

Película conversación

Film Conversation

¿Pueden distinguirse diferentes modos de existencia para una película? ¿Una conversación puede producir una película? Este es el punto de partida del presente artículo, dedicado al estudio de las formas performativas del cine por medio del formato de la conferencia y la conversación. ¿Una conversación es un modo de existencia para el cine? ¿El cine es un arte viviente? Cuando el enunciado sustituye a la obra, ¿quiénes son los mediadores invisibles de la función? A la manera de una obra de teatro o de un guion, el artículo reproduce el texto de una performance desarrollada en 2020, en el marco del Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de París, durante la cual seis espectadores diseminados en la sala reaccionaban a la proyección de películas mudas.

Palabras clave

PELÍCULA-CONVERSACIÓN
CONFERENCIA
PERFORMANCE
FILME IMAGINARIO
ORALIDAD
ACTIVACIÓN

Fecha de recepción: 12/01/2024
Fecha de aceptación: 08/04/2024

Can different modes of existence for a film be distinguished? Can a conversation produce a film? This is the starting point of the present article, dedicated to the study of the performative forms of cinema through the format of conference and conversation. Is a conversation a mode of existence for cinema? Is cinema a living art? When the statement replaces the work, who are the invisible mediators of the function? In the form of a play or a screenplay, the article reproduces the text of a performance developed in 2020, as part of the Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux of Paris, during which six scattered spectators in the room reacted to the screening of silent films.

Keywords

FILM-CONVERSATION
CONFERENCE
PERFORMANCE
IMAGINARY FILM
ORALITY
ACTIVATION

Date submitted: 12/01/2024
Date accepted: 08/04/2024

* Érik Bullot

Érik Bullot es cineasta y teórico. Autor de una serie de películas a medio camino entre el documental y el cine experimental, ha publicado recientemente *Cinema paper* (2023), *Roussel cineasta* (2024) y *El film y su doble* (2024). Su trabajo ha sido presentado en múltiples festivales y museos. Se desempeña como docente de cine en la École Nationale Supérieure d'Art de Bourges.



Desde hace algunos años, se ha empezado a volver común que cineastas y artistas utilicen el formato de la conferencia ilustrada, de la lectura o la performance para activar una película latente o imaginaria. En esas funciones públicas, sus actos de habla cumplen un papel determinante, llegando a reemplazar a veces a la película misma. Un actor lee el guion de una película clásica. Un artista presenta una obra fílmica por venir o aún en construcción proyectando algunos documentos, contando trozos de historias, entablando un diálogo con los espectadores. Esta última situación recuerda al lugar y al rol del explicador, figura olvidada de las historias del cine, que hasta mediados de la década de 1910 comentaba, describía o explicaba la película para el público, como lo haría un conferencista. ¿Se puede hacer una película con palabras? La pregunta nos remite al título del ensayo de John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, donde el filósofo se propone estudiar el carácter performativo de los enunciados verbales, capaces de producir una acción o una decisión solo al enunciarse, como en los verbos “prometer” o “bautizar” (Austin 2016). Esta hipótesis especulativa me animó a llevar a cabo una investigación, a medio camino entre el cine y el arte contemporáneo, para tratar de dimensionar ese derrotero performativo y rastrear su genealogía (Bullot 2019). Doy el nombre de película performativa a “un

acontecimiento, único o repetible, 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”¹ (Bulot 2021, 26). Sin duda, aspectos como la transformación del cine en la era digital, la diseminación del medio en el espacio social y doméstico, y el eclipse del proyccionista revelan la dimensión performativa de la función, recordándonos que la tradición del cine está estrechamente ligada a las artes escénicas y de la oralidad. Es la desaparición de un arte lo que nos vuelve sensibles a su belleza, escribía Walter Benjamin sobre el narrador. Este es, hoy, el caso del séptimo arte.

Mi investigación definió varias categorías performativas vinculadas a los actos de habla, entre las cuales destaco: la *película conferencia*, en la que el autor relata su película y activa documentos en presencia de un público imitando la postura clásica del orador (pupitre, pantalla, lectura o improvisación); la *película script* donde la película no es más que la exposición, casi literal, de su guion (pienso aquí en *Poetic Justice* de Hollis Frampton, 1972, o en *Le Camion* de Marguerite Duras, 1977); y la *película explicación*, en la que una segunda película es relatada por un narrador dentro de una primera película (este es el caso de *L’Automne* de Marcel Hanoun, 1972, o de la performance *L’Expérience préhistorique* de Christelle Lheureux, 2004). Todas estas categorías corresponden a maneras de activar una película por medio del habla. La hipótesis performativa del cine responde a diversos desafíos. Por un lado, nos permite pensar las potencias del medio, interrogando sus modos de agentividad (el rol de los mediadores invisibles, como el explicador o el proyccionista), su evolución técnica, sus relaciones con el arte, su historiografía. Por otro, al proponer una definición extendida del cine, al definir desde cero lo que es una película –collage, conferencia o performance–, hace aparecer objetos artísticos insospechados, vuelve a sacar a la luz obras olvidadas o borradas, sobre todo en contextos políticos no dominantes, sujetos a ciertas formas de censura. Potencia política de lo performativo.

Llamemos *película conversación* a la performance que activa una película –virtual o real– solamente por medio del habla. Cabe advertir cuán estrechamente ligada a la experiencia del espectador está la conversación. Ya sea en una función de cineclub, en una reunión entre amigos o en una polémica de internet, el cine suscita el deseo de un intercambio, para compartir impresiones, entablar una discusión contradictoria o recordar tal vez una escena

memorable. Recordamos aquí el anhelo de los letristas de sustituir la película por un debate. “Habiendo muerto el cine, hay que hacer del debate una obra maestra”², escribe Isidore Isou ([1953]1999, 152). Por su parte, al inicio de *Hurlements en faveur de Sade*, Guy Debord proclama: “justo cuando iba a comenzar la proyección, Guy-Ernest Debord tenía que subir al escenario para pronunciar algunas palabras introductorias. Habría dicho, simplemente: no hay película. El cine está muerto. Ya no puede haber película. Pasemos, si queréis, al debate”³ (Debord 2006, 62). Estas propuestas vanguardistas sugieren todas un rebasamiento o hasta una abolición del cine a través del habla.

Más allá de la oposición puntual entre la película y el verbo, una obra de arte tiene distintos modos de existencia. El poeta Franck Leibovici ha distinguido tres (2014). Una obra de arte, dice, puede existir en el mundo físico, como lo haría una escultura en un parque, de manera concreta y material. Pienso aquí en una película que se proyecta, por ejemplo, durante una función de cine. Pero también se puede descubrir una película gracias a su reproducción en un catálogo. Hay ahí un segundo modo de existencia. Pensemos en una película editada en DVD o reproducida en internet. También se puede, continúa Leibovici, hablar de ella en una conversación: este es el tercer modo. Pongamos por caso un diálogo en torno a *Guernica* (Pablo Picasso, 1937): lo que tiene lugar en realidad no son meros discursos acerca de él, sino una verdadera activación del cuadro. Gracias a ese ejercicio de habla colectiva –el intercambio de impresiones de los interlocutores– la obra alcanza a lo largo del debate un modo de existencia oral igual de legítimo que su presencia real o su reproducción.

El campo del arte contemporáneo, y en particular el del arte conceptual, se ha adueñado del formato de la conversación. El artista estadounidense-sudafricano Ian Wilson propone conversaciones reguladas y temáticas, sin registro alguno, que no existen sino en el recuerdo de sus participantes, y que autentifica con un certificado firmado. Habría que mencionar también, en los bordes del mercado del arte y de la institución, numerosas prácticas activistas que se ocupan de generar situaciones por medio de la comunicación oral, del diálogo y el intercambio, en un contexto social crítico.⁴ En fechas más recientes, tras descubrir el guion de *UIQ*, la película inacabada de Félix Guattari, la dupla Silvia Maglioni y Graeme Thomson organizó funciones colectivas, cercanas casi al espiritismo, donde cada participante imaginaba, a partir de la lectura de algunos fragmentos del guion, la película que podría haber sido (Maglioni y Thomson 2018). En 2015,

propuse un ciclo de conferencias y reuniones públicas titulado *Le Film et son double*, con el fin de poner a prueba la hipótesis de un devenir performativo del cine (Bulot 2018). El evento tuvo lugar en los Laboratoires d'Aubervilliers y en el MAC VAL, y contó con la colaboración de *pointligneplan*. Las funciones constaban de tres secciones: una conferencia clásica y una performance didáctica, seguidas por un diálogo con el público en torno a la manera de dirigirse a él, el lugar del animador, la relación con el teatro y la partitura. La experiencia fue de lo más instructiva. Siguiendo el modelo de las asambleas que han ido apareciendo durante los últimos años en el espacio público (ocupación de plazas, ZAD, chalecos amarillos), con modos democráticos más horizontales y principios de autoorganización, podría imaginarse una *película conversación* que reuniese, por lo que dura una función, una comunidad efímera, cumpliendo así el sueño de un cine viviente.

En lo personal, he sido muy sensible a las improvisaciones del poeta estadounidense David Antin. No son ni conversaciones ni películas performativas, en sentido estricto. Lo que Antin prefiere es practicar un modo de poesía oral. Provisto de una simple grabadora, improvisa su poema a partir de un tema generalmente dictado por el contexto de la invitación, combinando un argumentario a menudo filosófico o lingüístico con relatos personales y subjetivos, cargados de afectos. Por lo general, es solo hacia el final del poema que la enigmática relación entre el argumento y el relato se deja adivinar. Mezclar la narración autobiográfica con la teoría produce un efecto de sorpresa y estupefacción por la suerte de electricidad que brota entre la emoción y el pensamiento. Antin transcribe luego sus poemas, que en su forma registrada son simples documentos, y los adapta para un libro procediendo a cortes y montajes, recurriendo a una paginación rítmica, sorprendiéndose incluso a veces de que lo oral resultase más notorio en la versión publicada que en la propia performance. Deseoso de ser siempre fiel al presente, el poeta no sacraliza el momento de la improvisación, sino que se permite al contrario nuevos reajustes cuando retoma el texto durante el proceso de editorialización.⁵ Esta forma de proceder, combinando improvisación y partitura, me impresionó particularmente.

El caso es que resolví experimentar con estas diferentes conjeturas en el marco de una performance colectiva ofrecida en París para la inauguración del Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de París, el 14 de octubre de 2020, en el cine Le Grand Action, al que fui invitado por Théo Deliyannis. Conté, para ello, con la

complicidad de seis interlocutores sentados en la sala.⁶ Yo desempeñé el papel de apuntador-proyeccionista, o de explicador. La performance duró alrededor de treinta minutos. Se proyectaron, intercalando una pantalla en negro, breves fragmentos de películas silentes, dedicadas en su mayoría al cine mismo, con imágenes de camarógrafos, montajistas o espectadores. Los seis espectadores conversaron a oscuras, expresando sus inquietudes y preguntas, tratando de comprender la sucesión de imágenes.⁷ Muchos de los fragmentos fueron sacados de películas silentes tardías, realizadas hacia 1929, poco antes del advenimiento del cine sonoro. Recordemos que las normas de urbanidad del espectáculo han evolucionado lentamente. No siempre ha estado prohibido hablar en una sala de cine. En este caso, no se trata en sentido estricto de una conversación performativa, en la que la película sería producida solo a través del habla, sino de un diálogo improvisado, a menudo cómico y absurdo, entre la imagen y su espectador, más o menos en la línea del teatro de Luigi Pirandello o Jean Tardieu. La performance, cabe aclarar, respondía al clima de la crisis sanitaria⁸ con la creación de una comunidad fugaz, en una sala de cine que había vuelto a abrir sus puertas al público hacía muy poco. Recién habíamos logrado escapar parcialmente del confinamiento. La tarde misma de la performance, el gobierno francés anunciaba la vuelta del toque de queda, lo que explica la sensación de ironía y de inquietud que caracterizó esa función falsamente espontánea, ajena no obstante al sentimiento de aislamiento de los meses anteriores. “¿Tendremos que abandonar de una vez por todas el espectáculo de la pantalla y quedarnos exclusivamente con el de la sala a oscuras?”⁹ (Desnos 1992, 45).

* * *

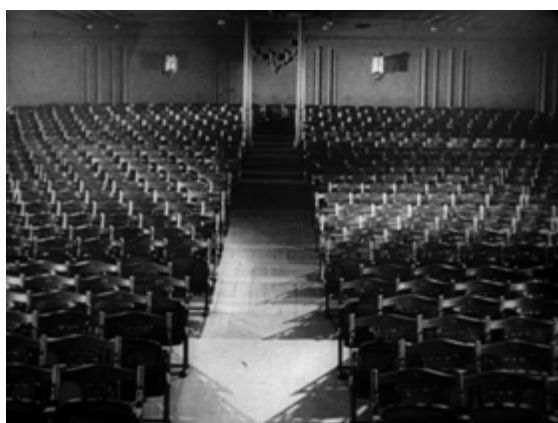
Una sala de cine. Oscuridad. El apuntador permanece en su pupitre, debajo de la pantalla, frente a su computadora.

Apuntador: Os agradezco vuestra presencia en esta función algo particular, tanto por su concepción como por sus condiciones de posibilidad, sujetas a los albuces de la crisis sanitaria. Nada diré de su dispositivo. Solo preciso que yo seré el apuntador, atado a mi computadora como el apuntador a su cajón.

Silencio.

Lo que vais a presenciar a continuación es un metálogo. La definición del término se la debemos al filósofo Gregory Bateson. “Un metálogo”, escribe, “es una conversación sobre asuntos problemáticos: tiene que constituirse de modo tal que los actores no solamente discutan de veras el problema en cuestión, sino que la estructura del diálogo en su conjunto sea también, en sí, pertinente al tema mismo”. La siguiente conversación, ¿satisface acaso esta doble exigencia? No podría decirlo con certeza. Si bien el tono de la conversación resulta desenfadado por momentos, las más de las veces es grave y seria, de acuerdo al presente que nos rodea. No se trata ya de constatar que la película ya empezó, sino más bien de preguntarse si la función puede todavía tener lugar. El habla es su término obligado. Os deseo pues una bella función.

Comienza una proyección. La cuenta regresiva del proyeccionista. En la pantalla pueden verse diferentes proyeccionistas que cargan una película y lanzan la proyección. Uno de ellos entra en su cabina, se apoya sobre el proyector y bosteza. La sala de cine está vacía. Acaba desdoblándose y mira por el tragaluz. Vemos una sala de cine con sus espectadores. Un intertítulo indica: PELÍCULA CONVERSACIÓN. Fin de la proyección.



La sala permanece a oscuras por algunos segundos, tras lo cual seis espectadores encienden sus teléfonos y se ponen a hablar en voz alta entre el público.

E. Ya no hay película. ¿Creéis que se detuvo?

D. ¿Es la pantalla o la película está en negro? O sea, ¿la película sigue o se interrumpió?

C. Pero la función continúa, porque no han vuelto a encender las luces.

A. Qué curioso el título, ¿no? Film conversación... ¿No os parece?

B. Ni miré el programa cuando entré. Es la inauguración del Festival. No puedo ayudaros mucho.

D. En el programa dice: "imaginemos una película conversación que reúna, por lo que dura una función, una comunidad efímera".

A. Bastante misterioso, al fin y al cabo. ¿Quién era ese supuesto apuntador de la introducción?

E. Fue él quien me dio el texto y me dijo: "Lea". Me insistió.

A. Estáis hablando, ¿no?

E. Si me escucháis quiere decir que estoy hablando.

D. Con nosotros, el cine acaba de encontrar un altavoz a toda prueba.

B. ¿Pero por qué los proyccionistas?

F. Algunas de las películas pueden reconocerse. Son bastante conocidas.

D. Son partidas en falso.

C. La idea no es nueva. Ese procedimiento ya se ha visto. Series, extractos de películas vinculados por un mismo tema.

B. Pero tal vez hay una relación entre las películas, ¿no?

A. Una historia, ¿querréis decir?

F. Parece más bien incoherente. Una película a tropicones.

D. Ya ve: una película conversación, como el título.

B. Pero una conversación sigue un hilo, ¿o no? Hay un tema. Es distinto con una película.

Silencio.

D. Tengo la impresión de que nuestro proyccionista se ha quedado dormido.

E. Nuestro apuntador, querrá decir.

Los seis espectadores miran hacia la pantalla.

B. ¿Creéis que sigue durmiendo?

E. Tal vez somos los personajes de su sueño.

F. Me encantaría saber qué estaba leyendo en su cabina.

C. Un abecedario del cine.

A. Un manual de hilatura.

Silencio.

B. ¿La conversación que sostenemos es real?

E. No estamos soñando.

A. Pero es más bien raro hablar en el cine.

F. ¿Podéis escucharme con la mascarilla?

D. Sí, sí. Yo os escucho.

C. Antes se podía fumar, se hablaba, y el cine era permanente. Se podía entrar cuando uno quería.

F. Por el momento la película es más bien discontinua. Da la impresión de una película que tartamudea.

B. Una película tartamuda, tiene razón.

E. Tenemos que salir de la película. Es un bucle falso.

Primeras réplicas sobre las imágenes.

B. Esperad, que reanuda.

F. ¿Es la continuación o lo mismo?

A. Shhh.

C. Pero se puede hablar, es muda.

Se reanuda la proyección. Cuenta regresiva. Se ve un pianista en el cine, un extracto de *La fuga de Charlot* (*A Jitney Elopement, Charles Chaplin, 1915*). Rostros joviales o pensativos de espectadores y espectadoras. Bocas, risas, dientes.



La pantalla sigue en negro. Silencio.

162

F. Nueva interrupción.

B. Ese debe ser el patrón.

D. Se avanza en la proyección, quiero decir en la función. Primero la cabina de proyección, el pianista... es la historia de una función.

A. Después de los proyccionistas, los espectadores. Sí, tenéis razón.

B. Se avanza también en la conversación, ¿no?

C. Pero una conversación no tiene orden, no obedece a ningún plan. Cualquiera puede hacerla bifurcar.

D. Un plano en una película también puede hacerla bifurcar.

C. Si es un *faux raccord*, sí. Pero si hay *raccord*, sigue el orden del relato.

Silencio.

E. Curiosos todos esos rostros, esas bocas abiertas, esas dentaduras...

A. Un pianista en la sala no nos vendría mal hoy...

E. ¿Sabéis? Hace varios meses que no venía al cine.

F. Yo también.

B. ¿Habéis visto películas durante el confinamiento?

A. Sí, sí, muchas.

F. Esos rostros joviales eran como un mosaico.

B. ¿Creéis que es lo mismo?

D. Es por eso que me gusta el cine, por la gente alrededor. Salir de casa. Tomar el metro. Reservar un momentito del día, como un agujero.

A. No sé si lo que hacemos es una buena idea, esto de hablar en la oscuridad, como si la película misma fuese un murmullo.

B. Las películas deberían ofrecer, como esta, pausas largas para poder hacer un balance. Detenerse y reflexionar. Dar una vuelta en redondo. Coger la vuelta.

C. O capear las dificultades.

E. Pero los espectadores quieren historias, ¿no? Quieren evadirse.

C. ¿Qué historia?

D. Se le va tomando gusto a esto de mirar y hablar. La alternancia. Es una conversación.

B. ¿Creéis que eso es una película conversación? ¿Una serie de secuencias y de chácharas?

Primeras réplicas sobre las imágenes.

D. Atención, que está volviendo.

B. Ah, la continuación.

F. Esta vez el proyccionista es un niño.

Cuenta regresiva. Un niño con anteojos esféricos es proyccionista. Dos espectadores frente a una pantalla. Miran una pantalla donde se ve un guante negro de caucho y tiras de película perforadas. La pantalla está en negro nuevamente. Silencio.



E. ¿Es originalmente sin sonido, o lo cortaron? Se ve como si hablaran.

D. Me parece que es entre los dos.

B. ¿Entre los dos? ¿Qué queréis decir?

D. Entre el silencio y el habla.

F. En cualquier caso, están moviendo los labios, tenéis razón.

A. Es difícil de seguir.

F. ¿Sabéis? En las películas mudas se habla mucho.

A. No sé leer los labios.

E. Difícil con estas mascarillas.

D. Me parece que inventaron mascarillas transparentes para los sordomudos.

B. Ver una película es como leer labios.

F. El cine se asemeja un poco al braille. Hay que avanzar tanteando.

Silencio.

B. ¿Qué están mirando?

A. Pero ¿por qué cree usted que están mirando algo?

B. Se ven los espectadores y la pantalla.

A. ¿Dos cosas que se siguen están en relación de causalidad?

D. ¿Se puede cambiar de tema de repente, sin avisar?

C. Sí, es como una secuencia de preguntas y respuestas.
F. Nuestra conversación es deshilvanada, sin embargo.

D. Sí, se bifurca.

F. El calvo alegre aquel se parece un poco al poeta Max Jacob. No creo que haya sido filmado. Sería maravilloso.

A. ¿Creéis que es él?

F. Son extractos de películas. He reconocido algunos. Ya conté cinco, pero no estoy seguro.

E. Es una película cubista. A lo Max Jacob.

C. ¿Conocéis los poemas conversaciones de Apollinaire?
Lundi rue Christine.

A. La madre de la conserje y la conserje dejarán pasar todo.

D. La mesera pelirroja fue raptada por un librero.

B. Escuchad, es encantador. La última vez que estuve en China fue hace siete u ocho años.

F. Estaban exquisitas las crepes.

E. Pienso que vamos a enredarnos más todavía.

Silencio.

A. Si le buscamos un tema a estas películas, tengo la impresión de que es la proyección, la función. Habiendo dicho eso, no veo muy bien dónde estaría la conversación.

F. Ah, está volviendo.

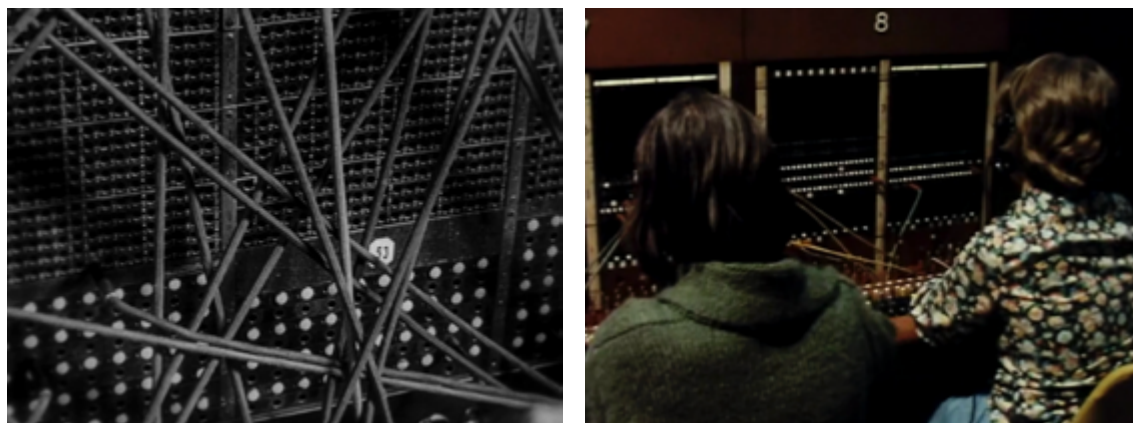
Se reanuda la proyección. Cuenta regresiva. Una montadora con sus tijeras frente a los rollos de película. Las bandejas de la mesa de montaje. Una extraña partida de billar en un salón. La secuencia monta en paralelo el montaje de la película y el juego de billar.



- A. Parece un poco como un tema con variaciones.
- E. Es bastante divertido, ¿no? La montadora juega al billar con los planos.
- D. ¿Creéis que una película es como una partida de billar?
- B. Una partida de billar arreglada, claro. O un sueño.
- A. Me gusta cuando comenta las jugadas detrás de la cortina, gesticulando. Describe de veras el curso de una conversación o una historia.
- C. Nos recuerda que el cine es mudo.
- D. La película está entre el silencio y el habla.
- B. Me pregunto dónde está la película. Quiero decir, ¿los rollos de película son bolas de billar?
- A. Podemos verlo como una conversación. Se pierde el punto, se esquivo, se desvía. El tema central queda intacto. La bola 13.
- D. Un juego de tres bandas.
- C. ¿Creéis que eso es lo característico de una conversación?
- E. Pero no es una conversación, es una película.
- C. ¿Una conversación cuenta una historia?
- F. Es un poco cansador esto de tener que hablar fuerte.
- B. Tenemos que hablar a voz en cuello para hacernos escuchar.
- A. Es menos una conversación que una obra de teatro, ¿no?

Silencio.

Se reanuda la proyección. Cuenta regresiva. Operadores telefónicos insertan fichas y conectores. Montaje alternado entre color y blanco y negro.



C. Hemos abandonado el cine un poco esta vez. Ya me temía yo que esto fuese, ¿saben?, la figura autorreflexiva...

F. ¿La puesta en abismo?

C. Sí, hemos abusado, realmente. La película dentro de la película. Es bastante cansador. El cine que habla de sí mismo.

A. ¿Es un poco la situación en la que estamos, no os parece?

Silencio.

E. El teléfono y el cine no están muy lejos.

B. Llamar por teléfono es conversar pero sin hilo.

A. No llegué a conocer ese sistema: las operadoras con sus cables y conectores...

E. Pero una conversación siempre encuentra conexiones, bifurcaciones...

A. Sí, interrupciones. Es incluso la condición de una conversa...

D. Hay que cortar la palabra.

C. ¿Hacer conversar las películas entre ellas?

F. Es un *zapping*. Se pasa de una película a la otra.

A. Sí, interrumpir... Interrumpir es instaurar un intervalo, un término medio. Interrumpir no es romper.

- D. Cortar la palabra, cortar la película...
- A. Interrumpir permite hacer algo nuevo con lo viejo. Es lo que se llama una *reprise*.
- F. El habla es una montaña, querréis decir.
- A. Un *raccord*. Romper es cesar. Interrumpir es continuar. Romper es instaurar una separación. Interrumpir es instaurar un intervalo.
- F. ¿Estáis pensando en una pantalla negra?
- B. Todo es un poco tautológico aquí, ¿no os parece?
- D. Sí, es como si dijéramos que se dice.
- C. Si nos volvemos conscientes de una conversación, se vuelve película.

Silencio.

- D. Hacer una película con palabras, es eso lo que queréis decir.
- A. Es más bien algo entre los dos, un intervalo.
- B. Las películas proyectadas esta tarde son como una base de datos, una serie de deícticos.
- E. Es la ausencia de banda sonora lo que incita a hablar, ¿no?
- F. Un poco como lo que hacemos hoy.
- E. Sí, es eso. Hoy estamos improvisando.
- D. No realmente. Hacemos como si improvisáramos. Quizás una película conversación sea eso. Fingir que se conversa. Una conversación ficticia.
- E. ¿Qué queréis decir con eso?
- D. Imaginad, por ejemplo, que tenéis que llamar a vuestro dentista para tomar cita. Os duelen los dientes, llamáis para pedir consulta. Vosotros conocéis la razón de la llamada. Pero si hacéis “como si” llamaseis a vuestro dentista, por jugar, entonces todo cambia. Vuestra llamada, vuestra voz, vuestras respuestas, el teléfono y hasta el dentista son los materiales de una ficción o un juego. No veo la diferencia con lo que hacemos hoy.
- B. Hacemos como si participásemos en una conversación.
- D. El apuntador fue claro. Estáis leyendo. Es una cita. Insistió mucho. Es como si otra persona ya hubiese pronunciado esas palabras. Estáis leyendo la transcripción de palabras ya dichas. Es la proyección de una conversación.

- E. Queréis decir que somos ventrílocuos.
- C. El verdadero ventrílocuo está frente a la pantalla: nuestro apuntador.
- E. Un explicador a distancia.
- A. Ya no sé quién es la marioneta.
- E. Somos los intérpretes de una obra: “Seis espectadores en busca de una película”.
- C. Somos más bien lectores. El cine se ha convertido en una forma de lectura.

Silencio.

- B. Ya veis, son mujeres sobre todo las que hacen ese trabajo.
- E. Las invisibles mediadoras del cine...
- A. También era así en los laboratorios, con las montadoras de negativos... invisibles. Las subalternas.
- D. Las obreras en las salas de cine, ¿las habéis conocido? Con sus lámparas de bolsillo. El cine permanente.
- C. Desaparecieron. ¿Se puede hablar por ellas hoy?
- A. Es una historia por inventar, desde ahora, una historia por retomar. Una *reprise*. Interrumpir no es romper.

Se reanuda la proyección. Cuenta regresiva. Montaje alternado entre una sesión de espiritismo y el disco de un gramófono.



- E. Nos adentramos en la boca cornuda del fonógrafo.
- D. Es Jonás en el vientre de la ballena.
- F. ¿Creéis que una película es una sesión de espiritismo?
- C. Es una conversación con los muertos.
- B. Sí, al hablar invocamos sombras.
- A. ¿Tendremos que abandonar el espectáculo de la pantalla en favor de la sala oscura?
- B. No bien tenemos imágenes entre las manos, se nos deslizan entre los dedos.

Silencio.

D. Creo que entiendo. Nos están proponiendo modelos de conversación: las fichas de la centralita, los ángulos de corte del billar, los *raccords* de la película, el llamado del gramófono, la conversación por telepatía...

- A. Podríamos tener una conversación telepática.
- E. Eso es lo que se llama una función de cine.
- B. A menudo, pienso en algo y aparece en la pantalla de mi computadora.
- C. Es el juego de los algoritmos.
- F. Es normal, las computadoras nos vigilan.
- D. ¿Pensáis que nuestra conversación obedece a un algoritmo?
- A. Habrá que preguntarle al apuntador.
- E. Está ocupado, claramente. Ni siquiera sé si nos escucha.
- C. Siempre he pensado que una película es una secuencia de algoritmos.
- D. Una conversación también, con sus reglas.
- F. Ah, está volviendo.

Reanudación. Cuenta regresiva. Una puerta abierta en la calle. Acciones repentinas. Un trío prende fuego a un juguete. Una muchacha mira un zoótopo. Un muchacho lee un libro de Roger Boussinot.



F. Esta puerta, abierta y cerrada, es un poco del cine en la calle.

B. Teatro callejero, más bien.

C. ¿Habéis visto? Está leyendo *Le cinéma est mort, vive le cinéma*.

E. ¿Creéis que los cines van a volver a abrir y volverán los espectadores?

A. ¿Por qué lo decís?

E. No sé. Estamos tan acostumbrados a la pantalla en casa.

D. Yo creo que el cine se volverá viviente. Desaparecerá como soporte técnico. De otro modo no es posible. Lo que subsista no tendrá mucho que ver con el cine. Hay que imaginar un cine sin soporte, decreciente. Creo que los personajes vendrán a nuestra casa, a nuestros muebles, a nuestra mesa, y que habrá veladas a domicilio.

F. Estáis soñando completamente. Todo volverá a comenzar, como antes. Exactamente igual. Pero peor, quiero decir.

A. Sí, pero ¿qué es antes? ¿Antes del cine?

B. Eso se llama teatro.

D. No, no, serán imágenes encarnadas. Un fenómeno astronómico. Seremos luz. Ya veis: una película conversación es eso, sin duda. No hay más película.

E. Pero es teatro.

A. La proyección hacia delante es lo que se llama vida.

C. La película va a desaparecer, ¿no creéis?

D. Su material ahora es el habla. La película es un pretexto que puede desaparecer. Como la autoridad.

- A. Somos nosotros quienes hacemos la película.
- B. Estamos leyendo una partitura, después de todo. No estoy seguro de seguirlos.
- E. ¿Una lectura puede ser una conversación?
- C. Pero la película somos nosotros.
- F. Solo estamos siguiendo un diagrama, no exageremos.
- B. Es como un cine viviente, ¿queréis decir?
- D. El habla anima la imagen. Un habla integrada. El cine mediante la integración del habla.
- A. Cuando cierro los ojos, se abren por dentro y veo mejor el habla.
- C. No estoy realmente seguro de que se trate de una película conversación. Es algo así como un ejercicio o un juego de palabras.
- A. El habla está viva, después de todo, en el contexto de una sala. Pero tenéis razón: es tan solo la lectura de una conversación.
- F. Una película es también a veces la lectura de un guion.
- D. Propongo que nos detengamos aquí, ¿no? (dirigiéndose al resto de los espectadores). A todos vosotros que miráis, aquí, permaneced así, siempre unidos en estos tiempos de aislamiento.

Traducción del francés por Ignacio Albornoz Fariña

Imágenes proyectadas

Figs. 1 y 2: *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929).

Figs. 3 y 4: *Limite* (Mário Peixoto, 1931).

Fig. 5: *El sexto sentido* (Nemesio Manuel Sobrevila, 1929).

Fig. 6: *Histoire de détective* (Charles Dekeukeleire, 1929).

Fig. 7: *Histoire de détective* (Charles Dekeukeleire, 1929).

Fig. 8: *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924).

Fig. 9: *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929).

Fig. 10: *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1977).

Fig. 11: *El doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1922).

Fig. 12: *Disque 957* (Germaine Dulac, 1928).

Figs. 13 y 14: *Orfeo filmado en el campo de batalla* (José Antonio Maenza, 1969).

1/ “Un événement, unique ou susceptible de reprises, qui actualise, à travers une série d'énoncés, verbaux, sonores, visuels, corporels, émis par un ou plusieurs participants en présence de spectateurs, un film virtuel, à venir ou imaginaire”. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones serán del traductor.

2/ “Le cinéma étant mort, on doit faire, du débat, un chef-d'œuvre. La discussion, appendice du spectacle, doit devenir le vrai drame. On renversera ainsi l'ordre des préséances”.

3/ “Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait dit simplement : Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat”.

4/ Cf. Kester 2013.

5/ Véase *Talking at the Boundaries* (1976), *Tuning* (1984), *What It Means to Be Avant-Garde* (1993).

6/ Clémence Arrivé, Joan Ayrton, Théo Deliyannis, Arnaud Deshayes, Boris Monneau y Judit Naranjo.

7/ Las imágenes proyectadas pertenecen a las siguientes películas: *Hellzapoppin* (H. C. Potter, 1941), *Человек с киноаппаратом* (Дзига Бертон, 1929), *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Limite* (Mário Peixoto, 1931), *El sexto sentido* (Nemesio Manuel Sobrevila, 1929), *Histoire de détective* (Charles Dekeukeleire, 1929), *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1977), *Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.* (Dušan Makavejev, 1967), *Doktor Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), *Disque 957* (Germaine Dulac, 1928), *Orfeo filmado en el campo de batalla* (José Antonio Maenza, 1969).

8/ Generada por el virus de la COVID-19.

9/ “Devrons-nous abandonner définitivement le spectacle de l'écran au profit exclusif du spectacle de la salle obscure?”.

Referencias bibliográficas

Antin, David. 1976. *Talking at the Boundaries*. Nueva York: New Directions.

_____. 1984. *Turning*. Nueva York: New Directions.

_____. 1993. *What it Means to be Avant-Garde*. Nueva York: New Directions.

Austin, John Langshaw. 2016. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós.

Bullot, Érik, dir. 2018. *Du film performatif*. Fautogney-et-la-Mer: It éditions.

_____. 2019. *Le film et son double. Boniment, performativité, ventriloquie*. Ginebra: Mamco.

_____. 2021. "Acerca de la película performativa." En *Cine de lo posible*. Traducción de Ignacio Albornoz Fariña. Santiago de Chile: Metales pesados.

Debord, Guy. 2006. *Œuvres*. París: Quarto Gallimard.

Desnos, Robert. 1992. *Les rayons et les ombres, cinéma*. París: Gallimard.

Isou, Isidore. (1953) 1999. *Esthétique du cinéma*. París: Jean-Paul Rocher Éditeur.

Kester, Grant H. 2013. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

Leibovici, Franck. 2014. "En toutes circonstances, et de façon naturelle (une exposition pour toutes les œuvres d'art)." En *Des récits ordinaires*, dirigido por Grégory Castéra, Yaël Kreplak y Franck Leibovici, 3–16. Dijon: Les Presses du réel.

Maglioni, Silvia, y Graeme Thomson. 2018. *UIQ (the unmaking-of) Un livre de visions / A Book of Visions*. París: Post-éditions.