Press y Arton Foundation, 2016).

[15] «A Balázs Béla Stúdió 'zárszámadása'» (*Filmkultúra*, vol. 9, n.º 1, 1973), p. 23.



contextos experimentales? ¿Y cómo influyó el formato en la negociación de la naturaleza del Estudio entre su condición de infraestructura excepcionalmente avanzada y la aparición de un número cada vez mayor de creadores no profesionales?

### **El cine de pequeño formato y la experimentación artística en los años ochenta**

El cine *amateur* húngaro existía, como movimiento discreto y como red institucional, gracias a las actividades de la MAFSZ (Magyar Amatőr Film Szövetség, o Asociación de Cine Amateur Húngaro), fundada en 1966. Sin embargo, a diferencia de las redes de aficionados de otros países socialistas (con el ya mencionado caso de Yugoslavia como ejemplo destacado) sintonizaba poco con las sensibilidades vanguardistas. Al hojear las publicaciones de la MAFSZ, en concreto *Amatőrfilm* y *Pergő képek*, se observa cómo la organización analizaba de forma activa y bastante crítica su propia posición dentro de entornos culturales cinematográficos más amplios, a pesar de sus limitados recursos financieros. No obstante, estas reflexiones manejaban una visión muy generalista del cine *amateur*, centrada principalmente en cuestiones de naturaleza institucional, como la organización de festivales regionales de cine *amateur*, los retos de proveer redes de distribución *amateur* y el lugar del *amateurismo* y la cultura cinematográfica dentro de la sociedad (socialista). Estos asuntos distaban de las cuestiones de deconstrucción formal y de las sensibilidades artísticas por las que abogaban muchos artistas experimentales del BBS, y que se expresaban en el tono a menudo contracultural e ideológicamente provocativo de sus películas. Con el uso generalizado del 35 mm y posteriormente del 16 mm en aquel entorno bastante cómodo que proveía el Estudio —es decir, relativamente bien financiado y bien equipado—, parece evidente que la mayoría de los artistas húngaros estaban, durante los años setenta, menos interesados en recurrir a otros tipos de contextos cinematográficos y formatos (de pequeño calibre). En esta época, el BBS ofrecía una posición intermedia y bastante ideal de relativa libertad dentro de una institución estatal que, hasta cierto punto, eludía los estrictos mecanismos de control, ya fueran ideológicos o formales, con los que se veían obligados a lidiar otros entornos institucionales de producción cultural, tal y como se ha comentado anteriormente. Y, lo que es más importante, lo hizo al tiempo que proporcionaba una infraestructura excepcionalmente bien desarrollada para la realización de películas.

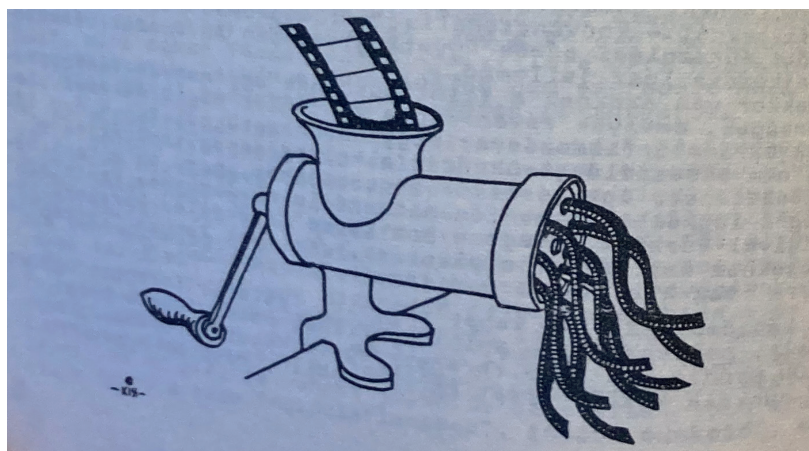


Ilustración de la revista *Amatőrfilm* (1977).

A finales de los años setenta se dio un cambio notorio, marcado por el papel cada vez más importante del súper 8 en Hungría debido a su creciente disponibilidad. La década de los ochenta ha sido habitualmente descrita como un periodo de transición entre los años setenta y los acontecimientos clave de la era post-socialista de los noventa, que anunció una reorganización radical de la cultura cinematográfica húngara<sup>16</sup>. La década puso fin a las formas de producción y circulación del cine experimental de la década anterior. El estudioso de los medios Miklos Peternák lo describe como el «fin de una era», ya que este periodo inicial «pionero» —en el que la BBS desempeñó un papel casi exclusivo— dio paso a un proceso de democratización, esto es, a una mayor difusión y popularización del cine experimental en diversos escenarios. Peternák lo relaciona, en parte, con la mayor disponibilidad y circulación del súper 8 en el mercado húngaro, así como con la aparición del vídeo<sup>17</sup>. El súper 8 entró de forma vacilante en la escena cinematográfica hacia finales de la década de los setenta, antes de convertirse en el soporte material por excelencia de las innovaciones formales en distintos ámbitos de las culturas cinematográficas alternativas. En 1977, una sección especial de *Amatőrfilm* dedicada al súper 8 ponía de relieve esta evolución. Por ejemplo, un artículo informativo ofrecía información técnica y una visión general de la tecnología del súper 8, que curiosamente —como se indicaba claramente en el texto— se había extraído de diferentes números de la publicación estadounidense *American Cinematographer*<sup>18</sup>. En paralelo, traslucía también los principales retos que rodeaban la producción y el desarrollo del formato en la Hungría socialista<sup>19</sup>. El resumen confirmaba que la producción de cámaras normales de 8 mm estaba siendo definitivamente sustituida por el formato súper 8 «tanto en los países capitalistas como en los socialistas». Sin embargo, también enumeraba los diversos obstáculos técnicos y económicos a los que se enfrentaba la difusión del súper 8 en Hungría, tanto en lo que respecta a la disponibilidad de la tecnología como a las limitadas oportunidades de postproducción. Estos problemas iban desde la fabricación de cámaras a nivel local —detallando los intentos fallidos de la fábrica estatal de películas y fotos *Forté* para pasarse a la producción de súper 8— hasta las dificultades relacionadas con la adición de banda de sonido al celuloide disponible. Al mismo tiempo, ofrecía un práctico estudio sobre las especificidades técnicas de este formato y compendia los retos asociados a la introducción del súper 8 en la comunidad cinematográfica. A pesar de estas dificultades, a finales de la década de 1970, el súper 8 ocupó un lugar central en una serie de experimentos artísticos clave en el cine húngaro, entre ellos las exploraciones vanguardistas del Grupo Indigo que se describirán más adelante.

Cualquier estudio que aborde el aumento de la utilización del súper 8 en la Hungría socialista debería tener en cuenta, aunque sea brevemente, el creciente interés por el vídeo, que irrumpió también en esta época<sup>20</sup>. El valor potencial tanto del súper 8 como el del vídeo en sus primeras etapas venía impulsado por la percepción de la novedad de estos medios. *Amatőrfilm*, por ejemplo, pocos meses después de celebrar las novedosas posibilidades tecnológicas del súper 8 en el número citado, publicó un artículo en apoyo del vídeo. El texto, titulado pomposamente «La gran oportunidad del cine amateur: el vídeo», destacaba el valor único de la reproducción instantánea y el sonido sincrónico para la realización de cine *amateur*, en contraste con el celuloide<sup>21</sup>

Sin embargo, a pesar de su llegada simultánea, los usos y la disponibilidad de cada formato tuvieron desarrollos diferentes dentro de la comunidad del cine experimental. János Sugár, miembro del Grupo Indigo y también estrechamente vinculado al BBS a lo largo de los años ochenta, utilizó en esos años tanto el súper 8 como el

[16] Véase, por ejemplo, Gábor Gelencsér, «A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79-1989/90)». Disponible en <<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzese-k/a-nyolcvanas-evek-magyar-filmmuveszete-1978/79/1989/90-filmtortenet-korszakelemzes.html>>.

[17] Gelencsér, «A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79-1989/90)».

[18] «Mit tud az érzékenyített pertli?» (*Amatőrfilm*, vol. 11, n.º 4, 1977), p. 7.

[19] «¿Normal vagy szuper-nyolc?» (*Amatőrfilm*, vol. 11, n.º 4, 1977), pp. 8-9.

[20] La autora está en deuda con János Sugár por señalarle la importancia del vídeo al trazar la historia del formato súper 8.

[21] András Péterffy, «Az amatőrfilmezés nagy lehetősége: a videó» (*Amatőrfilm*, vol. 12, n.º 1, 1978), pp. 5-7. El hecho de que el artículo se publicara inicialmente en una revista llamada *Népművelés* (Educación del Pueblo) dilucida que, dentro del movimiento *amateur*, el propósito ideológico de la educación colectiva del pueblo seguía siendo una función primordial del cine *amateur* en ciertos círculos del movimiento.

vídeo. Sostiene que el súper 8 estaba lejos de ser inaccesible para la mayoría de los jóvenes aspirantes a cineastas a finales de la década de 1970, y que fue una tecnología obviada y casi descartada<sup>22</sup>. El proceso no era ni mucho menos sencillo, y a menudo implicaba un acceso a los equipos por vías informales, como solicitar cámaras a familiares o conocidos como favores personales —o «apropiárselas», en palabras de Sugár—. En cualquier caso, era un modo de hacer cine cada vez más accesible para quienes deseaban producir películas lejos de las redes institucionales establecidas o, quizá de manera más determinante, para aquellos que no podían entrar en esas redes debido a las estrictas regulaciones de la cultura fílmica bajo el socialismo. El catálogo de la exposición seminal *Film / Művészet*, organizada en 1983 en la Galería de Budapest —una muestra exhaustiva del cine experimental en Hungría—, ilustra esta tendencia, ya que el programa incluía varias películas en súper 8 creadas, casi sin excepción, entre 1978 y 1981. Los equipos de vídeo, por el contrario, siguieron estando fuera del alcance de los no profesionales hasta bien entrada la década de 1980. Al mismo tiempo, como señala Sugár, a pesar de su aparente novedad, el súper 8 ya se había convertido en un medio algo obsoleto para muchos cineastas de la comunidad experimental a los pocos años de su introducción en la escena artística húngara. Este medio casi obsoleto sería retomado a partir de 1982 por la comunidad más subversiva de la escena cinematográfica *amateur* del Kőbánya Amatőr Film Studio. De nuevo, no por un especial interés en sus posibilidades formales, sino como un medio accesible de producir obras en el seno de una comunidad cinematográfica marginal.

Teniendo en cuenta esta complicada cronología, resulta revelador mencionar un informe anual de la dirección del BBS de 1983 que designaba, bajo el epígrafe «nuevas tecnologías», tanto al súper 8 como al vídeo en tanto que formatos novedosos y deseables para la ampliación del equipamiento tecnológico del Estudio. En lugar de contradecir la evaluación anterior sobre el súper 8 como un formato anticuado, este informe sugiere que la percepción de sus potencialidades y su novedad tenía que ver con la forma innovadora en que los aficionados fuera del Estudio se apropiaban de él, lo que elevaba su condición de formato deseable también dentro del mismo. Así, si bien el BBS estuvo en el centro de la experimentación fílmica en los setenta y continuó siendo un espacio relevante de la cultura cinematográfica alternativa hasta el final del régimen socialista, desde principios de la década de los ochenta compartió esta posición con una comunidad cinematográfica alternativa más variada, descentralizada y fragmentada. Antes de explorar el papel central que desempeñó el Kőbánya Amatőr Film Studio en este desarrollo, conviene considerar cómo se desarrolló el experimento en súper 8 del Grupo Indigo en 1980.

### Los experimentos en súper 8 del Grupo Indigo y el *Duna filmpályázat* (Concurso de películas sobre el Danubio, 1980)

El *Indigo csoport* o Grupo Indigo fue un colectivo de jóvenes artistas húngaros activos entre 1978 y 1986, que trabajaron bajo la tutela de Miklós Erdély en diversos proyectos interdisciplinarios, sobre todo cinematográficos<sup>23</sup>. A lo largo de su carrera, Erdély se apropió y transformó múltiples entornos creativos para dar cabida a sus ambiciosos intereses artísticos y pedagógicos, al tiempo que se resistía a la rigidez de las formas de institucionalización. Aunque la independencia como tal no existía en el entorno sociopolítico del socialismo de Estado, Erdély ejemplifica un elevado grado de pensamiento autónomo, que tensionaba los límites de lo que era posible y permisi-

[22] János Sugár, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

[23] Pocas figuras creativas de la Hungría socialista transgredieron las divisiones entre el cine experimental y el arte con tanta libertad como Erdély. Se formó como arquitecto después de haber sido aceptado y denegado su ingreso en la Academia de Cine en dos ocasiones distintas, y produjo una obra de arte interdisciplinar inclasificable que incluía performances, pinturas, dibujos, fotografías y otros muchos tipos de experimentos además de sus películas, cinco de ellas realizadas en la BBS entre 1974 y 1985: *Partita* (1974), *Álommásolatok / Dream Reconstructions* (1977), *Verzió* (1979), *Vonatút* (1981) y *Tavaszi kivégzés / Spring Execution* (1985).



ble dentro del paisaje cinematográfico-artístico estrictamente regulado de la Hungría socialista<sup>24</sup>. Esto se tradujo en una producción artístico-teórica muy característica, que también se manifiesta en los distintos entornos creativos en los que trabajó<sup>25</sup>. Como ya se ha dicho, Erdély —al igual que muchas otras figuras artísticas de la neovanguardia— gravitó hacia el BBS, dadas las amplias oportunidades cinematográficas que le ofrecía lejos de la industria profesional, pero sin los parámetros estrictamente institucionales —y las limitaciones financieras— del movimiento *amateur*, del que hablaba más bien con desprecio como una actividad menor, casi pequeñoburguesa, carente de intención creativa<sup>26</sup>. Así pues, Erdély buscó diversos ecosistemas para realizar sus experimentos con el celuloide, algunos directamente vinculados a sus actividades pedagógicas. Estos afanes educativos incluyeron su compromiso con el programa de enseñanza colaborativa «Ejercicios de creatividad», impartido en el centro cultural de la fábrica GANZ-MÁVAG entre 1975 y 1977 junto con la artista Dóra Maurer; los «Ejercicios de desarrollo de la fantasía» (FAFEJ) en el Celler Club de Víziváros en Buda; y, finalmente, el «Pensamiento interdisciplinario», que dio lugar a la creación del Grupo Indigo, un acrónimo de «pensamiento interdisciplinario», o *interdiszciplináris gondolkodás*, en húngaro<sup>27</sup>. Tal y como sugiere el minucioso análisis de las actividades pedagógicas de Erdély realizado por Sándor Hornyik, los cursos de Erdély eran fundamentalmente interdisciplinarios y colaborativos, se basaban en tradiciones intelectuales occidentales y tradiciones espirituales orientales y ponían en primer plano una compleja visión de la *creatividad* mediante una serie de ejercicios teóricos y prácticos. El objetivo era deconstruir las divisiones disciplinarias de las artes visuales apoyándose en diferentes campos de la creatividad y fusionándolos en el proceso. La clave para el funcionamiento del programa «Ejercicios de creatividad» estuvo en la estrecha colaboración entre los diferentes cursos celebrados en la sede de GANZ-MÁVAG: los cursos de escultura de Erdély, las clases de dibujo de Maurer y un curso de fotografía y cine impartido por Gábor Dobos, otra figura clave de los círculos neovanguardistas de Budapest, también activo dentro del BBS. Dániel Biró, que participó en los ejercicios, recordaba que «el objetivo principal no era la apropiación de los conocimientos de una rama de las artes visuales —para eso tenemos las escuelas—, sino un intento de aliviar *el terror de nuestros medios*»<sup>28</sup>. El objetivo al fusionar diferentes estrategias no era, pues, absorber los conocimientos de cada uno de los sistemas de significación rígidamente definidos y vinculados a las distintas disciplinas, sino precisamente desaprender las estrictas estructuras asociadas a ellas. El cine desempeñó un papel fundamental en este proceso deconstructivo. Algunas de estas estructuras se centraban en la interacción entre el aparato mecánico de grabación y los participantes. *La cámara es un arma de fuego, huyamos de ella* muestra a los jóvenes participantes —junto a Erdély— esquivando juguetonamente el objetivo de la cámara. *La cámara inmortaliza a los que se ponen delante de ella* los capta posando ávidamente frente a ella con sonrisas autoconscientes que recuerdan la autorreflexividad de las películas caseras. Como señala Biró, «aparentemente, nada ha cambiado: todo el mundo intenta entrar en el embudo visual de la cámara que promete la eternidad y, al mismo tiempo, todo el mundo intenta escapar del estruendo de la cámara que amenaza con la inmortalidad, pero al hacerlo es consciente de ello y, por tanto, algo debe haber cambiado». Las imágenes filmadas por Dobos de los ejercicios de varios cursos en 1976 fueron editadas posteriormente en una misma pieza por Maurer en el BBS en 1988. Titulada *Kreativitás - vizualitás* (Creatividad – visualidad), esta película de 16 mm constituye un registro visual impresionantemente minucioso de las

[24] Dada su postura fuertemente antiautoritaria, soportó ocasionales enfrentamientos con las autoridades estatales: dos de sus películas producidas por la BBS, *Partita* y *Verzió*, fueron notablemente censuradas.

[25] Véase también Sonja Simonyi, «Artists as Amateurs: Intersections of Nonprofessional Film Production and Neo-Avant-Garde Experimentation at the Balázs Béla Stúdió in the Early 1970s», (*Film History*, vol. 30, n.º 1, 2018), pp. 124-125.

[26] Miklós Erdély, «A kiséleteli film », en Miklós Peternák (ed.), *Erdély Miklós: A filmről* (Budapest, Balassi kiadó, BAE Tartóshullám, e Intermedia, 1995), pp. 236-237.

[27] Para una lista completa de los participantes en Indigo, véase Sándor Hornyik y Annamária Szőke, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo). Miklós Erdély's Art Pedagogical Activity, 1975-1986» (2010). La versión en inglés de la introducción a la publicación húngara *Kreativitás, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenységéről* está disponible en <[https://monoskop.org/File:INDIGO\\_summary.pdf](https://monoskop.org/File:INDIGO_summary.pdf)>. Es importante destacar que varios miembros de Indigo ya estaban activos en la BBS durante la década de 1970, como Ágnes Háy e Ildikó Enyedi. Mientras que muchos miembros de Indigo se convirtieron en consumados artistas visuales, Enyedi pasó a ser una cineasta de ficción de fama internacional.

[28] Biró, citado en Hornyik y Szőke, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo)», p. 7.

actividades de aquellos cursos que generaron procesos creativos de desaprendizaje<sup>29</sup>. Por su parte, las actividades filmicas del Grupo Indigo dieron a luz una producción experimental más variada, alejadas del entorno de las aulas. Incluía las instalaciones paracinemáticas hechas con tiras de película que acompañaron la conferencia de Erdély de 1979 titulada «Vanguardia o cine experimental» en la ciudad húngara de Pécs; varios guiones presentados al BBS; la película experimental de 16 mm *Vonatiút* (Viaje en tren) de 1981 realizada en el estudio; una serie de dibujos llamada *Filmrajzok* (Dibujos filmicos) (1983); y el *Duna filmpályázat* (Concurso Cinematográfico del Danubio) que se completó en 1980 en súper 8 y fue el experimento cinematográfico más ambicioso del grupo<sup>30</sup>. En conjunto, estos esfuerzos filmicos (expandidos) ponen de manifiesto que, durante este periodo, el súper 8 se introdujo en la comunidad artística no en sustitución de todos los demás formatos, sino para expandir el paradigma del cine experimental en lo que respecta a la escala de los proyectos cinematográficos alternativos y a la forma en que estos se desarrollaban, cada vez más a través de iniciativas creativas menores e informales.

Si bien el *Duna filmpályázat* fue una excursión artística menor en el cine de paso reducido, su estructura organizativa, fluida y ligera proporciona un caso de estudio relevante para el estudio de la exploración artística experimental en el cine durante este período. El artista medial y miembro de Grupo Indigo László László Révész recordaba así el proyecto en una entrevista de 2014:

En los años ochenta, hicimos el Concurso Cinematográfico del Danubio. Dani [sic] Erdély, András Böröcz y yo tuvimos la idea, y la regla básica era que los invitados debían utilizar una película de tres minutos en súper 8 en su totalidad, sin ningún tipo de montaje. Aunque estábamos «atrasados» en cuanto a tecnología, el resultado fue de una calidad decente. Llevamos las películas a Canadá, donde las proyectamos en varios espacios alternativos. Aquí, en casa, conseguir incluso una cámara VHS normal nos costó mucho esfuerzo. Trabajamos con material de súper 8 y cámaras prestadas<sup>31</sup>.

El resumen de Révész pone de manifiesto que el formato súper 8 ofrecía oportunidades a aquellos que tenían un acceso limitado a los formatos filmicos clásicos que circulaban en los espacios cinematográficos alternativos, y destaca el laxo espíritu colectivo con el que se concibió el proyecto. Esto último también queda patente en la forma en que se enuncian las distintas fases de la convocatoria en el folleto del proyecto: se anunciaba el lugar de las discusiones preliminares en el «pub Wernersgrüner, distrito II, plaza Ben a las 11:00», y el punto de encuentro para recoger las propuestas, el 1 de julio de 1980, era «la fuente de la plaza Mechwart a las 17:00». El uso de los espacios públicos de Budapest para estas reuniones clave ponía de manifiesto tanto la falta de infraestructura del grupo como una forma de hacer que se distinguía por su independencia dinámica, alejada de las organizaciones establecidas, lo que constituía la base no sólo de este proyecto, sino del funcionamiento del Grupo Indigo en su conjunto. Enmarcar el ejercicio creativo como una «competición» fue sin duda una alusión irónica a los concursos estrictamente arbitrados y meticulosamente administrados que constituían la piedra angular de la cultura cinematográfica *amateur*.

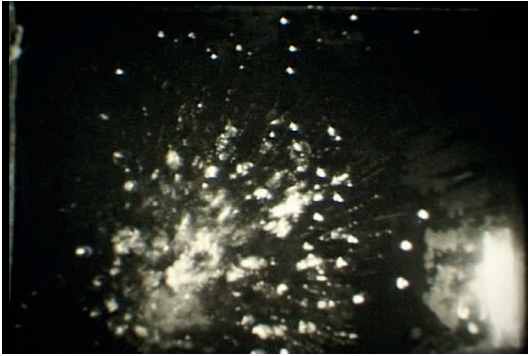
El *Duna filmpályázat* —como su título indica— invitaba a los participantes a establecer una relación, temática o conceptual, con el río que divide la capital húngara. Para ilustrar la diversidad de las contribuciones individuales al proyecto, merece la pena describirlas con cierto detalle. En cuanto a la interpretación del tema, el concurso

[29] Bíró, citado en Hornyik y Szőke, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo)», p. 7. La cámara de cine, además de ampliar los paradigmas conceptuales de la creatividad, también sirvió para documentar directamente varias actividades de los Ejercicios de creatividad. Por ejemplo, en el apartado «dibujar por parejas», encontramos la ejecución de esta actividad, en la que se pide divertidamente a los participantes que dibujen dos objetos diferentes —la persona que sostiene el carboncillo, un círculo, mientras que la persona que sostiene el tablero de dibujo, un cuadrado—, lo que da lugar a una actividad fascinantemente desarticulada. Del mismo modo, en la sección «dibujo automático», encontramos una serie de indicaciones que integran la música en el proceso de dibujo, incluyendo parejas que se balancean por el aula al ritmo de la música mientras intentan sostener torpemente sus instrumentos de dibujo. Las imágenes de los diferentes «ejercicios» están disponibles en línea a través del sitio web de Artpool: <<https://www.artpool.hu/Erdely/kreativitas/gyakorlatok.html>>.

[30] Sándor Hornyik, Miklós Peternák y Annamária Szőke, «Az Indigo és a Film», en Sándor Hornyik y Annamária Szőke (eds.), *Kreativitás, FAFEJ, INDI-GO Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* (Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet / Gondolat Kiadó / 2B Alapítvány / Erdély Miklós Alapítvány, 2008). Esta publicación ofrece un estudio excepcionalmente completo de los proyectos cinematográficos de Indigo, incluido el *Concurso de Cine del Danubio*, y por lo tanto constituye la base de esta sección sobre Indigo.

[31] Entrevista con László László Révész, «Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember. Beszélgetés Révész László Lászlóval» (*Artmagazin online*, 2014), disponible en <<https://www.artmagazin.hu/archive/2559>>.

dio lugar a una amplia gama de experimentos, muchos de ellos producidos de forma más o menos colaborativa. Las películas abordaron conceptos relativos al flujo, el movimiento, la fluidez, la translucidez y el poder transformador del agua; otras excursiones temáticas utilizaron el Danubio, motivo central del proyecto, como un telón de fondo literal; o crearon vínculos asociativos entre el agua, diferentes geografías y otras formas elementales.



Fotograma de la pieza de Ákos Birkás para el proyecto *Duna filmpályázat* (Concurso Cinematográfico del Danubio, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



*Hajszálak a hídkorláton* (Mechones de pelo en la barandilla del Puente, András Böröcz, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



Fotograma de la pieza de Mária Varga para el proyecto *Duna filmpályázat* (Concurso Cinematográfico del Danubio, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.

El film de Ákos Birkás ofrecía una representación abstracta de un chorro de agua que golpea una superficie transparente y se dispersa en gotas. Fue realizada, en colaboración con András Böröcz, mediante el rociado de agua sobre una lámina de vidrio que colgaba de un balcón (el de Böröcz), filmado desde arriba<sup>32</sup>. La obra recordaba maravillosamente los experimentos formales de la vanguardia histórica en torno al movimiento abstracto y los patrones cambiantes. El film de Mária Varga también se alejaba del entorno inmediato. Un recorte de periódico en el que se veía una fila de gimnastas

[32] Böröcz citado en Hornyik, Peternák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 312.

fue el punto de partida de una pieza que capturaba varios objetos —un primer plano de una pletina— y gestos —un pincel utilizado como baqueta por Tivadar Nemesi contra una pared desnuda— en la habitación de János Sugár, «filmada por Böröcz o Révész», como recordó Varga<sup>33</sup>. Más allá de ilustrar la diversidad de interpretaciones del tema central, ambas películas demostraron la capacidad del súper 8 para activarse en entornos íntimos y a pequeña escala, lo que puso de relieve el carácter improvisado y colectivo de los experimentos filmicos. Zsuzsa Berényi, por su parte, hizo una inteligente referencia indirecta al Danubio, como corriente de agua que divide la tierra, al filmar las coronas de las cabezas, de un conjunto de individuos no identificables, con sus cabellos evocando visualmente el lecho de un río. *Hajszálak a hídkorláton* (Mechones de pelo en la barandilla del puente) de Böröcz fue una obra técnicamente más compleja, ya que se filmó con dos cámaras en el puente Margit Híd de Budapest en colaboración con Révész. La primera cámara registró, desde una perspectiva bastante desorientadora, una mano retirando sistemáticamente mechones de pelo adheridos a un trozo de cinta adhesiva pegada a la barandilla, mientras mostraba además un guante (sin su par) que colgaba inquietantemente dentro y fuera del encuadre. La segunda cámara, manejada por Révész, se situó en el lado opuesto del puente y grabó la acción en una toma angular, revelando que la primera cámara estaba sujeta a la barandilla del puente dentro de una caja de cartón que Böröcz arrastraba con una cuerda, mientras que autobuses, tranvías, camiones y coches tapaban regularmente la visión de la segunda cámara<sup>34</sup>. Según las especificaciones de Böröcz, las dos grabaciones debían proyectarse simultáneamente una al lado de la otra<sup>35</sup>. En contraste con la película de Böröcz, cargada de significado histórico, otras obras desplegaron interpretaciones más desenfadadas del tema del Danubio. *Tigris a Margitszigeten* (Tigre en la Isla Margarita, 1980), de Révész, mostraba a un cachorro de tigre retozando en la orilla nevada del río mientras un individuo no identificado fotografiaba sin descanso al animal; y un cortometraje sin título —atribuido a Ildikó Enyedi— presentaba a un joven en un primer plano vestido con un traje de capitán de barco que hablaba intermitentemente a la cámara, produciendo un mensaje difícil de descifrar, ya que la película —como todas las películas del Danubio— era muda. La contribución de Áron Gábor, por su parte, presentó un experimento técnicamente más complejo, ya que hizo flotar dos cámaras en balsas a lo largo del Ördögárok, un pequeño arroyo en los suburbios de Buda. Inicialmente, los dos dispositivos de grabación se filmaron el uno al otro; más tarde, registraron el paisaje mientras se desplazaban por él<sup>36</sup>. A continuación, Gábor utilizó una tercera cámara para grabar las posiciones de ambos dispositivos desde un ángulo más abierto. Al igual que la doble proyección de Böröcz, esta obra también debía proyectarse con un dispositivo de cine expandido, mostrando las tres grabaciones una al lado de la otra. La de Gábor Roskó fue la única película en color del certamen, cuyo título, *Cat's-candle* (1980), era una referencia errónea al nombre en inglés de un conocido truco de cuerda: *cat's cradle*. La película reunía una serie de motivos oníricos y extraños rituales. Entre ellos, una mujer, filmada desde arriba, que se cierne sobre su propia imagen en el espejo mientras parece consumir su reflejo con un tenedor; otra figura femenina, que lleva una bata azul brillante, filmada mientras realiza en el aire brazadas de natación de estilo libre, colocada encima de un pequeño muro de ladrillos con los ojos cerrados y los labios pintados con brillo, aparentemente en éxtasis; y una mujer vestida de rojo, que se aleja de la imagen, distanciándose del Danubio, dejando ver una muñeca de juguete flotando en el río. La escena final mostraba a dos figuras, filmadas por debajo del cuello, mientras transferían una cuna de gato de una

[33] Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 313.

[34] Es importante destacar que Böröcz proporcionó un marco histórico a su obra, convirtiéndola en una de las piezas más políticamente explícitas del proyecto. Como señaló, los mechones de pelo de la película hacían referencia a los asesinatos masivos de 1944 de la población judía de Budapest, que fueron ejecutados a lo largo de la ribera del río; sus propios gestos representaban así una especie de ritual de «limpieza», que intentaba librar la barandilla de estos pelos y del trauma histórico al que hacían referencia. Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 314.

[35] Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 314.

[36] Hornyik, Peternák y Szöke, «Az Indigo és a Film», p. 315.



mano a la otra. En su conjunto, estas imágenes crípticas parecen conectarse emulando el lenguaje visual asociativo del surrealismo, y los vibrantes colores primarios de la película realzan la calidad onírica de la puesta en escena. Es importante destacar que el propio Erdély también contribuyó con una pieza al proyecto, subrayando con ello el funcionamiento no jerárquico dentro del grupo. Se filmó en su propia casa y se centró en la naturaleza cíclica del agua. La película muestra al artista realizando una serie de acciones: verter una jarra de leche por el canalón de desagüe de su jardín en un paisaje invernal; «limpiar» el canalón de la calle de su casa con un bastón; verter la leche en su buzón; llenar un vaso con agua del grifo del lavabo de su cuarto de baño y beberse la; y luego recoger nieve en ese mismo vaso y tirarla al lavabo presionando el material sólido por el desagüe. Al igual que otras obras de Erdély, se basaba en vínculos asociativos entre diferentes materiales y formas físicas, estableciendo y desbaratando las conexiones entre los estados líquidos y sólidos de la leche, el agua y la nieve<sup>37</sup>.



[37] Hornyik, Peternák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 315.

*Tigris a Margitszigeten* (Tigre en la Isla Margarita, László László Révész, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



*Cat's-candle* (Gábor Roskó, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



*Cat's-candle* (Gábor Roskó, 1980). Artpool Art Research Center, Budapest.



Áron Gábor, miembro del Grupo Indigo, recopiló y digitalizó las películas descritas anteriormente, que están disponibles para su visionado en el Centro de Investigación Artística Artpool de Budapest. El Centro forma ahora parte del Instituto de Investigación Centroeuropa de Historia del Arte de Budapest, y alberga un importante y extenso archivo del arte experimental y la cultura *underground* producidos durante el socialismo tardío<sup>38</sup>. Aunque es una hazaña impresionante que la mayoría de estas películas menores se hayan conservado en copias digitales accesibles para su visionado e investigación, varias obras del concurso se han perdido. Entre ellas se encuentran las contribuciones de Zoltán Lábás, Dániel Erdély y la de János Sugár, que realizó con la cámara un viaje meticulosamente cronometrado, cruzando las estaciones de metro a ambos lados del río, desde Pest a Buda, en tres minutos exactos, correspondientes a la duración de un rollo de película<sup>39</sup>. La incompleta conservación de las películas del *Duna filmpályázat* ilustra los retos y las precarias prácticas de archivo respecto a los medios «huérfanos», como los experimentos en súper 8 creados para este proyecto de 1980. A diferencia del canon experimental de las películas producidas por el BBS, numerosos experimentos en súper 8 no fueron conservados, ni por el Estado durante el periodo socialista ni en los años inmediatamente posteriores a los cambios políticos de 1989. Ponerlos en primer plano como iniciativas artísticas valiosas dentro de contextos de producción caracterizados claramente por su pequeña escala sirve al propósito de integrarlos, al fin, dentro de las historias de cine experimental dignas de ser preservadas<sup>40</sup>.

### El no profesionalismo explosivo, el cine contracultural y el movimiento de cine *amateur* en la década de 1980

Las iniciativas artísticas en súper 8 descritas anteriormente remitían a una esfera de experimentación artística poco estructurada, que se desarrollaba orgánicamente. Unos años más tarde, a partir de 1982, el formato también impulsó importantes cambios dentro del movimiento *amateur*, reviviendo y empujando al centro de la escena una vertiente de la cultura cinematográfica que estaba fuertemente conectada con la identidad marginal del cine de paso estrecho. Esto, a su vez, provocó la reconfiguración de la escena cinematográfica *amateur* propiamente dicha y un cambio en las relaciones de poder de las culturas cinematográficas no convencionales, concretamente a través de las actividades del Kőbánya Amatőr Film Studio (AFS). El AFS se fundó en 1962 en Kőbánya, un barrio industrial de Budapest, predominantemente obrero. Tras una primera década un tanto tumultuosa en la que se vio obligado a trasladarse varias veces de lugar dentro de esa zona, a mediados de los años setenta estableció una base permanente en un centro comunitario local<sup>41</sup>. El ambiente del AFS fue especialmente propicio para un importante renacimiento de aquel centro bajo la tutela de György Szomjas, quien comenzó su carrera cinematográfica en el BBS realizando destacados cortometrajes sobre diferentes subculturas dentro de la sociedad socialista contemporánea, y fue miembro de la dirección del estudio entre 1969 y 1974<sup>42</sup>. A mediados de la década de 1970, Szomjas aportó su experiencia institucional, así como su interés por los medios culturales alternativos, a la escena *amateur* del Kőbánya Amatőr Film Studio, donde permaneció como asesor incluso después de que su propia carrera como director despegara a principios de la década de 1980. A través de sus actividades en la escena *amateur*, guió a una nueva generación de jóvenes cineastas hacia la visibilidad y el éxito profesional<sup>43</sup>. Szomjas proporcionó asistencia y orientación en cuestiones

[38] Artpool fue creado por el artista neovanguardista György Galántai en 1979 y funciona desde 2015 como una subdivisión de los archivos del Museo de Bellas Artes, disponible en <<https://artpool.hu/en>>.

[39] János Sugár, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

[40] Tanto János Sugár como el artista Tibor Csikós tuvieron experiencias de este tipo. Como explicó Sugár, un director de producción de la BBS perdió su contribución durante una transferencia prevista a 16 mm a principios de la década de 1990 (Sugár, citado en Hornyik, Petermák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 212). Csikós, que no figura en la lista oficial de colaboradores recopilada por Hornyik et al. y que, sin embargo, parece haber realizado una película súper 8 sobre el Danubio en 1980, señala igualmente que su trabajo fue extraviado por un colega después de que fuera a ser transferido a un formato VHS a finales de la década de 1980 (Hornyik, Petermák y Szőke, «Az Indigo és a Film», p. 312). Sobre los recuerdos de Csikós del *Concurso de Cine del Danubio*, disponible en <<https://csikostibor.coldal.hu/cikkek/megkezdett-tevekenysegek/film.html>>.

[41] István Dékány citado en Júlia Sipos, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Városszéli filmesek» (*Filmvilág*, vol. 10, n.º 18, 1986). Aunque el informe de Dékány parecía sugerir un movimiento positivo de cambio y crecimiento para el estudio en esta época, sin embargo, las entrevistas de Sipos con los miembros apuntan a que, incluso a mediados de la década de 1980, su sede no era más que una glorificada sala de reuniones, que carecía de la infraestructura básica necesaria para hacer películas cómodamente allí.

[42] Sus obras producidas por la BBS fusionaban elementos documentales y de ficción, como *Tündérszép lány / Beautiful Girl (1969)* y *Nászutak o Honeymoons (1970)*. Tras dejar la BBS, Szomjas realizó una gran variedad de películas de ficción, desde los westerns de temática húngara *Talpunk alatt fűtyül a szél / The Wind Whistles under Our Feet* y *Rosszemberek / Bad People (1979)* hasta películas que abor-

creativas, pero al mismo tiempo parece que utilizó la experiencia institucional acumulada en el BBS para consolidar el funcionamiento organizativo del AFS. Su propuesta de que los cineastas del estudio *amateur* se organizaran internamente nombrando una junta directiva parece haberse inspirado explícitamente en la estructura interna del BBS, facultando a una nueva generación de cineastas para reclamar su espacio dentro de la cultura cinematográfica (*amateur*).

La cohesión generacional de los miembros del AFS fue también importante para este proceso de cambio. En la época se los describía como personas que vivían en «condiciones sociales particulares —jóvenes sin opciones para la movilidad social, empleados en trabajos manuales pesados o administrativos mecánicos, y sin posibilidad de salir de esa situación— y cuyas frustraciones se reflejan en la naturaleza agresiva de las películas»<sup>44</sup>. De hecho, a partir de principios de los años ochenta, la conciencia de la marginalidad social de estos jóvenes se fusionaría ejemplarmente con la marginalidad percibida del formato súper 8. Si bien estos jóvenes cineastas recurrieron al súper 8 por pura necesidad, más que por un interés genuino en la especificidad tecnológica del formato —ya que no tenían acceso a otras tecnologías— el súper 8 acabó por demostrar su excepcional capacidad para servir de soporte a sus ideas subversivas. El Kőbánya Amatőr Film Studio tuvo notables éxitos dentro de los círculos de cine *amateur* en los últimos años de la década de 1970, pero sería a partir de 1982 cuando se asentó como una nueva voz de la cultura cinematográfica alternativa húngara. La fuerte identidad contracultural de sus miembros y su celebración juvenil e irreverente de estilos de vida marginales y alternativos se entrelazaron con las técnicas cinematográficas insolentes que los definieron, e influyeron en la cultura cinematográfica húngara hasta bien entrada la década de los noventa. Miklós Ács, uno de los artistas más destacados del AFS, explicó el cambio inicial de la siguiente manera:

Entré en el Cineclub en 1982. En aquella época sólo había una película que marcaba el movimiento no profesional, *Happening*, de József Hajdú. Era completamente diferente de las películas *amateur* habituales de la época, «estaba todo llevado al extremo», como diría Szomjas. Las imágenes se componían a medias, con total desprecio por las reglas básicas del cine, y en la película se expresaban todo tipo de sabidurías y pseudo-sabidurías. Era una película de veinte minutos, su celuloide estaba levemente lijado, y en algunos lugares la imagen carecía de vida y estaba subexpuesta. El material supuso un salto importantísimo, y ganó dos segundos premios en un festival nacional. Después hubo un largo silencio, luego llegó gente nueva y finalmente se desarrolló un lenguaje cinematográfico que ahora llamamos «no profesional». No es un material dañado. Está estructurado y montado, pero deliberadamente mal compuesto en su montaje y estructura, un tipo de material diferente al que estamos acostumbrados<sup>45</sup>.

Así, en lugar de emular la calidad prístina del material cinematográfico profesional o enmascarar las irregularidades formales del formato súper 8, la película de Hajdú de 1982 amplificó sus defectos más visibles. En este gesto, tanto János Sugár como Miklós Ács reconocieron un tipo de *ethos* punk, subversivo y DIY, que no llegaría a Hungría hasta principios de la década de 1980<sup>46</sup>. Esta insolencia y el énfasis en resaltar los defectos del súper 8 como medio obsoleto y desechado se alineaban con el estatus social de los jóvenes marginales que hacían uso de este formato cinematográfico<sup>47</sup>.

dan temas contemporáneos basados en crisis sociales como *Könyvnyu testi sértés / Tight Quarters* en 1983 y *Falfűró / Wall Driller* de 1986.

[43] El enfoque de Szomjas sobre el liderazgo fue valorado positivamente en el ya citado informe de Dékány de la siguiente manera: «La ayuda de los líderes adopta una forma especial: animan a los miembros a empezar una película presentada con los errores de una presentación, no con las buenas soluciones, y a pensar en sus consecuencias, a veces incluso a llevarlas hasta el absurdo. Las películas realizadas de este modo no se asemejan a plantillas cinematográficas consolidadas, sino que han desarrollado un tono crudo, honesto e inconformista. Los miembros del estudio no están creando arte cinematográfico, sino que intentan articular su propio mundo. Es un mundo que puede resultar antipático para muchos. Pero no se puede negar su sinceridad...», en Júlia Sipos, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Vározzéli filmek».

[44] Véase la nota 41. András Szőke, uno de los miembros más destacados del AFS, trabajó en Budapest en los años ochenta, primero como ayudante de pintor, luego como limpiador en el cine Horizont.

[45] Ács citado en Sipos, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Vározzéli filmek».

[46] Grabación de audio inédita de Miklós Ács en conversación con János Sugár. Consultado en enero de 2022.

[47] János Sugár, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

Inspirados por el enfoque irreverente de Hajdú, Ács y András Szőke se convirtieron en los años siguientes en las principales voces de un nuevo movimiento cultural cinematográfico. En un ensayo de 1985, el historiador del arte László Beke también destacó que *Happening* ya contenía los parámetros clave de las iniciativas cinematográficas innovadoras de la escena Kőbánya<sup>48</sup>. Esta obra de 17 minutos en súper 8 muestra unos jóvenes preparando torpemente una actuación, mientras una voz en off hace breves afirmaciones sobre el arte y la vida, que Beke interpretó como profundas e irrisorias al mismo tiempo<sup>49</sup>. Beke consideraba que el humor, en general, era un aspecto fundamental de las películas del movimiento, y señalaba que resaltar de forma autorreflexiva, a través de la voz en off, los defectos técnicos de cada película mediante bandas sonoras discordantes o monólogos cómicos se convirtió en una de sus herramientas expresivas más significativas. *A clochard*, de András Szőke, también evocada en el artículo de Beke, ilustra esta estrategia, ya que combina imágenes de un vagabundo filmadas furtivamente con una voz en off que detalla las experiencias vitales y filosóficas de un aspirante a cineasta aficionado, fusionando irónicamente sonido e imagen en una (auto)biografía de la marginalidad desarticulada con humor.



*A clochard* (András Szőke, s/f).

[48] László Beke, «Kijöttél a moziból de nem vagy még minden túl: a Kőbányai filmstúdióról» (*Filmkultúra*, vol. 21, n.º 6, junio de 1985), pp. 9-12. Beke mantuvo estrechos vínculos con la BBS y el movimiento neovanguardista durante los años setenta y fue una figura influyente en los círculos culturales alternativos durante muchas décadas.

[49] Beke, «Kijöttél a moziból de nem vagy még minden túl: a Kőbányai filmstúdióról», p. 10.



*A clochard* (András Szőke, s/f).



*A clochard* (András Szőke, s/f).

Es importante destacar que los cambios que generaron estas películas fueron mucho más allá de las innovaciones formales, y afectaron también a los contextos de producción. Los principales protagonistas del movimiento tomaron distancia no sólo de las esferas culturales cinematográficas tradicionales, sino también del contexto estrictamente *amateur*. A mediados de la década de los ochenta, los miembros del AFS se distanciaron del apelativo de «*amateur*», renombrando su lugar de trabajo como *Kőbányai Nonprofesional Filmclub*, y su práctica como cine *no profesional*. Este fue un cambio crucial en cuanto a la orientación consciente de su práctica creativa lejos del movimiento *amateur* como tal. El no profesionalismo era un término que denotaba con fuerza un espacio de creación más dinámico, con presupuestos bajos o inexistentes, un enfoque contracultural DIY marcadamente creativo y un desprecio por los temas más habituales, así como por las convenciones formales y narrativas. Además, estos cineastas, ante la imposibilidad de entrar en los circuitos cinematográficos profesionales que comenzaron a ganar aceptación en la Academia de Cine, trataron de rebelarse activamente contra el elitismo y la exclusividad implícitos en el profesionalismo. Quizás lo más evidente es que el nombre, deliberadamente no húngaro, también ponía de relieve la existencia de una nueva generación que no aceptaba las limitadas etiquetas proporcionadas por la realidad húngara. El calificativo inglés *non-profesional* cumplía así una función abiertamente provocadora, ya que sus miembros trataban de distanciarse de cualquier tipo de estructura organizativa establecida de la cultura cinematográfica socialista. Su desconexión del ámbito *amateur* no estaba tan motivada por razones conceptuales como la de los artistas neovanguardistas de la década anterior, como el caso ejemplar de Erdély y su ya mencionado rechazo a la rigidez institucional de este espacio creativo. Sin embargo, parecía derivar igualmente de un desprecio por la inflexibilidad de las estructuras institucionalizadas de la cultura cinematográfica *amateur*, así como de una aversión a lo que el término «*amateur*» implicaba —en particular, una imitación de baja calidad del cine dominante, un cine menor que apuntaba a unas expectativas y unos estándares de calidad de producción inferiores a los de sus homólogos profesionales<sup>50</sup>. Lo que diferenciaba de forma importante al *amateurismo* y al no profesionalismo era el grado en que este último, de forma plenamente consciente, enfatizaba y celebraba la imperfección como un nuevo lenguaje filmico de la contracultura —lo que implicaba, a la vez, un mayor grado de ambición por hacerse visibles como participantes activos en la cultura cinematográfica—. Una carta abierta de 1987 de los no profesionales, publicada en la revista *Filmvilág*, demostró claramente que la lucha por la diferenciación y la independencia dentro de un entorno cultural cinematográfico que desalentaba ambas cosas continuó hasta bien entrada la década de los ochenta<sup>51</sup>. Antes de enumerar sus reivindicaciones, los firmantes esbozaron la situación del no profesionalismo en los siguientes términos:

En los últimos años, el campo del cine *amateur* se ha fragmentado cada vez más. La diversidad de obras producidas con diferentes enfoques y objetivos es sorprendente. Sin embargo, la [Asociación de Cine y Vídeo Amateur] pretende que todos sus miembros tengan las mismas necesidades y actúa como si tuviera que promover las actividades de ocio en el cine *amateur*. No tiene en cuenta que la calidad del cine *amateur* no está determinada por las películas hechas como pasatiempo, sino por las obras realizadas con ambiciones artísticas. Por tanto, la tarea teórica más importante sería redefinir el concepto de cine *amateur* de forma que refleje la situación actual y las diferencias de motivación. Por ejemplo, es necesario aclarar el concepto de cine no profesional, sobre todo porque este tipo de actitud cinematográfica tiene un valor generacional.

[50] Ács reitera este punto en sus conversaciones con János Sugár. Véase la nota 46.

[51] «Levélváltás az amatőr-filmről» (*Filmvilág*, 1987), pp. 63-64.

De este modo, los no profesionales delinearon un tipo de «cine independiente» para una nueva generación que rechazaba categóricamente las sensibilidades cinematográficas de la vieja guardia y las jerarquías culturales del cine. Les impulsaban ideas frescas, el desprecio por la tradición, el interés por los temas irreverentes, la capacidad de producir obras al margen de las grandes estructuras de financiación de la industria cinematográfica y de la actitud excluyente de la Academia de Cine y una gran disposición por hacer visible su trabajo a través de las sólidas redes de distribución disponibles. Todo ello incluía cosas que, a su juicio, el movimiento *amateur* tradicional ni ofrecía, ni podía ofrecer. Mientras que el cine independiente tenía una tradición asentada en la cultura cinematográfica occidental, en la Hungría socialista esa independencia sólo se podía conseguir rompiendo violentamente los límites de las estructuras cinematográficas existentes. De hecho, aunque los cineastas activos en el entorno del AFS de Kőbánya apenas intentaron integrarse en el *mainstream* de los grandes estudios cinematográficos y del cine narrativo, sí fueron ambiciosos por derecho propio. Al final, varios de ellos se «graduaron» en las filas oficiales de la industria, convirtiéndose en importantes figuras del cine durante los últimos años de la escena cinematográfica socialista, e inspiraron la cultura audiovisual húngara hasta bien entrada la era post-89.



*A kutya éji dala (Dog's Night Song, Gábor Bódy, 1983).*

## Coda

El aumento del interés y el uso del súper 8 en los círculos culturales cinematográficos húngaros, en parte como resultado de los éxitos de los cineastas de Kőbánya, queda patente en el largometraje de Gábor Bódy de 1983 *A kutya éji dala (Dog's Night Song, Canción de la noche del perro)*. El filme de Bódy es una película de ficción de estructura fluida, formalmente ecléctica, y el último largometraje que realizó antes de su prematura muerte en 1985. Combinaba elementos narrativos y no ficcionales e



incluía metraje en súper 8 junto a otros formatos —principalmente 35 mm y vídeo— para ofrecer un conjunto caleidoscópico y rico en texturas. Más que una elección estética, este eclecticismo formal pretendía ilustrar el *zeitgeist* de un sistema socialista fracasado, su «falta de rumbo y pérdida de dirección», como señala Zsolt Györi<sup>52</sup>. Para Györi, el uso del súper 8 en *A kutya éji dala* funciona en varios niveles entrecruzados. El material granulado, inestable y poco claro filmado en este pequeño formato —distorsionado aún más al ser ampliado para ajustarlo con el material en 35 mm utilizado en otras partes del film— se pone en primer plano para producir un «ruido visual» que coincide formalmente con la «imposibilidad de contar historias coherentes en un mundo caracterizado por la desintegración de un consenso social», durante la que sería la última década del socialismo<sup>53</sup>. Bódy otorga este poderoso significado conceptual a un formato cinematográfico «menor» para hablar del sentimiento de desilusión en la Europa del Este de finales del socialismo. Sin embargo, su uso del súper 8 también hablaba de una nueva era de la cultura cinematográfica en la Hungría de los años ochenta. Esta producción parecía más airada, y se alineaba con agresividad a una visión más irreverente del mundo contracultural que la de las generaciones anteriores, alimentándose claramente de los esfuerzos marginales, subversivos y radicalmente antisistema de las escenas no profesionales que los cineastas de Kőbánya representaban ejemplarmente. A lo largo de su ilustre carrera, Bódy buscó —y visibilizó— las tendencias más innovadoras y los nuevos desarrollos de las culturas de la imagen en movimiento, ya fueran formas interdisciplinarias de experimentación o incursiones en las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios, como el vídeo. La importancia del súper 8 en *A kutya éji dala* es la expresión de un nuevo período, en el que este modo «menor» de hacer cine se había ganado no sólo la aceptación, sino también el interés y la apreciación de un entorno cultural cinematográfico más amplio.

Mientras Bódy recuperaba el estatus marginal del súper 8 para enriquecer su visión fragmentada de un país en crisis, los miembros del estudio Kőbánya experimentaron en el mismo periodo una constante transformación. Para Miklós Ács, el salto llegó unos años más tarde, en 1988, cuando su largometraje *Sőn és grósz* (*Nice and Big*, Bonita y grande, 1985) —realizada en súper 8 junto a su pareja Andrea Rinyu— se presentó ante el público internacional en la 17ª edición del Festival Internacional de Cine de Rotterdam<sup>54</sup>. La película era un filme autobiográfico poco ambicioso pero muy entretenido, en el que planteaba de un modo autorreflexivo —con Ács y Rinyu interpretándose (y siendo) ellos mismos— cómo el cine no profesional fusionaba los impulsos creativos con la vida privada. El escenario de la película era el destartalado edificio de viviendas donde residían, y la acción incluía actos escatológicos cotidianos —su casa no tenía agua corriente ni baños— e incluso una fugaz escena de sexo explícito que causó controversia no sólo en Hungría, sino también en el festival holandés<sup>55</sup>. El hecho de que esta provocativa obra llegara a un festival internacional demuestra que, hacia finales de los años ochenta, los no profesionales habían superado los sistemas institucionales que habían intentado ampliar a lo largo de la década, y estaban definitivamente listos para irrumpir más allá del entorno *amateur* en el que se formaron.

## Conclusiones

Mientras que el cine experimental en la Hungría de los años setenta estaba centralizado en el Estudio Béla Balázs y ofrecía una experiencia cinematográfica excep-

[52] Zsolt Györi, «‘A mi agyunk téves kapcsolás’: az új hullám találkozása az új érzékenységgel» (*Apertúra*, vol. 13, n.º 4, verano de 2018). Disponible en <<https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>>. La película entrelaza de forma imprecisa las historias de un cura rural, interpretado por el propio Bódy, un funcionario del partido jubilado en silla de ruedas y un niño que acaba haciéndose amigo de su excéntrico vecino, un astrónomo. Para un análisis reciente en inglés de los largometrajes narrativos de Bódy, incluida *Dog's Night Song*, véase Gábor Gelencsér, «The Experimentalism of Gábor Bódy», en Gurshtein y Simonyi, *Experimental Cinemas*, pp. 35-58.

[53] Györi, «A mi agyunk téves kapcsolás’: az új hullám találkozása az új érzékenységgel».

[54] Es interesante anotar que *Sőn és grósz* se realizó al mismo tiempo que el largometraje de Szomjas Falfürő, en el mismo apartamento prefabricado. Esta maravillosa conexión, incorporada autorreflexivamente en el film de Ács, subraya de un modo creativo que la escena no profesional estaba enteverada con otros modos más aceptados de realización cinematográfica, aunque permanecía conscientemente a distancia.

[55] Quizá sea pertinente mencionar que esta película en súper 8 se proyectó en Rotterdam como una copia en 16 mm, a través de una transferencia realizada específicamente para el festival, lo que indica que este formato tampoco fue aceptado automáticamente en los circuitos de distribución de películas occidentales. Festival Internacional de Cine de Rotterdam, disponible en <<https://iffr.com/en/iffr/1988/films/nice-and-big/>>.



*Sőn és grósz (Nice and Big, Miklós Ács, 1985).*



*Sőn és grósz (Nice and Big, Miklós Ács, 1985).*



*Sőn és grósz (Nice and Big, Miklós Ács, 1985).*

cionalmente abierta a los artistas marginales y a otros creadores activos al margen de la industria cinematográfica, durante la década siguiente aparecieron una serie de iniciativas culturales cinematográficas que rompieron las estructuras institucionales de la década anterior. La difusión de la tecnología súper 8 fue fundamental para estos cambios. En los espacios artísticos experimentales, activó la realización de experimentos cinematográficos creativos de naturaleza fundamentalmente investigadora y abierta, producidos con medios limitados y lejos de los lugares más consolidados de producción cinematográfica. En la escena *amateur*, por su parte, el súper 8 ofreció la posibilidad de reconsiderar los parámetros básicos del lenguaje filmico *amateur*. Una nueva generación de cineastas *amateurs* rebeldes utilizó el formato para resaltar sus imperfecciones y defectos técnicos como constitutivos de un nuevo lenguaje formal, que expresaba provechosamente sus identidades marginales y contraculturales y su insolente visión del mundo a través de la nueva etiqueta de *no profesionalidad*. Si bien estos dos modos de hacer cine se desarrollaron de forma independiente, en su conjunto permiten dilucidar los diversos entornos socioculturales en los que se experimentó con el súper 8 durante la última década de la etapa socialista en Hungría. A partir de aquí, los estudios futuros podrían centrarse en las formas en las que el

formato súper 8 abrió y diversificó las estructuras institucionales del cine alternativo en toda la esfera socialista, matizando más las oposiciones entre los diversos espacios de creación cinematográfica, tanto de la escena *underground* como de aquellos controlados por el Estado.

Traducción del inglés:  
ALBERTO BERZOSA y MIGUEL ERRAZU

## FUENTES PRIMARIAS

SUGÁR, János, «Entrevista personal de la autora a János Sugár» (Budapest, 17 de septiembre de 2022).

## REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

### *Amatőrfilm*

András PÉTERFFY, «Az amatőrfilmzés nagy lehetősége: a video» (vol. 12, n.º 1, 1978), pp. 5-7.

Autor desconocido, «Mit tud az érzékenyített pertli?» (vol. 11, n.º 4, 1977), p. 7.

Autor desconocido, «Normál vagy szuper-nyolc?» (vol. 11, n.º 4, 1977), pp. 8-9.

### *Filmkultúra*

Autor desconocido, «A Balázs Béla Stúdió 'zárszámadása'» (vol. 9, n.º 1, 1973), p. 23.

László BEKE, «Kijöttél a moziból de nem vagy még mindenem túl: a Kőbányai film-stúdióról» (vol. 21, n.º 6, junio de 1985), pp. 9-12.

### *Filmvilág*

Autor desconocido, «Levélváltás az amatőrfilmről» (1987), pp. 63-64.

Júlia SIPOS, «A Kőbányai Amatőrfilm Stúdióban: Városszéli filmesek» (vol. 10, n.º 18, 1986).

## BIBLIOGRAFÍA

«Creativity-Visuality. Ganz-Mávag Cultural House, Budapest, 1975–1977» <<https://www.artpool.hu/Erdely/kreativitas/exercises.html>> (30/09/2022).

«Miklós Acs, *Nice and Big*», International Film Festival Rotterdam <<https://iffr.com/en/iffr/1988/films/nice-and-big>> (30/09/2022).

BELC, Petra, «Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 151-176.

—, y The Department of Cineclub Zagreb Heritage, «Digital Restoration of the Preserved Films of Tatjana Ivančić» (Filmmuseum, Collections) <[https://www.filmuseum.at/en/collections/film\\_collection/film\\_preservation/projects\\_since\\_2002/tatjana\\_ivancic\\_1](https://www.filmuseum.at/en/collections/film_collection/film_preservation/projects_since_2002/tatjana_ivancic_1)> (30/09/2022).

CROWLEY, David, «Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland and East Germany», en Balázs Apor, Péter Apor y E. A. Rees (eds.), *Sovietization of Eastern Europe* (Washington DC, New Academia

- Publisher, 2008).
- DE CUIR, Greg, «Circles, Lines, and Documentary Designs: Tomislav Gotovac's 'Belgrade Trilogy'», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 59-76.
- ERDÉLY, Miklós, «A kísérleti film», en Miklós Peternák (ed.), *Erdély Miklós: A filmről* (Budapest, Balassi kiadó, BAE Tartóshullám e Intermedia, 1995), pp. 236-237.
- GELENCSÉR, Gábor, «A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79–1989/90)» (*Online Filmtörténet*) <<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-nyolcvanas-evek-magyar-filmmuveszete-1978/791989/90-filmtortenet-korszakelemzes.html>> (30/09/2022).
- GURSHTEIN, Ksenya, «Conceptual Artist, Cognitive Film: Miklós Erdély at the Balázs Béla Studio», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 265-292.
- , y SIMONYI, Sonja (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022).
- GYÖRI, Zsolt, «A mi agyunk téves kapcsolás': az új hullám találkozása az új érzékenységgel» (*Apertúra*, vol. 13, n.º 4, verano 2018) <<https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>> (30/09/2022).
- HORNYIK, Sándor, PETERNÁK, Miklós y SZŐKE, Annamária, «Az Indigo és a Film» in *Kreativitás, FAFEJ, INDIGO*», en Sándor Hornyik y Annamária Szőke (eds.), *Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány: Budapest, 2008).
- , y SZŐKE, Annamária, «Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (Indigo). Miklós Erdély's Art Pedagogical Activity, 1975-1986» (2010) <[https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO\\_summary.pdf](https://monoskop.org/images/1/1e/INDIGO_summary.pdf)> (30/09/2022).
- KUŹMICZ, Marika y RONDUDA, Łukasz (eds.), *Workshop of the Film Form* (Varsovia y Berlín, Sternberg Press y Arton Foundation, 2016).
- RÉVÉSZ, László László, «Titok nélküli világban nem lehet motivált az ember. Beszélgetés Révész László Lászlóval» (*Artmagazin online*, 2014) <<https://www.artmagazin.hu/archive/2559>> (30/09/2022).
- ŠIJAN, Slobodan, *Life as a Film Experiment* (Zagreb, Croatian Film Association / Multimedia Institute Zagreb / Tomislav Gotovac Institute, 2018).
- SIMONYI, Sonja, «The Man Behind the Curtain: Gábor Bódy, Experimental Film Culture and Networks of State Control in Late Socialist Hungary» (*Third Text* 32, n.º 4, 2018), pp. 519-529.
- , «Artists as Amateurs: Intersections of Nonprofessional Film Production and Neo-Avant-Garde Experimentation at the Balázs Béla Stúdió in the Early 1970s» (*Film History*, vol. 30, n.º 1, 2018), pp. 124-125.
- , «Works and Words, 1979: Manifesting Eastern European Film and/as Art in Amsterdam», en Ksenya Gurshtein y Sonja Simonyi (eds.), *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022), pp. 293-316.

TIBOR, Csikós, «Film», <<https://csikostibor.eoldal.hu/cikkek/megkezdett-tevekenysegek/film.html>> (30/09/2022).

**Recibido:** 31 de mayo de 2022

**Aceptado para revisión por pares:** 1 de junio de 2022

**Aceptado para publicación:** 30 de septiembre de 2022



