laFuga

Cine de lo Posible

Por Luciana Zurita

Director: Érik Bullot
Año: 2021
País: Chile
Editorial: Ediciones Metales Pesados

Tags | **Cine de artista | Cine de autor | Cine experimental | cine performativo | Intermedialidad | intertextualidad | Procedimientos artísticos | Ensayo | Francia**

Luciana Zurita es licenciada en teoría e historia del arte por la Universidad Alberto Hurtado; Fundadora y co-editora del medio digital e impreso Revista Oropel. Investigadora y programadora audiovisual. Actualmente es becaria del magíster de artes mediales de la Universidad de Chile.

“Emoción ante la precariedad del instante y la belleza frágil del cine, capaz de hacernos sentir que una escena está ‘próxima’ a nosotros sin que haya necesidad de ‘aproximar’ la cámara. Aquello que podemos llamar ‘emoción’ es un movimiento de cámara al revés, el que se produce en el cuerpo del espectador”

David Oubiña

“Me fui de viaje a un lugar en ruinas. Había tres portones entreabiertos y un alambrado roto. No eran las ruinas de nada en particular. Ahí llegó un lugar y se estrelló. Quedaron, luego de eso, las ruinas de un lugar. Y la luz se posaba sobre ellas”

Anne Carson

Con motivo de su décimo aniversario, La Bienal Arte Joven de Buenos Aires ha organizado una amplia grilla de actividades y convocatorias culturales y formativas, una de ellas es el programa de Conferencias Audiovisuales donde lxs realizadorxs invitadxs comparten los procesos de creación, producción y circulación de sus proyectos cinematográficos. Los encuentros finalizan con la proyección de una película. “Primeras personas” es el título de la segunda jornada de exhibición y Yaela Gottlieb [1] está a cargo de cerrar la sesión con la presentación de su película, pero antes, nos cuenta de las personas que la acompañaron durante el proceso, las diversas estructuras y circunstancias que se fueron acomodando en el montaje, ideas preliminares que reviven ahora, imperfecciones, errancias. Como espectadores tenemos el privilegio de ver parte del material que quedó afuera de la película, almacenado y visible solo en sus notas y discos duros. Una representación que se asemeja a la ilusión de posibilidad, poder volver a las imágenes y preguntas para pensar nuevamente la película, pero Yaela no monta solo fotografías/esbozos/ruinas, también escenografía la sala de cine. Frente a nosotros, una lámpara de pie ilumina sutilmente un escritorio decorado con velas y postales del afiche de la película, Yaela ubicada al costado derecho de la pantalla de cine con micrófono y celular en mano comienza a leer: “Volver a una película, re visitarla, desmontar la película que es a la vez una película sobre la imposibilidad de volver: De hecho, se llama: No hay regreso a casa”. La teatralidad del espacio se mezcla con el tono que va explorando su voz mientras recuerda y ahonda en sus anotaciones. Mediante una interpretación que vaga entre lo cómico y lo sensible, Yaela menciona los devenires de su película, acontecimientos saturados de trayectos mal aventurados y afecciones que va reconstruyendo en fragmentos: Desmontar archivos, proyectar notas, imágenes de la película, fotografías familiares, intertítulos, la voz de Yaela, el espacio personificado, el sonido de aquellas baladas que escuchaba su padre, revelaciones de la madre, resignificar las vacilaciones, hablar con una misma, resolver en equipx, desajustar el lenguaje, los

gestos, montar, desmostar, mostrar lo imperfecto, ¿Cómo desarmar un documento?

Mientras sucede la presentación pienso en algunas anotaciones que Érik Bullot apunta en su libro de ensayos titulado Cine de lo posible (2021) editado por La Fuga y Metales Pesados, con traducción de Ignacio Albornoz Fariña y prólogo de Francisca García [2] . En el capítulo 1 "Cine performativo", el autor articula un corpus de seis ensayos con referencias y diálogos entre diversos cineastas y artistas: Uriel Orlow, Alexis Guillier, Rabih Mroué, Lev Manovich, Pierre Bayard, Naomi Kawase, Maya Deren, Serguéi Paradjanov, por nombrar algunxs, que sirven de guía para profundizar en la desmaterialización de las proyecciones de cine, la figura del animador y sus diversos formatos interdisciplinarios de representación. En ese sentido, explica la relación entre el «Desnudamiento del procedimiento» y «La dimensión performativa». Exponer una película y las propias condiciones de posibilidad que se suceden al recorrer un archivo permite revivir corpóreamente la experiencia inicial, pero la imagen, la película, es sometida a nuevos agenciamientos y enfoques:

> "De lo performativo. Propongamos la siguiente definición para la película performativa: Un acontecimiento, único e irrepetible, que actualiza mediante una serie de enunciados verbales, sonoros, visuales o corporales emitidos por uno o varios participantes en presencia de un público, una película virtual, por venir o imaginaria (...) Reducida a su mero enunciado, se actualiza ante los ojos de los espectadores exponiendo el conjunto de la cadena de fabricación, desde la simple intuición, hasta su cristalización plástica, trasladando al artista a la función de productor" (P.26)

Retorno a la imagen de Yaela y su proximidad con el espectador. El encuentro con los afectos y la memoria yace en un estado de latencia con el presente. Cuerpo y experiencia se van constituyendo como agentes primordiales de un conocimiento sensible (Ibíd, p.13) y en la voz, señala el autor, "se muestra lo que no puede ser visto, se presenta una ausencia" (p. 59) y antes de esto apunta "la exposición oral es un modo de agotar la película" (p.37) que deriva entonces en aquella memoria post-mortem del medio (p.40). La exposición de Yaela dura una hora, quizás menos, pero la potencia del discurso, el desplazamiento de la película, su residuo, permanece como un acontecimiento fantasmagórico. "Quedan estos escaneos que Marcelo hizo para diseñar los créditos y con estos documentos intento reconstruir mis pensamientos de esa época. El cuaderno ya no existe, pero quedan sus restos [3] . Al finalizar la presentación recuerdo una jornada amistosa a la que asistí varias semanas antes llamada "Estallan y Huyen", en una casa cineastas y artistas expusieron el desarrollo de sus proyectos artísticos con una escenografía articulada especialmente para proyectarlos. El énfasis de cada performance estuvo dado por los fracasos y superación de los diversos procesos creativos evocándolos desde su ausencia, semejante a un sueño o una promesa (Cine de lo posible, p. 38), como señala Walter Benjamin citado por Bullot, "es al desaparecer que las cosas nos revelan su brillo. A este respecto, el digital nos ha vuelto sensibles, con una intensidad nueva, al trabajo material de la película" (Ibíd, p.45). Asimismo el autor nos encamina a las posibilidades que preserva el montaje y los modos en que la existencia y ausencia del material se hace visible. Relacionar ambos encuentros con el libro de Bullot me permite concebir las fases que traza para pensar en la experiencia/dimensión cinematográfica, pero también su extensión y ampliación. La exposición de aquellos procedimientos no significa únicamente mostrar en imágenes lo que prevalece a la película, es un intercambio experiencial con lxs espectadorxs donde los deseos y afectos atraviesan a lxs realizadorxs pero también al público. El discurso en simultaneidad con las imágenes nos permite imaginar la película antes de su proyección, reconstruyéndola artificial y azarosamente. Al proyectarse el original, sin embargo, aquella ilusión de película oscilará constantemente entre un reemplazo y pérdida de nuestra idea inicial:

> "El «decir de una película» se sitúa en la intersección entre destrucción (borrar la experiencia sensible de la película) y relevo (producir un doble de ella, o un fantasma, mediante el habla). Indudablemente, este movimiento doble da testimonio de una edad del cine dividida entre su propia desaparición (metamorfosis digital, diseminación del medio al interior del espacio social) y su superación (retorno de la figura del explicador, exploración de los posibles)" (p.33)

¿Qué sucede cuando el decir de una película es posterior a su proyección? (Tuve la oportunidad de ver la película el año pasado). No hay posibilidad de ilusión, existe, a pesar de ello, el traspaso sensorial como resultado de su revelación. Son todos aquellos intervalos que sucedieron a la película lo que me remueve, desde ese lugar formo parte de su performatividad construyendo el rompecabezas de

adelante hacia atrás, del efecto al origen, atravesando la experiencia de su enunciación y la ficción de su proyección.

En correspondencia con los ejercicios performativos expuestos inicialmente pienso en la estructura de los ensayos reunidos en Cine de lo posible, desde la experiencia y práctica del autor como cineasta y profesor, hacia la apertura de posibilidades para pensar y problematizar teorías en torno al cine y sus paradojas. En el segundo capítulo "Formas de vida" Bullot analiza y cuestiona lo que denominamos cine experimental, su dependencia con las formas de vida, y la interdisciplinaridad de las prácticas artísticas. Compuesto por tres ensayos, los apuntes del autor son intervenidos por las constantes referencias a artistas, cineastas y filósofos que toma como ejemplo: Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, Giorgio Agamben, Stan Brakhage, Deborah Stratman, Len Lye, Jeannette Muñoz, Peter Kubelka, etc. El primer ensayo escrito en 2018 "Apuntes sobre cine experimental y las formas de vida" dialoga con las problemáticas inaugurales del cine experimental: posibilidad de definición, sus devenires industriales versus la autonomía de quien registra y las dificultades de reconocimiento institucional.

Bullot organiza el texto en cinco apartados: Amateur, Autonomía, Comunidad, Formas de vida como película y Post-scriptum, de esta manera nos adentramos en un esquema estratégico para comprender no solo los devenires del cine experimental, ni sus referentes más contemporáneos, sino también para afrontar la propia experiencia del autor como cineasta, su aventura colectiva en pointligneplan [4] , y la relación personal con la lectura/escritura de textos críticos/teóricos. Para el autor la figura del investigador será crucial en el arte contemporáneo en tanto permite la transferencia de estrategias y prácticas sobre el quehacer audiovisual que desde la tradición experimental privilegia lo cotidiano y lo íntimo:

> "Hoy por hoy, el espacio de legitimación más dinámico en el contexto francés sigue siendo el de la docencia artística. La pedagogía se ha convertido para muchos cineastas en una forma de vida. Más allá del puro constreñimiento económico, esta situación refleja un devenir pedagógico de la película, convertida en un objeto de intercambio que excede por lo demás la mera enseñanza del cine. Movilizada a menudo como memoria y testigo de la historia del arte, la película es convocada con fines didácticos en la docencia, a modo de ejemplo, referencia o modelo" (P. 94)

Siguiendo las nociones de materialidad, relación arte/vida y las condiciones de posibilidad del medio, Bullot escribe en 2019 el ensayo "Filmar una línea" que divide en tres apartados: Dibujar, Contar y Franquear, en ellos nos introduce a la idea de línea como frontera/procedimiento al representar una imagen propensa a la disolución. Para definir el trazo de una línea, el autor inaugura el texto citando al antropólogo británico Tim Ingold "Trazar una línea, conectar puntos, contar intervalos, son algunos de los tantos gestos fílmicos capaces de relatar una experiencia subjetiva. Trátese de un paseo por el campo, del retrato de seres queridos, del cruce de una frontera o del retorno tras un tiempo en el exilio" (p.99). Ante esta premisa va modulando una escritura que apuesta por exponer una heterogeneidad de formatos artísticos, presentando la obra de algunxs artistas y cineastas: Oskar Fischinger Motion Painting (1947), George Clouzot Le mystére Picasso (1956), Eduardo Herván Orfeo filmado en el campo de batalla (1968) y Laeticia Legros Entre un oeil l'autre (2007) para dar cuenta de las posibilidades forjadas mediante el juego de las representaciones, entre la vida y la película. Ritmo, repetición, trayecto, duración, medición, inscripción, son algunos de los sinónimos que formula a través del emplazamiento que adopta la imagen, en tanto montaje y representación. El autor observa y estudia los trabajos de Paul Valery, Serguéi Eisenstein, Pierre Busmuth, Jonas Mekas, Boris Lehman, entre muchos otrxs, para referirse a la experiencia transmitida por las pausas e intervalos que adopta lo real del diario fílmico, la autobiografía y el cine documental. Este último eje, sobre lo documental, se desarrolla en profundidad en el ensayo "Agrimensura, entropía, decrecimiento. Apuntes en torno a Stemple Pass de James Benning (2012)" que escribe en 2014 y con el cual concluye el capítulo II del libro. Lo interesante del texto, además de sus prolijas observaciones sobre la construcción de la película, son las preguntas y conceptos que manifiesta en torno a la tensión y radicalismo del discurso de la filmación, y la experiencia del espectador al contemplar los extensos planos del paisaje americano.

> "Son varios los críticos que han advertido en los últimos años la predilección de ciertas tendencias del cine de autor o documental por la lentitud. Simple Pass se inserta dentro de esa

> corriente llamada a veces slow cinema. Sus antecedentes pueden observarse en un cine de autor caracterizado por una óptica contemplativa, el uso privilegiado del plano-secuencia o del plano largo, un cierto minimalismo y la parsimonia o hasta el rechazo de la narración" (P. 121)

Para el autor, el proyecto artístico de Benning privilegia la experiencia conceptual y sensorial de la imagen poniendo a prueba la performatividad del espectador a través de la disociación del medio/dispositivo, produciendo en este un estado de agotamiento o extenuación del visionado en razón del minimalismo de su filmación.

"Vida de las formas" tercer y último capítulo del libro comprende los ensayos: "RR/RR. Raúl Ruiz y Raymond Roussel (2021), "Poema óptico. Oskar Fischinger, Harpo Marx, Len Lye (2019)", y "Tachadura, copia, serie. Historiografía y vanguardia (Fleischer, Perec, Ruiz) (2018)". Las reflexiones y asociaciones que construye Bullot en el primer y último apunte, tienen como eje de estudio la intertextualidad, en el segundo, la edición sugiere un paréntesis o suspensión para concentrarse en el sonido y la evolución de los soportes tecnológicos.

En RR/RR, Bullot toma como punto de partida la figura de Raymond y su concepto «cine de procedimiento» para comparar y referirse a la trayectoria cinematográfica de Ruiz, sus reglas de composición, juegos lingüísticos, experimentación narrativa, bifurcaciones dramáticas, los sinsentidos y las fronteras de sueño y alegoría, examinando al unísono, las películas: Coloquio de perros (1977), La isla del tesoro (1985), El profesor Taranne (1987), Combate de amor en sueños (2000) y La hipótesis del cuadro robado (1978). De este modo el autor destaca los puntos en común entre ambos escritores/artistas, haciendo énfasis en sus afinidades formales de carácter experimental y poético: "Pasar de un mundo a otro, transformar los seres y las cosas, hacer que lo posible acontezca, fue la vocación poética y metamórfica de Raymond Roussel. El cine habrá sido, para Raúl Ruiz, el alma de esas transmutaciones" (142). Continuando con la intertextualidad en el ensayo "Tachadura, copia, serie" el autor retoma la figura de Ruiz, y añade a sus apuntes al escritor francés George Perec y al cineasta Alain Fleischer para exponer los devenires del libro de historia francesa Malet- Isaac escrito a principios del siglo XX. Su aparición en diversas obras literarias y cinematográficas de los años 70 llama la atención de Bullot, quien se refiere extensamente a cada una de ellas. En 1974 Fleischer dirige la película experimental Dehors dedans sobre una mujer que vive sola en un ático con un tragaluz en el techo, su único contacto con el exterior de París. En el año 1979 Perec publica en la revista H-Histoire Je me souviens de Malet & Isaac, el texto es una selección de los títulos de los capítulos del libro, de donde extrae las palabras en negrita o cursiva y copia nuevamente para organizar las piezas de un rompecabezas. Ese mismo año Ruiz dirige el díptico Petit manuel d' histoire de France, una película de montaje a partir de teledramas históricos producidos por la televisión francesa. Para Bullot, lo significativo de cada una de estas obras es cómo ponen en cuestión la historia francesa mediante técnicas de borrado, duplicado o de permutación que apelan a procedimientos vanguardistas e historiográficos (pp 158-159). Por último, en "Poema óptico" Bullot analiza películas experimentales que generan una especie de sinestesia al intentar traducir el ritmo musical mediante diseños de escritura. Para esto hace énfasis en las investigaciones de Raymond Bellour y Roland Barthes respecto al «texto inencontrable» del primero y los tres tipos de escucha del segundo (índice, signo y transferencia). Bullot también nos revela la evolución de los soportes tecnológicos que modificaron o anularon la condición inencontrable del texto fílmico, la posibilidad de rebobinado y pausa del casete de VHS y las herramientas digitales que permiten que la película se pueda citar, reversionar y samplear.

Los ensayos pensados para esta edición fueron escritos entre 2014-2021 y cuentan con una cuidada selección y traducción que procura preservar la intención y estilo de Érik Bullot. Las notas al pie nos hacen partícipes de las decisiones que se tomaron para articular ciertos conceptos, esto último facilita su acceso a un público no necesariamente vinculado con la escena cinematográfica. Cine de lo posible es una propuesta que se caracteriza por su enfoque experimental y multidisciplinario para pensar el cine, al arte, la literatura y la filosofía, expandiendo las posibilidades de representación y desafiando las formas establecidas de ver y comprender las imágenes. A partir de sus apuntes es posible conocer una secuencia híbrida de referentes que exploran los devenires del cine, utilizando técnicas como la performatividad, la fragmentación, y la manipulación de la imagen y el sonido para estimular la participación activa del espectador y fomentar las posibilidades sensoriales de interpretación. Sobre el cine performativo Bullot destaca la presencia y acción del cuerpo en el espacio, pero también cómo la incorporación de elementos performativos enriquecen la experiencia cinematográfica, y puede en

última instancia, abrir nuevas estrategias de comunicación con el espectador, cuestionando los límites e intersecciones tradicionales.

Notas

1

Yaela Gottlieb (Lima, 1992). Licenciada en Ciencias de la Comunicación y egresada de la Universidad del Cine de Buenos Aires. Sus trabajos exploran la fotografía, el cine y el video desde el cruce entre el territorio, lo andino y el trabajo. Seleccionada y premiada en la Bienal de Arte Joven 2019, Berlinale Talents BA, Fondo Nacional de las Artes, FMA, DAFO (Perú), entre otros. Es programadora de Cine de Artistas ciclo audiovisual de Espacio Arte Fundación Osde y fue productora de la Muestra de Cine Documental DocBuenosAires.

2

“Los doce ensayos reunidos no fueron inicialmente pensados para integrar un libro impreso. En algunos casos corresponden a transcripciones traducidas de conferencias que el autor ha dado en distintas instituciones europeas y que se mantenían hasta ahora inéditas. En otros, a textos redactados originalmente para revistas especializadas o catálogos de exposiciones” En Cine de los posible (2021) p. 16

3

Conferencia Audiovisual Primeras personas. Yaela Gottlieb”

4

Pequeño atlas de geografía visual (1998- 2018) es una web francesa que aúna información, vídeos, textos, proyecciones y obras de cineastas de ese país que podríamos ubicar en un amplio espectro del audiovisual independiente. Con el subtítulo “VOD cine y arte comteporáneo” define su principal vocación: distribuir (VOD – vídeo bajo demanda) las piezas de estos autores, con la posibilidad de comprarlas a través de la web a precios económicos y descargarlas. Actualmente la web contiene más de 100 películas de 42 realizadores distintos. Para complementar este método de descargas cada autor tiene dedicado un largo artículo donde se analizan sus trabajos, en francés y algunos traducidos al inglés, y una ficha detallada de todos ellos.

Como citar: Zurita, L. (2023). Cine de lo Posible, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-de-lo-posible/1156