

**Sobre Bellour, Raymond. *Entre imágenes*. Buenos Aires, Colihue, 2009.**

Eduardo A. Russo<sup>1</sup>

¿Es necesario presentar, a todo aquel interesado en la crítica, análisis y la teoría del audiovisual en las últimas cuatro décadas, a Raymond Bellour? Su nombre insiste como referente de muchos autores que han producido textos de estudio



sobre estética del cine y análisis del film largamente trajinados en aulas universitarias de nuestro ámbito. Sin embargo, esas referencias parecen concentrarse, al menos en lo que a ediciones en castellano respecta, a sus contribuciones provenientes del moderno análisis fílmico que él contribuyó a fundar entre los años sesenta y setenta. *Entre imágenes* es, en ese sentido, no sólo un acontecimiento de peso en el ámbito hispanoamericano, sino que viene a cubrir una falta de larga data, sólo reparada parcialmente por la edición que, traducida por André

Parente y editada en 1997, estaba disponible en Brasil. Bellour, hasta hace poco tiempo, era una sensible ausencia en la bibliografía en castellano. Solamente circulaba desde hace mucho tiempo una selección de entrevistas realizadas en tiempos del auge estructuralista: *El libro de los otros* (Anagrama, 1973). En ese pequeño volumen, que recogía una serie de diálogos con Barthes, Foucault, Lévi-Strauss, Metz, Rosolato o Francastel, entre otros, originalmente publicados en *Les Lettres Françaises*, se advertía a un joven Bellour no solamente inquiriendo sino intercambiando ideas con aquellos protagonistas del estructuralismo en auge. Pero el joven nacido en Lyon en 1939 no era un novato; había fundado en 1963 la revista *Artsept* y un año más tarde ya pertenecía al Centro Nacional de la Investigación Científica, del que llegaría a ser profesor emérito. Varios libros figuraban entonces en su haber: uno dedicado a Alexandre Astruc (1963), otro a Henri Michaux (1965) más una novela, *Les rendez-vous de Copenhagen* (1966). Desde el inicio, su camino estuvo tendido entre la imagen y la escritura, en una implicación que no por optar

por el trabajo de analista desestimó un compromiso íntimo con sus objetos de reflexión, del cual este libro es muestra cabal. Ajeno a toda opción falsamente formalizante o a la tentación científicista que afectó a una parte considerable de los análisis cinematográficos que contribuyó a fundar en términos teóricos y metodológicos, Bellour es, desde entonces y hasta hoy, un decidido cultor de la forma ensayo en el pensamiento sobre el cine y el audiovisual. El problema lévi-straussiano de la distancia justa entre analista y su objeto nunca lo ha resuelto mediante el simulacro de la experiencia de laboratorio, el recurso al aparato conceptual o el fetichismo del método, sino que lo ha encarado a partir de su compromiso vital, en tanto sujeto que se asume como parte constitutiva del espacio de lo analizable. En cierto sentido, sus libros parecen formar parte tanto de una empresa lanzada al esclarecimiento de un objeto como una autobiografía o incluso un autorretrato de un investigador en tránsito, o en formación permanente.

Cuando los análisis del film comenzaron a anclarse en fórmulas académicamente consagradas, produciendo textos tan autorizados como predecibles, Bellour giró hacia una refundación productiva de sus planteos, de los cuales este volumen es testimonio. Interrogado por sus objetos, más que interrogador, el analista se dedicó a examinar ciertas zonas intersticiales cuidadosamente escamoteadas por las ideologías de la especificidad. En lugar de la homologación o transpolación apresurada de uno a otro lenguaje, o de a uno a otro medio, comenzó a preguntarse por cierto espacio *entre* pintura, foto, cine, video y literatura, inaugurando un modo de acercamiento que con el tiempo se ha demostrado de significación creciente. La reciente edición argentina de *Entre imágenes* es un hecho significativo, no sólo por acercarnos a la producción de Bellour mediante un texto que, a casi dos décadas de su publicación, ya se ha instalado como un joven clásico, sino por contactarnos con su labor en uno de esos momentos de viraje cuyo valor se acrecienta en vista de la presente mutación del audiovisual, redefiniendo el sentido mismo de la escritura sobre el cine, la foto o el video en particular, y el campo de la imagen en general, desde una perspectiva de entrecruzamientos cuya productividad es preciso promover, más allá de fronteras disciplinares y métodos largamente reiterados.

Lo propio de Bellour no es cuestión de abordaje, al estilo de las ciencias sociales y humanas sino más bien de trato con su material, de construcción de

conceptos en el curso de un ejercicio intelectual, a lo largo de un terreno de difícil delimitación y composición heterogénea, que abarca la literatura, la plástica, la foto, el cine, el video y más recientemente, el digital. En términos extensivos, podría considerarse que el trabajo de Bellour implica, en lo que al cine respecta, toda una estrategia en el cultivo de aquello que bazinianamente podríamos denominar como la impureza constitutiva del cine. Bellour, ajeno desde el inicio al culto de la especificidad cinematográfica, detecta en la impureza del cine su fortaleza. Pero no se trata sólo de impureza en lo cinematográfico, sino de duplicidades que hacen a una verdadera historia de la imagen la mirada y la escritura, que hacen encontrarse a Balzac, Mallarmé o Hugo con Piero della Francesca, Brueghel, Duchamp o Bacon. No es casual que algunos de los nombres más citados en el volumen no sean aquellos sobre los cuales el autor tiene las mayores certidumbres profesoras, sino quienes le han suscitado las preguntas más inquietantes, en una zona de pasajes donde es preciso explorar aliviado de ese equipaje que suele llamarse marco teórico, y más bien dispuesto al propio diseño de las herramientas a utilizar. *Pasajes*: palabra clave en Bellour, título también de una crucial exposición que montó hacia 1989 en el Centro Pompidou y que puede ser considerada como punto de partida de este libro, denominada *Passages de l'image*. Muchos han querido ver en este nombre una alusión al inmenso *Libro de los pasajes* benjaminiano, aunque la referencia fundamental allí era Henri Michaux. Situación de tránsito, de desplazamientos de uno a otro estado de la imagen, en la que una de las experiencias límite era, en aquel entorno de hace dos décadas, con su pendular entre la imagen fílmica y la electrónica, Jean-Luc Godard. El otro interlocutor de *Entre imágenes*, ya lo había sido una década antes de los *Passages de l'image*, y acaso más íntimo por sus resonancias en un terreno intermedio entre escritura y realización audiovisual —que acompañaría prolongadamente con sus desafíos la obra de Bellour hasta su desaparición física en 2007— sería Thierry Kuntzel.

Si Kuntzel se sumergía plenamente en la realización audiovisual hacia fines de los años setenta, cuando sus posibilidades como analista y teórico cinematográfico y su posición como lo que designaba un trabajo de “investigador improbable” en la academia se encontraban empantanadas, produciendo su primer video, *Nostos I*, el movimiento encontró un sentido inverso en el impacto que ese pasaje generó en Bellour. El desplazamiento de Kuntzel provocó en el analista que

decidió permanecer en la escritura un dramático giro en cuanto a su objeto. Ya no será el cine el territorio privilegiado de los aportes bellourianos, sino que el video permitirá una forma de cotejo de cierto estado de las imágenes, que abarcará toda la década siguiente. Kuntzel fue más shock que interrogante, determinó el primer escrito de Bellour sobre video y determinó una recurrencia de proporciones notables. Puede advertirse, en el muy revelador índice de nombres que cierra *Entre imágenes*, que su nombre está sólo levemente por debajo del de Godard en cuanto a cantidad de menciones. Nos detenemos en estos puntos que podrían juzgarse contextuales, dado que son numerosas las marcas que estos encuentros y desplazamientos han dejado en el cuerpo del libro.

El movimiento que permite cobrar forma a la primera edición de *Entre imágenes* se prolongaría, bajo otra forma, en la fundación hacia 1991 de la revista *Trafic*, junto a Serge Daney y Jean-Claude Biette, que apareciendo trimestralmente lleva hasta hoy 75 entregas. Con el modesto subtítulo de *Revue du cinéma*, es posible advertir que, en la amplitud de sus incursiones, *Trafic* despliega una red similar entre campos de la imagen y la escritura a la evidenciada en este volumen.

Al leer *Entre imágenes*, luego del contacto con la exigente escritura bellouriana, trabajada de modo tal que repele al lector apresurado, puede comprobarse que una de las operaciones dificultosas en relación a su trabajo es el de sintetizarlo, dar una versión abreviada de sus intelecciones. El estilo de Bellour se hace inseparable de sus conceptos, y si bien los textos que componen el libro fueron generados en circunstancias diversas, por la insistencia en algunas cuestiones clave van tejiendo un cuerpo compacto, que describe un pensamiento que se extiende por momentos hacia lo meditativo, elaborado a partir del contacto con distintos medios y obras audiovisuales.

La ambición de Bellour en esta colección de escritos es realmente amplia. Se trata de pensar la relación entre imagen y escritura tal como ha pasado por la pintura, la foto, el cine o el video, en el preciso momento en el que estos ámbitos se enfrentan a una situación de interpelación mutua. El autor se concentra en esos momentos en que lo móvil y lo inmóvil surgen en la superficie de un film, o cuando una imagen se encuentra contenida en otra, convocando estados intermedios entre la percepción, la intelección o la emoción. En lugar de perseverar en la pregunta por los lenguajes posibles, Bellour se remonta a los diversos estatutos de la imagen, e

incluso a la dimensión maquínica de las imágenes técnicas. En esa iconosfera compleja entremezclan distintos regímenes de escritura que a menudo interrogan la naturaleza de los trazos, o a veces incursionan desde su ámbito en otro tipo de imágenes, generadas en los lectores. *Entre imágenes* construye también, y no es uno de sus objetivos menores, toda una serie de hipótesis sobre el sujeto como lector, observador o espectador.

Las referencias del volumen en lo que toca a artistas y sus trabajos es de amplitud extrema, y puede pasar por relecturas bajo nuevas claves de clásicos del cine masivo largamente frecuentados, como realizaciones experimentales que ingresan en ciertas zonas del arte contemporáneo que para ese entonces ya comenzaban a dialogar con un siglo de imagen cinematográfica, bajo el modo de instalaciones o creaciones del videoarte. Está también, en segundo plano pero nada disimulado, la atención a un desplazamiento especialmente atendido por Bellour desde esa época, el de la expansión del cine en su entrada a nuevos espacios, especialmente el museo. Subyace a *Entre imágenes* la meditación, por momentos casi en un registro íntimo, como para dar forma al pensamiento en el acto mismo de escritura sobre un cine bajo una doble presión: desde su mismo interior estallado luego de las aventuras de la modernidad, asomado a una fragmentación consustancial en la pantalla contemporánea, y a la vez tensionado por las relaciones que en ese momento mantenía, de modo algo binario, con la imagen video, y que luego no haría más que complejizarse con lo digital.

El cine, para el Bellour de este volumen, es considerado como instalación. Esa condición recupera la dimensión mental propia a todo dispositivo de imágenes, y resitúa la misma pregunta por la imagen en el centro de la atención del analista, de modo preliminar a cualquier articulación en torno al registro de lo simbólico, a la decantación por la vía textual, en el camino del lenguaje. No opta por el recurso a una ontología de la imagen cuestionada por su ser cinematográfico o videográfico, sino que se detiene en su dimensión de artificio y su hibridación constitutiva, siendo un verdadero alegato contra la identidad. Imágenes ante las cuales toda posibilidad de reconocimiento se asienta en un fondo de desconocimiento.

El libro posee, a grandes rasgos, cuatro movimientos que podrían entenderse, más que como secciones de una cartografía posible, en un sentido musical. Podría hasta sospecharse su escritura como ligada a un cierto estado de las artes

audiovisuales que es propio tanto del objeto como del ánimo del analista. El primer movimiento parte del análisis del film, precisamente cuando comienza a consolidarse como disciplina. Bellour, contribuyente fundamental de su primera época, decide cuestionarlo en cuanto al factor de disciplinamiento que comienza a amenazar las producciones en el marco académico. Una falta en el análisis, que en cierto modo recuerda a la falla que Metz detectase en la formalización apresurada de la semiología que había promovido una década antes, que Bellour resolvería con un desplazamiento de la escritura, y que Kuntzel, más radicalmente, solucionaría con un pasaje al acto plasmado en términos de creación audiovisual, con la cual la escritura podría progresar por otros medios. Cerrar la posibilidad de aplicación del análisis, para hacerlo justificable sólo por su potencial de reinvención.

La segunda sección se dirige a lo que el autor denomina como la “primera fase” de la experiencia, relacionando foto y cine, aunque a través de ese vínculo deba remontarse a las tempranas contribuciones de los artistas y teóricos del Renacimiento. Y así como en la anterior sección la foto y el cine entablaban su mutua interdependencia, en la tercera parte de *Entre imágenes* la analogía fotográfica se ve interpelada por la irrupción del video y su poder recuperador del trabajo en ciertos umbrales de lo figurativo.

La cuarta sección se dedica al examen exhaustivo de cuatro instalaciones, experiencias singulares que por su misma estructura instalan a su sujeto (visitante, deambulante) entre imágenes. Woody y Steina Vasulka, Kuntzel, Gary Hill o Antoni Muntadas permiten a Bellour construir un discurso a mitad de camino entre la empresa analítica (desafiada por objetos que se resisten a cualquier protocolo) y la elaboración teórica, dispuesta a asistir a experiencias que juegan con los límites de lo convenido.

En la última parte de *Entre imágenes*, provocado por ciertas iniciativas limítrofes entre imagen y escritura, en cuanto a lo que implican como zonas de exposición de cierta intimidad e identidad, Bellour despliega textos de extensión inusual, como “Autorretratos”, que condensa en sus sesenta páginas preocupaciones sostenidas a lo largo del trato con variados referentes literarios, pictóricos, cinematográficos y videográficos y que se sostiene hoy, a veinte años de su publicación original, como un escrito ineludible e insuperado sobre esta cuestión.

*Entre imágenes*, con su colección de textos escritos durante los años ochenta, seguiría con la publicación de *Entre-imágenes II* (subtitulado *Palabras, imágenes*) hacia 1999, donde Bellour examinaba un cuadro de situación del audiovisual de fin de siglo con la ayuda creciente de Godard, Deleuze o Marker, entre otros. Esta publicación de *Entre imágenes* nos deja deseando la necesaria edición en nuestro medio de esa secuela. Juntos, ambos volúmenes son testimonio de uno de los recorridos intelectuales más sugestivos que las artes audiovisuales —conteniendo en su interior un cine transformado y recreado, más allá de las profecías sobre su agotamiento o desaparición— han despertado en las últimas décadas.

---

<sup>1</sup> Eduardo A. Russo es crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Es profesor de Análisis y Crítica de Artes Audiovisuales en programas de grado y posgrado en universidades de Argentina y el exterior. Es autor de *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998) y *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008). Es compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007) y *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008). Escribe en *El Amante-Cine*.