

■ Entrevista de Vincent Lowy a Jean-Louis Comolli

Cuadernos de Cine Documental 04

Tiempo de imágenes. Frente a los fantasmas

Realizado a fin del 2008, comienzos del 2009, **Frente a los fantasmas** es un film de alrededor de una hora cuarenta realizado por Jean-Louis Comolli. Se trata de la adaptación filmada del libro de Sylvie Lindeperg consagrado al film de Alain Resnais **Noche y niebla** [*Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*, Ediciones Odile Jacob, 2007, la traducción de cuyo capítulo 6 apareció en el N° 3 de estos *Cuadernos de Cine Documental*]. Este libro, de gran calidad, rehabilitaba un film que muchos habían tomado la costumbre de denigrar, debido a que no mencionaba explícitamente la naturaleza antisemita de las estructuras del asenato en masa concebidas por los nazis. El trabajo de Sylvie Lindeperg tenía la particularidad de girar alrededor no de la figura del cineasta Alain Resnais, sino de Olga Wormser, Historiadora del Comité de Historia de la Segunda Guerra mundial, y que fue asesora del film de Resnais. Era también una manera, confirmada acá por el análisis de las imágenes, de hacer emerger el exterminio de los Judíos en el film de Resnais, teorizando la idea cara a Jean-Louis Comolli, de un contenido latente de las imágenes, o más precisamente de un contenido de las imágenes que resistiría a su contexto de producción y se develaría con el tiempo.

VINCENT LOWY: Este film es ante todo el retrato de una historiadora, Sylvie Lindeperg, que se consagra, desde hace una década, a estudiar la cuestión de la representación de los *campos* a través del uso de los archivos. Es en alguna medida el taller no del poeta, sino de la historiadora.

JEAN-LOUIS COMOLLI: Sí, más allá de la historia del film de Alain Resnais, está el retrato de una historiadora trabajando. La mayor parte de mis films que no tie-

nen un contenido político, giran alrededor de la idea del trabajo del espíritu, de la representación de las ideas. Y también es cierto que necesito identificarme a mis personajes, hombre o mujer, poco importa.

V. LOWY: Usted muestra de alguna manera la construcción del pensamiento historicista, su camino, de la misma manera que había en su film **Nacimiento de un hospital** (*Naissance d'un hôpital*), un arquitecto trabajando, Pierre Riboulet, que elaboraba bajo nuestros ojos el *Hospital Robert Debré*.

J.-L. COMOLLI: El principio de montaje de **Nacimiento de un hospital** era diferente: había también un libro escrito por Pierre Riboulet, diario de trabajo de un arquitecto a lo largo de un Concurso, pero le había pedido a Riboulet que leyera su propio diario, y nosotros lo grabamos antes de la filmación. Lo que nos permitía paradójicamente instalar una ficción en el documental: todo sucedía *como* si Riboulet, diez años después, estuviera de nuevo pasando ese Concurso. Mientras que con Sylvie Lindeperg quisimos filmar en directo sus intenciones a partir de su trabajo: el libro es entonces un punto de partida, y la filmación y después el montaje, reencuentran en efecto algunos de sus datos, pero más bien producen estados de conciencia, situaciones afectivas que evidentemente estaban poco presentes en el libro. Mientras que la palabra de Pierre Riboulet de un lado, y su cuerpo del otro, se unían en la pantalla mental del espectador, aquí la palabra y el cuerpo de Sylvie Lindeperg son *sincrónicos* casi todo el tiempo, y entonces se trata de la encarnación de una palabra en un cuerpo que a la vez la controla, y se encuentra atravesado por ella.

V. LOWY: Y a través de Sylvie Lindeperg, encontramos el retrato de Olga Wormser, que fue la asesora de historia en el film de Resnais, y que era el verdadero tema de la investigación de la autora, verdadera figura oculta en el tapiz, y con quien ella se identifica. ¿Cómo nació el proyecto de este film?

J.-L. COMOLLI: Fue mi amigo y productor Gérald Collas quien me telefoneó un día para proponerlo. Hablamos con Sylvie Lindeperg y buscamos a un exhibidor. ARTE no quiso (aun cuando el film de Resnais haya sido editado por ellos en DVD), pero Bruno Deyoy, responsable de los canales de cable “Ciné Cinéma” se interesó enseguida.

V. LOWY: ¿Quién encontró el título?

J.-L. COMOLLI: Lo encontré enseguida. Como muchos cineastas estoy apasionado por los fantasmas. La Historia está llena de fantasmas, y creo desde hace tiempo que el gran tema del cine, es la Historia. La gran cuestión del cine es mirar hacia atrás, hacia los muertos, como el *Angelus Novus* de Klee retomado por Walter Benjamin: el cine está orientado hacia el pasado, pero atraído irresistiblemente hacia el futuro, que aborda caminando hacia atrás, y sin saberlo en alguna medida. Es lo que usted advirtió en mi ensayo *Fatal rendez-vous*: el cine descubre los campos nazis en 1945, “demasiado tarde”, sin saberlo, después de que todo sucedió, después incluso del exterminio de los Judíos y los Gitanos de Europa, y contempla lo que queda del horror, sin comprenderlo. Y sin embargo lo que los *cameramen* ingleses filman sin saber, son las últimas huellas de ese exterminio. Las imágenes tienen un sentido que solo será legible más tar-

de, por los historiadores y por los espectadores. Pero ese sentido está ahí, depositado en las imágenes, en depósito, como dice Sylvie Lindeperg. Tanto en su libro como en el film que hicimos, encara de manera muy innovadora este doble alcance del cine, lo que yo llamaría *doble juego*, o *duplicidad*. Lo que fue filmado es efectivamente lo que está ahí, frente a la cámara, lo que se nos presenta. Y al mismo tiempo esta imagen producida lleva la huella, todavía invisible, de su historia, de su destino. Así, Alain Resnais utiliza extensamente las imágenes extraídas del film sobre el campo de concentración de Westerbork, sin saber que ese film había sido realizado por orden de los nazis, sin saber tampoco que son las únicas imágenes filmadas de la partida de un tren hacia Auschwitz. Lo que el cine registra, lo que fija en las imágenes, no es solamente un fragmento de presente del cual el gesto de filmar forma parte, sino que también ese pedazo de presente se inscribe en una trama que se teje tanto con el pasado como con el futuro. Reinscribiendo su trabajo en el presente del gesto de filmar, Sylvie Lindeperg da al montaje de Resnais una profundidad histórica que estaba incluida ahí, pero escondida, muda. La imagen estaba ahí, antes de que los ojos se abrieran para verla. El registro, por definición, puesta en pasado del presente, se abre ahí también a una dimensión anunciadora. Hay que señalar que la prohibición nazi de filmar los campos de la muerte, el acto de matar, ha permitido salvar al cine de una complicidad infame con los verdugos. El cine llega después, porque los nazis no han querido dejar ninguna huella filmada de sus crímenes, aun cuando ellos siempre habían considerado el cine como una poderosa arma de propaganda.



V. LOWY: Salvo un caso, el film **El Führer ofrece una ciudad a los Judíos** (Der Führer schenkt den Juden eine Stadt, 1944), sobre el cual está trabajando Sylvie Lindeperg actualmente, y que es una monstruosidad fílmica, porque describe un campo ideal, Theresienstadt, donde los extras judíos parecen felices de vivir ahí, mientras que en realidad ya han sido condenados a muerte por el hecho de aparecer en el film.

J.-L. COMOLLI: Sí, pero es una ficción, *ficción* en el sentido más cinematográfico del término, con extras, vestuario, decorados, pura ilusión. Como dice Claude Lanzmann en **Un vivant qui passe**: “Un gueto para ser mostrado”. Filmar es tender trampas al espectador, o, por el contrario, darle los medios de evitarlas. El trabajo en **Frente a los fantasmas** consiste en traer imágenes, traer cine al trabajo de una historiadora que precisamente ha trabajado con imágenes, a partir del cine, pero que en su libro no ha podido jugar esa carta. Se trata entonces de reinscribir la mirada de la historiadora *frente a*, y *en* las imágenes que han construido esa mirada. Lo que aprendo, a la vez de Sylvie Lindeperg y del cine, es que no se mira las imágenes del horror impunemente. El lugar del espectador es también un lugar maldito. Toda la astucia espectacular, toda la perversidad publicitaria, trata de hacernos creer que los medios, que las televisiones (fácilmente, frecuentemente), muestran estas imágenes del horror para informarnos, para “moralizarnos”. En realidad se trata de que gocemos del espectáculo del horror. Creo que el acceso a esas imágenes debe pasar por la puesta en escena de la mirada espectador, debe implicar al cuerpo espectador que recibe esas imágenes. Es lo que Hitchcock había sugerido a los *cameramen* ingleses, para que unieran, median-

te una panorámica, los cadáveres amontonados en las fosas comunes y las miradas de las personalidades alemanas obligados a contemplarlos. La visión del horror es entonces llevada al círculo de las miradas humanas, está *con nosotros*. En nuestro film preferimos mostrar solo algunos fragmentos del Noticiero **Los campos de la muerte** (1945), que multiplica las imágenes de atrocidades aparentemente para *denunciarlas*, pero en realidad para alimentar *la parte mórbida del deseo de ver*, y eso solo en el momento en que la propia Sylvie Lindeperg los está viendo, de tal forma que su cuerpo impide que veamos bien la pantalla, ocultándola, y entonces no podemos ver sino a medias ese horror acumulado. Es a la vez la instancia historiadora y el espectador.

V. LOWY: La necesidad de que la mirada interceda, de que la imagen se duplique, proviene de ver aquel o aquella que las mira, y que entonces permite el acceso a las imágenes. ¿Cómo escribió la película, y cuál fue el lugar de Sylvie Lindeperg en la preparación del film?

J.-L. COMOLLI: Partimos del libro. Sylvie Lindeperg tenía cierta aprensión respecto al hecho de ser filmada, lo que me parece normal y aun tranquilizador, porque siempre es un desafío, incluso cuando se desarrolla con cuidado y con delicadeza, como fue aquí. Nos decíamos, ella y yo, que utilizaríamos su voz en *off*, quizá sabiendo que no iba a ser así. En el film Sylvie Lindeperg aparece todo el tiempo en la pantalla, exceptuando los fragmentos de films, y también algunos escasos contracampos míos, escuchando. Filmamos la película en una semana, lo que es poco, pero es como un sueño preservado de las vio-

lencias del despertar. Por eso los fantasmas podían ir y venir. A decir verdad seguimos la trama decidida en común, pero también improvisamos bastante. Sylvie Lindeperg forma un “todo” con su trabajo, su tema, como se dice, y pudimos filmar prácticamente en forma continua, sin ensayos, y entonces improvisar y dejarnos llevar, a cierta distancia de la letra del libro, aunque sin abandonar el campo de trabajo de la historiadora. Como otras veces, intenté armar un procedimiento de filmación (travellings, planos secuencia, duraciones) que deja a la persona filmada la más grande libertad, sobre todo asociando libremente sus palabras unas con otras, sin estar “enmarcada” por preguntas o por un guión. Este margen de improvisación fue todavía acentuado por las intervenciones de la montadora, Ginette Lavigne, que se tomó la libertad de sacar las marcas de la filmación, componiendo de otra manera lo que había sido previsto en cierta forma. Un ejemplo es el monólogo de Sylvie Lindeperg sobre Olga Wormser, que está en tres momentos distintos del film, mientras que se lo había previsto al final.

V. LOWY: El espacio único del film es una especie de espacio mental, con proyecciones, personajes (Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka y usted mismo), una isla de edición iluminada en azul, que es manifiestamente el lugar sagrado del dispositivo...

J.-L. COMOLLI: Sí, como un altar, y es sin duda la encarnación de Alain Resnais, ausente del libro y del film, pero que aparece bajo la forma de su voz grabada en una cinta, que pasa por una moviola. (Resnais es antes que nada montajista, y el montaje es la gran cuestión de la representación de los campos:

no una imagen más una imagen, sino qué imagen *con o contra* cuáles imágenes.)

V. LOWY: Uno de los grandes méritos del film en relación al libro es justamente hacer escuchar la voz de Alain Resnais a través de fragmentos de un conocido programa de France Culture pero que aquí permite acceder al pensamiento del cineasta.

J.-L. COMOLLI: Sylvie Lindeperg y él han intercambiado cartas después de la aparición del libro, e incluso habíamos esperado que él aceptaría ser entrevistado, pero, como acostumbra, se negó.

V. LOWY: Usted, como teórico, cineasta, crítico y documentalista, que ha vivido todos los debates ligados a la representación de los campos ¿recuerda su primer encuentro con el film de Resnais y, más allá de eso, su descubrimiento de las imágenes de los campos?

J.-L. COMOLLI: No vi el film de Resnais en los cincuenta, sino mucho después. Mi descubrimiento de los campos viene del cine de ficción, de **Verboten!**, de Samuel Fuller (1959). Es algo significativo.

V. LOWY: ¿Cuál era su posición, como crítico próximo a los *Cahiers du cinéma*, cuando Jacques Rivette condenó el film de Pontecorvo **Kapo** (1959), y su famoso travelling?

J.-L. COMOLLI: Fuimos buenos soldaditos y estuvimos de acuerdo con Rivette. Por otra parte no había visto **Kapo**, lo vi años después. Pero no nos gustaba eso y teníamos vergüenza de que el cine especulara con adornos, cuando se trataba del horror. Es lo que di-



ce Sylvie Lindeperg cuando habla del alcance artístico del trabajo de Resnais: “pasaje al arte”, a pesar de todo, a pesar del sentido común que quiere que las imágenes del horror no se deben prestar al tráfico artístico. La fuerza de **Noche y niebla** se debe a esta posición difícil. Mostrar, pero sin exhibir; mostrar pero relacionando. Es una cuestión de dignidad del espectador. Hay una dignidad del cine que debe enfrentar esa otra gran indignidad de prestarse al enmascaramiento y al embellecimiento de la muerte. Tampoco me gustó **Holocausto**, por otras razones, y porque en esa serie era evidente la función de propaganda, la intención de atenuar el horror nazi, de circunscribirlo, de situarlo en un tiempo desaparecido para siempre. Film perfumado sobre el hedor de los campos. Y por eso me gustó y aprobé el film decisivo de Claude Lanzmann, **Shoah** (1985), que no deja nada ni a nadie en paz.

V. LOWY: Precisamente el libro de Sylvie Lindeperg (y su film ahora) proceden a una cierta forma de rehabilitación del film de Resnais, que Lanzmann condena de la misma manera que los de Pontecorvo o Spielberg. Los historiadores, sobre todo en los medios de estudios sobre la Memoria, durante mucho tiempo estigmatizaron sus imprecisiones, su dimensión estetizante. Hay en vuestro film, por otra parte, en varias ocasiones proyecciones de imágenes casi abstractas que se ven detrás de la historiadora, y que la cámara reencuadra y visita. Es al mismo tiempo suave y misterioso...

J.-L. COMOLLI: Son imágenes que provienen de los archivos polacos, y que Sylvie Lindeperg consiguió mientras trabajaba en su libro. Son sobras, planos

que Resnais había hecho copiar, pero que no había utilizado en el montaje. Copiadas demasiado densas, abstractas e ilegibles a causa de la oscuridad, estas sobras son como una reserva de imágenes, anterior a las imágenes. Una especie de magma apenas visible, previo al gesto del montajista que da forma a las imágenes, o al gesto de la historiadora que les da sentido. Las vi, estas imágenes “in-formes”, como la forma de la niebla mental que las imágenes deben atravesar para llegar a la luz.

V. LOWY: Esto funciona a la perfección, y es una manera, en un dispositivo bastante espartano, de elevar nuestra mirada sobre las imágenes de los campos, a un nivel estético. En contrapunto con un pensamiento histórico preciso y riguroso. Hay, además, la inevitable metáfora del travelling desde el comienzo del film...

J.-L. COMOLLI: Sí, y que se me ofreció en bandeja, si se puede decir. [*plateau* en francés significa, al mismo tiempo, bandeja y set de filmación] El travelling no es solamente “una cuestión moral”, sino que es desde hace tiempo un asunto de historia. La historia del cine es la de la conquista del espacio-tiempo por el movimiento y los rieles, que antes de ser travelling, eran rieles de tren. La conjunción, subrayada por el propio Resnais, y después por Sylvie Lindeperg, entre los rieles de los trenes (de la muerte) y los rieles del cine, remitía así doblemente a la historia. El travelling (que utilizo en casi todos mis films considerados documentales), es así la inscripción del presente de esta historia, espectral por una parte, y técnica por la otra.

V. LOWY: La tapa del libro está ilustrada por un fotograma de **Noche y niebla**, que muestra una loco-

motora vista en picado, que podría estar en el film de Lanzmann...

J.-L. COMOLLI: Claro. Sylvie Lindeperg supone que esta imagen fue filmada por Alain Resnais.

V. LOWY: ¿Participó en el montaje?

J.-L. COMOLLI: No. Sylvie vio el film casi terminado. Y esta visión del film fue importante porque nos permitió retrabajarlo y definir algunas cuestiones. Nos faltaban, por ejemplo, las *citas* de **Noche y niebla** relacionadas con las imágenes de Westerbork, que me impresionaron. Entonces, con Ginette Lavigne, retomamos el material para reconfigurar alguna secuencia. Teníamos treinta horas de material para la hora y media de film, sin contar los fragmentos citados.

V. LOWY: ¿Usted eligió desde el comienzo esta palabra solitaria, soledad de una historiadora que, paradójicamente, no deja nunca sola, porque la acompaña en la imagen?

J.-L. COMOLLI: Estoy fascinado por esta idea de que el cine pueda enfrentar el desafío de filmar a una persona sola, que además habla casi todo el tiempo. Un cine de los cuerpos, reducido a un cuerpo solo, y un cine de palabras, que se desarrolla todo lo que hace falta para a la vez encarnarse en ese cuerpo, y abrirse al sentido. Antes estuvieron Pierre Riboulet y Carlo Ginzburg, y ahora Sylvie Lindeperg. En cuanto a mi presencia en la imagen o en el sonido, está ahí para decir *a quién* se dirige Sylvie Lindeperg, a quien habla. Había que evitar que ella se encontrara en la situación del experto o del profesor (que ella es, por

otra parte), y hacer que ella estuviera ahí como *sujeto, una subjetividad* relacionado con el saber histórico, por supuesto, con el análisis de las imágenes, pero que participa en ese juego que ella describe.

V. LOWY: Y usted desaparece cuando aparece Annette Wieviorka...

J.-L. COMOLLI: Me lo reprocharon: “Y, Jean-Louis, déjame algo...”

V. LOWY: El retrato de la historiadora se desdobra, porque adivinamos que Annette Wieviorka es, en el mejor sentido del término, la mentora de Sylvie, y esto completa el retrato de Olga.

J.-L. COMOLLI: En efecto, hay una cadena, una continuidad de las historiadoras: Annette Wieviorka conoció a Olga Wormser, y tomó de alguna manera la continuación de quien fuera la primera historiadora de la deportación; de la misma forma que Sylvie Lindeperg aprendió de Annette Wieviorka, aun cuando desarrolle su trabajo en otro terreno, el del cruce de la historia y el cine. Este encuentro en el set de filmación de las dos historiadoras ha sido importante porque Sylvie Lindeperg quería señalar a la vez su amistad y su deuda.

V. LOWY: Conocí este efecto de doble transferencia cuando estuve estudiando en el film de Marcel Ophuls **Memory of justice** (1976). En ese film Serge y Beate Klarsfeld evocan su carácter atípico como pareja (un judío casado con una alemana), y me di cuenta de que a través de los Klarsfeld, Ophuls interrogaba a su propia pareja (que está en esa misma



situación), lo que remitía naturalmente a sus propios padres, Max Ophuls y Hilda Wall. Lo que hace que la breve aparición de Annette Wieviorka sea tan emocionante, es que opera una síntesis de los compromisos sucesivos de estas tres mujeres, subrayando hasta qué punto fue difícil la experiencia de Olga Wormser (no difícil en el film de Resnais, sino en la universidad de los sesenta, machista y hostil a los estudios e investigaciones sobre el exterminio de los Judíos y los Gitanos), y hasta qué punto igualmente la experiencia de Olga Wormser ha sido determinante para las otras dos. A la distancia, se convierte en la heroína fundadora de este trabajo sobre las imágenes de los campos. Y esto es más fuerte todavía si se piensa que este paso se hace constatando la dificultad para aproximarse a **Noche y niebla**, que las dos historiadoras han experimentado durante mucho tiempo.

J.-L. COMOLLI: Por eso el film termina en Olga Wormser.

V. LOWY: Y por eso también el film es tan reparador. Usted ha tomado casi hasta en los detalles, la estructura del libro.

J.-L. COMOLLI: No, el film es más circunscripto, menos rico, faltan pedazos enteros del libro, tanto sobre la génesis de **Noche y niebla**, como después, sobre su recepción en todo el mundo. En cuanto a su estructura, cambió mucho en el montaje. El film debía comenzar por la historia de la comisión de censura y del gendarme de Pithiviers, que finalmente está en la segunda parte.

V. LOWY: Sí, y eso forma parte de los pasajes que funcionan mejor en el film que en el libro, porque demandan lo visual, como el momento de la traducción de Paul Celan. Un fragmento de la versión francesa es seguido, inmediatamente, por un fragmento de la versión alemana, ilustrando los efectos de desplazamiento del sentido, que Sylvie quería señalar en la traducción de Celan.

J.-L. COMOLLI: A través de la historia de la censura, o la del retiro del film de Resnais en el Festival de Cannes 1956, aparece una dimensión importante del trabajo de Sylvie Lindeperg: poner en evidencia que **Noche y niebla** es un film que también habla de Francia (Vichy) y del presente (la guerra de Argelia). Lo que querían tanto Jean Cayrol, como Resnais. Esto me parece todavía más importante de señalar hoy, cuando las conmemoraciones se producen frecuentemente, bajo la apariencia de celebrarlos, para desembarazarse de los problemas que la historia no ha dejado de plantear tanto a las conciencias como a los poderes. Sylvie Lindeperg ha querido rendir justicia a la actualidad del film de Resnais, y por mi parte, quise subrayar la actualidad, cincuenta años después de **Noche y niebla**, de las preguntas que Sylvie Lindeperg planteaba, a través de este film. Entre ellas una que es crucial para mí hoy en día: nuestra relación con las imágenes del pasado, a la vez gastadas y nuevas, prostituidas y fértiles.

