laFuga

Érik Bullot

"Me interesa la historia del cine como una historia de todas las promesas inacabadas"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de artista | Cine expandido | Cine experimental | Cine y artes visuales | Estética del cine | Estética - Filosofía | Francia**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Entre el 28 y 30 de Agosto del 2018, pudimos tener de visita al cineasta y teórico francés Érik Bullot en el marco del ciclo y seminario de cine El film y su doble, actividad realizada en alianza con la Corporación de Cine La Fuga, la Cineteca Nacional y el Proyecto de Iniciación Fondecyt N°: 11150732, y particularmente gracias a la gestión de Cristóbal Durán.

Érik Bullot posee una singular doble militancia, repartida entre su actividad como cineasta y una prolífica producción escritural y ensayística. En su caso, ambas líneas de trabajo funcionan en una fluida retroalimentación en la búsqueda de construir una obra cinematográfica libre y ecléctica que puede tomar tanto elementos del cine ensayo como del cine estructural o el documental, y por otro lado, el dilucidar una serie de problemas y ejercicios de lectura que vuelven sobre la condición contemporánea del cine, la imagen y las artes visuales, en el contexto del agotamiento de referencias históricas del cine. Bullot resuelve esto en una escritura ensayística hábil, reflexiva, aguda que busca siempre nuevas áreas de cuestionamiento para un campo que debe obligarse a pensar fuera de sus referencias disciplinares o históricas.

Dentro de su obra fílmica destacan piezas de exploración más plástica como *Fuga geográfica* (2013), *Telepatía* (2009) y *La Atracción universal*, así como una serie de ensayos cinematográficos donde aborda temas vinculados a la materialidad, ductilidad y traducción del lenguaje como *Glosolalia* (2005) o *El mono de la luz* (2002) y *La revolución del alfabeto* (2014). En una de sus últimas obras, *Tratado de óptica* (2017), se dan cita de forma muy confluyente diversos planteamientos realizados en sus libros vinculados a la performatividad y a la desmaterialización del cine en lo que ha llamado una "película-conferencia".

Dentro de su obra teórica destacan en español: *Fotogenias y paradojas. Escritos sobre cine* (Untref, 2018: Buenos Aires), *El cine es una invención post-mortem* (Shangrila, 2015: España) y en francés *Le film et son doble. Boniment, ventriloquie, performativité* (Éditions Mamco, 2017: Suiza), *Du film performatif* (It éditiones, 2018, Francia), *Sortir du cinema. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinema* (Mamco, 2013, Francia).

En esta entrevista realizada en español durante su visita, pudimos conversar de algunos de los temas centrales presentes en sus textos y filmes.

El cine por otros medios

Iván Pinto: Primero que nada, gracias por estar acá con nosotros, acompañándonos. Leyendo las ideas presentes en *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* **me ha impactado en primera instancia el deseo de buscar en el cine una especie de promesa incumplida. Como método general, pareciera ser que se trata de revisar desde una condición actual- post-mortem- las posibilidades de aquello que el cine no pudo ser, revisando y reconfigurando relaciones que por lo general no han sido pensadas de forma conjunta, como es el caso de Buster Keaton y Michael Snow. Entonces me llama mucho la atención esta propuesta de un método propio que tiene que ver con la historia virtual, potencial y especulativa.**

Érik Bullot: Lo que siempre me ha sorprendido al leer los textos de la vanguardia del siglo XX es el hecho de hablar del cine como arte de la promesa. Lo veo como una paradoja. Por un lado, tenemos que cumplir, realizar, esa promesa, pero una vez cumplida la promesa va a desaparecer. Si queremos mantener la promesa activa, hay que tenerla abierta, como una promesa prometida. Me parece que si se analizan las relaciones entre el cine y el arte, se ve que el modelo de la promesa es preponderante. Me interesa la historia del cine como una historia de todas las promesas inacabadas, de lo que no sucedió, de los encuentros sin éxito, de una manera muy ficticia.

El segundo paso fue pensar qué hacemos con lo inacabado. Y sobre todo, con las utopías, después de la llamada "muerte del cine" que dio paso al modelo digital. Y lo que me pareció es que estamos frente a una desmaterialización del cine, el que durante mucho tiempo estuvo vinculado a su dispositivo tecnológico pero hace 15 o 20 años dejó de ser así. Y ¿Qué pasa? ¿Por qué seguimos hablando de cine con un dispositivo que no tiene ninguna relación con su base, su soporte? Eso me lleva a pensar que podemos desplazar el cine y pensar el cine por otros medios. Quizás en este contexto, desarrollar todas las promesas olvidadas. Como por ejemplo, definir el cine por el hecho de jugar con el espacio y el tiempo. O proponer que el habla sea una película, donde tanto podemos hablar de una película o dictar una conferencia como película. También revisar la historia del cine, ver lo que ocurrió, y, desde otra mirada, reanudar lo inacabado.

IP: Algo que me parece que está muy presente en tu obra teórica es la exploración de lo que yo llamaría una *heteroglosia* **lingüística, es decir, una capacidad cinematográfica de apropiación y relectura de lenguajes diferentes, heterogéneos. Y donde la cuestión de la polifonía, del políglota o ventrílocuo encuentra bastante lugar en tus reflexiones.**

EB: Durante mucho tiempo teníamos una historia del cine como el medio, o el arte principal del siglo XX. Pero, ahora se ve que con el digital también tenemos que cambiar la genealogía, quizás se puede ubicar al cine no en una historia autónoma, sino en el marco de una arqueología de los medios. En ese sentido, me gusta pensar al cine en una línea de medios más cercana al código morse, el braille, el lenguaje de señas, pero también la taquigrafía, los inventos del siglo XIX. Quizás el cine tiene más relación con las técnicas lingüísticas y los códigos, que con los aspectos más clásicos de la historia del cine, es decir, el circo, el teatro, la novela, la literatura, que fueron los modelos del pensamiento del cine. Y sobre todo porque todos estos inventos, como el código morse, tienen una relación muy fuerte con el código digital. Fueron el primer paso hacia lo digital. Entonces se trataría de pensar una nueva manera de ubicar el cine en otra historia.

En este contexto, en los inventos técnicos existe también la ventriloquia, que me apasiona. Tenemos un aspecto especular con el muñeco que se vincula a la relación entre cine y psicoanálisis. Y este desdoblamiento del habla, es muy relevante para pensar la situación actual del cine que tiene su propio desdoblamiento técnico y artístico. Y está vinculado conmigo, por que yo mezclo práctica teórica y artística, soy también un ventrílocuo.

IP: Ahí está también la idea del futuro anterior y del presente como repetición…

EB: Es una distinción de Kierkegaard sobre el concepto de *reanudación*. Él hace ahí una distinción entre la repetición, que es una repetición efectiva y literal de lo mismo, y la reanudación, que es el hecho de desarrollar lo pendiente, de lo que no fue. El concepto de reanudación permite pensar todas las utopías, también las utopías conectadas al cine, ¿Qué hacemos con eso? Pensar el porvenir de las utopías interrumpidas es necesario, sobre todo aquí en Chile. No hay que repetir, no se puede, las utopías perdidas, pero ¿cómo reanudar las promesas?. Como cineasta y como teórico, tengo ese desafío personal: la reanudación de lo que no sucedió.

IP: El tema del código morse lo veremos después en tu obra fílmica. Y en esta reflexión aparece la pregunta por el signo visual, un signo que es una palabra que es vista también como imagen. Y ahí tu vas a Eisenstein y propones un desplazamiento en su lectura. En el fondo más que el tema del montaje como salto cualitativo hacia otro estado de consciencia, sitúas la pregunta en la cuestión de la emoción y el ideograma…

EB: Estoy muy interesado en el tema del ideograma en los textos de Eisenstein, sobre todo el análisis de los ideogramas japoneses. Cuando dice, por ejemplo, el ojo más el agua significa llorar. Analiza también la traducción de las palabras en imágenes. Esta es una relación muy difícil de entender y que tiene presencia sobre todo en el campo del cine experimental, en el cual existen dos líneas. Una, entre el cine visual de Brakhage. El quiere explorar la mirada casi como de un niño, un bebé en la hierba. ¿Cómo se puede ver las cosas antes del lenguaje? Y la otra, la posición contraria (fue la respuesta de Hollis Frampton) que dice, un niño no ve nada, hay que tener el lenguaje para conocer el color verde. Son dos polos muy distintos. Es realmente una ruptura entre los realistas y los nominalistas, que es una separación filosófica clásica.

Pero hay más cosas que investigar. Por ejemplo, en los textos de los formalistas rusos, Boris Eikhenbaum dice, por ejemplo, en un texto de los años 20, que cuando un espectador mira una película muda, hay palabras, que se forman en su cerebro, en su mente. Hay como un discurso escondido en las imágenes visuales. Fue su hipótesis. Es muy interesante ver que siempre hay una relación compleja, dialéctica, entre la imagen y el lenguaje, sobre todo al final de los años veinte, cuando muchos cineastas hicieron películas con un montaje ideogramático. Cineastas como Jean Epstein, Mário Peixoto, el cineasta brasilero, Kenneth McPherson con *Borderline*. Son películas muy difíciles de entender en el relato. El tema del ideograma me da mucho para pensar, sobre todo porque creo que ahora es el computador el que reúne todos los aspectos del cine ideogramático. De nuevo, el cine entra en casa del verbo para citar a Frampton. *Film in the House of the Word.*

IP: Bueno, sobre esto último, en el libro dices que hay una época que se acabó, la época de la vocación. Y un poco el juego que haces es proponer una "convocación" que tiene que ver con confluir en el digital, las nuevas pantallas…

EB: Sí, durante mucho tiempo, el tema del montaje fue el centro, el alma de la historia del cine. ¿Cómo pensar hoy en día la situación actual? Tenemos que pensar el montaje y su desplazamiento, su transformación, y eso se puede leer en Lev Manovich, por ejemplo, que fue para mi una lectura muy importante. Manovich traza una conexión entre las investigaciones de las vanguardias de los años veinte y la gramática de los nuevos medios. El cine, dice, es la interfaz de los nuevos medios. Él propuso una línea respecto de pensar la historia como un *morphing,* no como una ruptura. Ayuda mucho para pensar, justamente, la reanudación.

Entre-lugares

IP: Respecto a tus años formativos, pensaba que la recepción del cine experimental en Francia tiene una recepción particular. Como realizador ¿te costó encontrar lugar?

EB: En mi caso fue a fines de la década del ochenta, antes de la digitalización del cine. Fue un momento muy frágil, teníamos escenas muy cerradas. La escena del cine de autor y una escena experimental replegada sobre sí misma, que también tenía problemas con el soporte analógico. Era un período de cambio. Para mí la escena más abierta fue la escena del arte contemporáneo. Fue un momento donde se podían ver muchas instalaciones, muchos cineastas hicieron instalaciones, un período que duró hasta los años dos mil. Fue un momento de intercambio entre el mundo del cine y del arte. Hacia el cambio de siglo hubo un desplazamiento de los criterios. Aparecieron, poco después, a principios de los años dos mil, las secciones experimentales en los festivales de cine.

Pero durante estos momentos fue bastante difícil para mí, porque mi cine no tenía mucho espacio. De un lado, no hacía películas de autor porque tengo una relación muy complicada con la ficción, estoy más cerca del cine-ensayo, y por otro lado, no soy artista, en el sentido que no tengo una galería, no hago instalaciones realmente artísticas. Entonces, con varios otros artistas y cineastas formamos el colectivo, *pointligneplan* (1998-2018) y que al principio consistió solamente en una programación mensual de obras que se movieran en la frontera de los dos campos. Y tuvimos mucho éxito, porque fue una mirada sobre la tierra incógnita en el mapa del cine de esa época en Francia. Teníamos

también una política editorial. El año 2002 publicamos varios libros y un dvd, luego un programa VOD, hemos probado varias cosas. Delimitar la cartografía de este nuevo paisaje fue un trabajo muy importante. Creo que cada generación de cineastas tiene que inventar una nueva forma de difusión.

IP: Es interesante también el momento en que aparece, porque es un período de mucha transformación técnica y expectativas sobre ella. Pienso que tus ensayos tienen una especie de "decantamiento post", no desde la urgencia del presente si no más bien generar un espacio de relaciones.

EB: Cuando te hablo del porvenir de las utopías, también fue lo mismo con el cine en esta época porque de un lado teníamos los nostálgicos de la cinta, pero, por otro lado, teníamos los apologistas, los turiferarios, de los nuevos medios, que querían olvidar el cine. Mi posición fue siempre de pensar la articulación entre los dos. Y de ver cómo las cosas se cruzan de una manera dialéctica y, muchas veces, paradójica.

IP: Hablemos de tu trabajo como cineasta. Me interesa eso que llamas como filiación "cineplasmática", una plástica visual y heterogénea del cine donde puedes ir al diario fílmico, al film ensayo, al cine estructural. Pienso que más bien buscas herramientas, recursos. Lo segundo es cómo tus preocupaciones teóricas pasan a tus películas. Por ejemplo en *El mono de la luz* **me pareció que dialogaba cien por ciento con las preocupaciones conceptuales en torno a la traducción y el código, que está presente en la pregunta sobre cómo filmar, el sonido. Y esa retroactividad entre las dos operaciones (imagen y sonido), me pareció muy interesante, creo que es una película sobre la descomposición.**

EB:Para varios cineastas hacer películas es una manera de desarrollar teoría, se trata de hacer películas como gesto teórico. Me ubico en este territorio. Para mi, la creación de *pointligneplan* fue el inicio de una práctica crítica regular, escribir en las revistas, pensar el cine. También tenía la sensación de que no podía solamente hacer películas, tenía que escribir sobre el cine. Al principio fue solamente para ayudar a los cineastas, para validar el trabajo, ayudar la difusión de las obras. Pero muy rápidamente me di cuenta que estaba muy conectado con el trabajo mismo y que de una cierta manera es el mismo gesto. Claro que hay muchas relaciones entre las películas ensayísticas y mis libros, y ahora tengo la práctica de conferencias, que son también un discurso con fragmentos de películas, con imágenes, y funcionan como las películas ensayísticas. Este paso entre la teoría y la práctica me parece una estrategia política. Pensar las películas como propuestas teóricas, como también pensar las teorías como propuestas fílmicas.

IP: Yo anoté, de hecho, que yo sentía que tus películas son como estudios. *La atracción universal* **pareciera ser un ensayo sobre la levedad, los objetos y los cuerpos, por ejemplo, donde hay un método y una relación muy específica entre las imágenes…**

EB: En esas dos películas *El mono de la luz* y *La atracción universal*, se ve muy claro el aspecto didáctico. Mi fuente de inspiración fueron los tratados de astronomía o de acústica, los libros escolares, los libros de clase para los niños, donde hay explicaciones visuales. Por ejemplo, el movimiento de los planetas se representa con un grabado con naranjas. Ese tipo de ilustración me parece un método poético para visualizar un conocimiento, una información, un saber.

IP: Lo último, quizás un poco más específico. En tu libro traducido *El cine es una invención post-mortem* **dedicas un ensayo a un corpus bien específico de la obra de Ruiz, sus trabajos para la televisión, así como sus obras menos conocidas y experimentales. Quería saber por que te interesó ese recorte ruiciano.**

EB: Ruiz fue para mí siempre un cineasta muy importante. Este viaje, de hecho, lo hago bajo el signo de Ruiz. Durante mis estudios al final de los ochenta, pude ver muchas de sus películas. Fue para mi también el período más intenso, más denso de su trabajo. Por ejemplo, películas como *La ciudad de los piratas* (1983) o *Las tres coronas del marinero* (1983). Fueron realmente películas impresionantes. Ruiz fue el primero en ver la importancia del sinsentido en el cine. Tuve la oportunidad de ver muchas de sus películas en París. Y también fui a encontrarlo durante su trabajo en La Fresnoy, después de la publicación de su *Poética del cine*. Para mi este es un texto muy importante. No es un sistema cerrado,

son más ficciones teóricas, pero da mucho para pensar.

Y el segundo aspecto interesante fue esta conexión entre un lado muy experimental con los efectos visuales, la ironía visual y el uso del relato, de la narración. No es un cine experimental en el campo del cine experimental ortodoxo. Fue un cine experimental dentro de una narración, y también una narración no clásica, pero inspirada por ejemplos muy clásicos como el teatro de Calderón. No hay muchos ejemplos. Sin duda, fue por un lado una influencia del contexto francés. En Francia no tenemos esta ruptura entre el cine industrial y el cine experimental como en los Estados Unidos. Las cosas están mucho más mezcladas. Se puede observar un cine experimental dentro del cine de autor. Y el cine experimental durante mucho tiempo no tuvo reconocimiento debido al éxito y el poder de la Nouvelle Vague. Fue con el trabajo de Nicole Brenez, Christian Lebrat, Pip Chodorov, Yann Beauvais que poco a poco se desarrolló una mirada hacia el cine experimental francés. El genio de Ruiz fue de navegar, circular y poder conectar estos diferentes polos en el paisaje francés. Después, con el artículo del cual hablas, veo muchas conexiones con Hollis Frampton. Los documentales que Ruiz hizo a su llegada a Francia con la tele tienen muchas conexiones con el cine estructural americano. Creo que el punto de conexión entre los dos cineastas es la obra de Borges, aunque Ruiz tenga una relación ambivalente con Borges. Pero hay muchos puntos de semejanza entre Ruiz y Frampton.

Como citar: Pinto Veas, I. (2019). Érik Bullot, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/erik-bullot/929