

■ Raúl Beceyro

Hacer cine
y pensar el cine
en Jean-Louis Comolli

El cineasta francés Jean-Louis Comolli es un caso único. Por un lado Comolli realiza, tal como sucede con Raymond Depardon o Agnès Varda, casi exclusivamente films documentales; la obra de estos cineastas sitúa el documental en un sitio novedoso, en relación a lo que se pensaba antes.

Pero además Comolli es un teórico, alguien que reflexiona sobre el cine, que escribe textos sobre el cine. También en este caso, en su “práctica teórica”, el documental aparece como un elemento central, estrechamente vinculado con su reflexión. En ambas actividades (la “teoría” y “la práctica”) su obra es muy consistente, y en eso difiere de cineastas que reflexionan sobre su cine, o a partir de su cine, y cuyas reflexiones iluminan el cine, es cierto, pero sobre todo su obra. Pienso en Lindsay Anderson o aún en Andrei Tarkovski. Comolli es un crítico, como podría serlo André Bazin, y además hace cine.

El sitio, el lugar del documental en el cine de hoy, es novedoso. El documental no es un género, una de las provincias del país del cine. Más bien se trata de una forma de hacer cine, que está caracterizada por dos elementos. El primero es el tipo de materiales que maneja: se trata de personas, situaciones, lugares, hechos, que pertenecen al ámbito de lo real, que existirían independientemente de que se haga con ellos una película o no. Resulta obvio que el cine de ficción maneja materiales que existen sólo para ser filmados: si se suspende la filmación, todo queda anulado.

El segundo elemento que caracteriza el documental es lo que puede llamarse “estilo documental”. Cuan-

do uno ve una película no sabe si es documental o no, es decir si los hechos, personajes, lugares que estamos viendo pertenecen al orden de lo real. Uno tiene cierta impresión de que el film es un documental (y entonces hechos y personajes son reales) por una parte por algo que está “fuera” del film: lo que uno conoce de eso que está viendo, y por otra parte por la manera, el “estilo” de mostrarnos eso. Atención: los falsos documentales son los que más macizamente nos proporcionan elementos de ese estilo documental. Pensemos en el falso documental más conocido: el Noticiero de **El ciudadano**.

Christian Metz decía (y Comolli suele repetir): “Todo film es un film de ficción”. Aún el film que parece estar más directamente relacionado con lo real, el documental, es, y no puede dejar de ser, una construcción, una narración. Se encuadran ciertos elementos, y se eliminan otros, se narran ciertos hechos, y se desechan otros, de los proporcionados por la realidad. Ningún film, aunque lo quisiera, podría ser simple duplicación de lo real, aunque algunos films logran ser tan confusos y desordenados como lo real. Por estos motivos el cine documental no es un género, sino que irriga el cine contemporáneo. Hay películas que no son documentales, pero que utilizan materiales y procedimientos que parecían propios del documental, mientras que hay documentales que buscan (y a veces encuentran) lo que podría llamarse “estilo de la ficción”, al utilizar por ejemplo, ciertos procedimientos como el empalme en movimiento o el montaje paralelo.

La relación que en la obra de Comolli se establece entre el hacer cine y el pensar el cine quizá no sea tan novedosa, y solo reactualiza el vínculo que en otra época se establecía entre lo que se llamaba “crítica” y el cine. Godard, entrevistado, entre otros, por Comolli, decía en 1965: “Escribir y filmar son dos cosas distintas, pero están ligadas. La crítica tiene una función útil que no debe ser descuidada: tiene una virtud purificadora. Es con relación a uno mismo que uno debe hacer crítica, más que en relación con el cine.” Además, según una reciente biografía, Godard pedía: “El arte al mismo tiempo que la teoría del arte, la belleza al mismo tiempo que el secreto de la belleza, el cine al mismo tiempo que la explicación del cine.” Por otra parte esa relación entre el hacer cine y el pensar el cine en Comolli, como veremos, no ha sido ni fácil ni armónica.

Porque hay que recordar que lo que se llamaba teoría y práctica, o que también se puede llamar ideas y películas, pertenecen a órdenes distintos. Uno es enteramente responsable de sus ideas, porque pertenecen al ámbito de lo racional y de lo voluntario. Hacer películas es más complicado, ya que excede a la razón y a la voluntad, y se desarrolla en un ámbito que, si uno tiene suerte, es el arte. “El arte sucede”, como ya se dijo.

Cuando se hace un film no se trata de “aplicar” ideas que ya se tienen. No hay nada menos interesante que las películas que “ilustran” ideas que el realizador ya tenía antes. ¿Si ya sabía todo, para qué hacer un film?

LA PRIMERA ETAPA DE COMOLLI

Los argentinos sabíamos que existía Comolli desde hace mucho. La primera etapa de la vida de Comolli,

o la primera vida de Comolli, es su trabajo en los sesenta y setenta. Fue redactor y Jefe de redacción de *Cahiers du cinéma* y de esa época quedan sobre todo dos textos: “La vuelta por el directo” y “Técnica e ideología”. Esos textos eran conocidos en Argentina al poco tiempo de su publicación en Francia. [“Técnica e ideología” está reeditado en la segunda parte de su reciente libro *Cine contra espectáculo*; “La vuelta por el directo” está incluido en los Textos de este número de *Cuadernos de Cine documental*.]

En una revista cordobesa, por ejemplo, se publica, en el 70, “La vuelta por el directo”, publicado el año antes en *Cahiers du cinéma*. En aquella época, tanto en Francia como en Argentina, y particularmente en Córdoba, se pensaba que la revolución estaba al alcance de la mano, y los textos de Comolli eran tomados, quizá no tan equivocadamente, es decir coincidiendo con las esperanzas o ilusiones del propio Comolli, como instrumentos en la lucha política.

¿Qué relación había en ese momento entre la práctica y la teoría de Comolli? Casi ninguna. Su primera película, codirigida con André Labarthe, **Las dos marselesas**, del 68, es un documental sobre las elecciones posteriores al Mayo francés, en las afueras de París (el candidato socialista era el actor Roger Hanin). El film narra la reacción: el triunfo aplastante de la derecha. **Las dos marselesas** anunciaba la serie de films sobre la política en Marsella que Comolli comenzará 20 años después, y que realizará durante 20 años.

Entre el 68 y 1976, año de **La Cecilia**, Comolli no hará ningún otro film. Así que al principio hay teoría y no hay práctica. Seguramente en esa época la realización de films aparecía como algo evitable, que podía posponerse ante la actividad en una revista politizada, como *Cahiers...*, o directamente ante la actividad po-

lítica. En esos años Comolli militó en un grupo de extrema izquierda llamado Izquierda proletaria. Otro de los militantes de ese grupo, Jean-Claude Milner, escribió un libro que se llama *La arrogancia del presente*, donde cuenta la historia intelectual de ese grupo y se plantea por qué, a diferencia de los grupos políticos similares que actuaron en Italia o Alemania, este grupo no pasó a la acción directa, a utilizar la violencia. La acción política que Comolli efectuaba mediante la crítica en *Cahiers...*, se desarrollaba, entre otras cosas, contra eso que Comolli y otros llamaban “ficción de izquierda”, aquellos films explícitamente de izquierda, pero que utilizaban formas, estructuras narrativas reaccionarias. Criticaban a **Z**, de Costa-Gavras, como hubieran podido hacerlo con **La hora de los hornos**, aunque no lo hicieron, porque ahí también, en el uso del lenguaje del cine publicitario, podía advertirse la contradicción entre lo que se decía, y la forma de decirlo.

Comolli, entonces, hasta el 75, militó en política, literalmente o de manera oblicua, escribiendo estos textos que los argentinos usábamos como herramientas de combate en la lucha política. Lo que se produjo en esos años es la derrota política, derrota que él había comenzado a filmar en **Las dos marselesas**, y así comienza una nueva etapa en la vida de Comolli.

Desde el 75 y hasta comienzos de los 80, Comolli deja de escribir y realiza varios films: **La Cecilia**, **La sombra roja**, **Balas perdidas**. Son películas de ficción “normales”, con la actuación de actores conocidos: Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Andrea Ferreol, María Schneider.

Esta práctica no origina ninguna teoría, y en consecuencia a una primera etapa de teoría sin práctica, sucede otra de práctica sin teoría. Pero a mediados de los 80 se produce un cambio radical, que origina

el momento de la vida de Comolli en el que se produce la conjunción del hacer cine y del pensar el cine, y que aún hoy, con matices, sigue constituyendo la originalidad de Comolli: en ese momento descubre el documental. Antes había hecho ocasionalmente documentales, pero a partir de mediados de los 80 realiza exclusivamente documentales, y eso origina la vuelta a la teoría, que ahora sí, está relacionada con su práctica de realización.

El resultado y la muestra de esta relación entre el hacer films y el reflexionar sobre el cine es el libro *Ver y poder*. Ahí Comolli reúne los textos escritos entre el 88 y el 2003, los presenta año por año, con introducciones que proporcionan elementos del contexto, político o personal, de esos textos.

Veamos algún ejemplo de esta relación entre el hacer cine y el pensar el cine. Comolli, en el 88, comienza la serie de films sobre la política en Marsella: 8 películas a lo largo de 20 años. Uno de los actores de esa vida política marselesa es la extrema derecha: el Frente Nacional cuyo líder es Jean-Marie Le Pen (en cierto momento Le Pen se presenta como candidato en la región de Marsella, nacionalizando, digamos, esa elección). Filmar la extrema derecha y los problemas que eso suscita está en el origen de algunos ensayos que escribe Comolli: “Filmar al enemigo” y “¿Mi enemigo preferido?” [Este último ensayo de Comolli está incluido en los Textos del Nº 2 de estos *Cuadernos de Cine documental*]. En cierto momento imagina que, para tomar distancia de ese enemigo con quien, sin embargo, debe establecer relaciones, porque si no, no filmaría ninguna película, debe establecer lo que llama un “procedimiento de filmación” que consiste en no compartir el plano con él. Así Michel Samson, el periodista que lleva adelante las películas, interroga a un dirigente de la extrema derecha y Comolli



filma esa situación con dos cámaras (es la única vez en toda la serie de films), con lo que obtiene sucesivos planos de cada uno de ellos, por separado. Es una elaboración un poco trabajosa y que coloca a los interlocutores en una situación incómoda: se los ve un poco de costado, debido a que se evita tener, aun cuando no sea más que de referencia, a un interlocutor en el plano del otro. Comolli lucha así, en las formas, contra la extrema derecha. Fracasa: Le Pen consigue cada vez más votos, en la región de Marsella y en toda Francia.

En *Ver y poder*, que aparece en francés en 2004, se despliega esa mezcla teórico-práctica de esta etapa de la vida de Comolli. Hay edición argentina de ese libro, de 2007.

Después de *Ver y poder* viene *Cine contra espectáculo*, el segundo libro de esta etapa. *Cine contra espectáculo* tiene dos partes: en la segunda se reproduce “Técnica e ideología”, uno de los dos textos definitivos de aquella primera etapa de Comolli, cuando no hacía cine y sí hacía teoría, y en la primera parte del libro está “Cine contra espectáculo”, texto reciente que, sin embargo, retoma la orientación de aquellos textos iniciales.

Entre *Ver y poder* y *Cine contra espectáculo* hay una diferencia radical, sobre todo en una cuestión central: por ejemplo en *Ver y poder* hay 4 páginas dedicadas a **Un vivant qui passe**, el film de Claude Lanzmann. En *Cine contra espectáculo* Comolli no se detiene tanto en films particulares, y va directamente a las ideas generales.

Adorno decía que el ejercicio de la estética se desarrolla hoy (el hoy de Adorno es algunas décadas atrás, pero es lo mismo en 2011), en áreas que en otras épocas hubieran sido consideradas sólo ejemplos. En una especie de regresión, Comolli vuelve a aquella prime-

ra etapa, en la que la teoría aparecía escindida de la práctica, y resultaba así menos interesante.

El querer ir, directamente, a las ideas generales, que conciernan a todas las películas, me hace pensar en lo que en ajedrez se llaman jugadas “naturales”, esas jugadas obvias, que casi no necesitan ser pensadas, que parecen ser buenas jugadas pero que un análisis posterior señala que tan buenas no son. Por otro lado están las que, en ajedrez, se llaman jugadas “teóricas”, que a primera vista no parecen ser muy buenas, pero que abren perspectivas que el futuro va a señalar como fructíferas, útiles.

SOBRE UN VIVANT QUI PASSE

Un vivant qui passe, de Claude Lanzmann, es una especie de subproducto de **Shoah**, y consiste en una entrevista que Lanzmann realizó, en ocasión de la filmación de **Shoah**, y que, a pesar de las 9 horas de **Shoah**, no encontró su lugar en el film; entrevista a Maurice Rossel, representante de la Cruz Roja Internacional durante la guerra que, como tal, visitó tanto el campo de Auschwitz como el gueto de Theresienstadt. En ambos casos “no vió nada”. Comolli escribe:

“En el film de Claude Lanzmann **Un vivant qui passe**, el delegado de la Cruz Roja Internacional en Berlín desde 1942, es confrontado a su memoria, a los informes que redactaba de regreso de sus misiones, a los conocimientos históricos elaborados desde entonces sobre los campos y sobre la puesta en práctica del exterminio de los judíos en Europa, y al mismo tiempo, a un interlocutor que dispone de esos informes y esos conocimientos: el propio cineasta. Lo que está en juego en esta confrontación es evidentemente el espectador del film. Ese delegado,

ese testigo es antes que nada un *espectador* impotente, o mejor dicho, ciego, precisamente porque creía ver, y ver bien. De lo que se trata es ver y entender, ayer y allá lejos, aquí y ahora. (...)

“Ese espectador profesional no ha visto nada, ni en Auschwitz ni en Theresienstadt; o, más bien, sólo ha visto lo que los nazis han querido hacerle ver. En Auschwitz, nada. Pregunta: ¿cómo es posible? Sí, había guardianes, prisioneros que iban y venían; sí, estaban delgados, etc. Un campo, era un campo. ¿La chimenea, el humo? Nada. Pero ¿y el olor? No había olor. El cuestionamiento paciente y preciso de Lanzmann llega a la confesión del delegado que reconoce su propia ‘ingenuidad’. Reconoce haberse dejado –quizá más o menos– engañar por quien se presentó ante él como ‘el comandante del campo. Error de juventud.’ (...)

“En Theresienstadt la inspección se hace a la luz del día. La visita es oficial. El delegado y su escolta son esperados por los nazis que los han invitado. La gran puesta en escena nazi en Theresienstadt se despliega, activando a centenares de extras, judíos vestidos de domingo, forzados a interpretar su papel de prisioneros judíos ‘bastante bien tratados’, según la opinión del delegado, en este gueto modelo, decorado con una Sinagoga, un café, correo, la farmacia, un banco.

“Aquí se modifica la puesta en escena de Lanzmann. En la primera parte del film, el delegado estaba en el centro de la imagen y por supuesto era quien respondía las preguntas del cineasta sobre lo que había visto en Theresienstadt. En la segunda parte el cuadro sigue siendo el mismo y el delegado sigue estando en el centro de la imagen. Pero de narrador se ha transformado en espectador, porque el cineasta, fuera de campo, le cuenta lo que él,

el inspector, no había visto en Theresienstadt. Todo lo que no había visto y estaba ahí, pero disfrazado. “La perspectiva gira 180°. Yo, espectador del film, soy testigo de la confusión del testigo, de la puesta en duda de su calidad de espectador. En este giro de la forma de la entrevista, yo, espectador, giro también. Rebotando en el rostro silencioso de Maurice Rossel, la pregunta se dirige a mí, esa pregunta sobre la calidad de mi mirada y de mi escucha. (...) “Este hombre cree no haberse engañado. Lo han engañado, quizá. ¿Pero él se equivocó? No. Los judíos que vio en la representación nazi no tenían aspecto de ser tan inocentes como se imagina. El Delegado de la Cruz Roja Internacional tomó la prudente distancia de los judíos, por arrogancia, y su silencio temeroso por desprecio. ¿Por quiénes se tomaban estos judíos ricos? se preguntó. Vio lo que el programa ideológico de la época le hizo ver, programa con el que se identificó sin saberlo, mientras que los nazis, los amos, lo sabían. Ahora, cuando Lanzmann le hace (nos hace) ver su propia ceguera en acción, prefiere mantener el engaño antes que admitir su debilidad.

“Al final de la entrevista, y del film, el delegado no modifica sus impresiones de 50 años atrás. Prefiere hoy y después de todo, su versión de los hechos a la verdad histórica.”

Ver y poder, páginas 399 a 402, Aurelia Rivera / Nueva librería, 2007.

CINE Y FOTOGRAFÍA: PASADO Y PRESENTE

Hay un punto preciso de la teoría del cine que Comolli plantea en *Ver y poder* en varias ocasiones: la relación del cine y la fotografía, sobre todo en su aspecto central: la temporalidad.

“Por una especie de fatalidad ontológica, desde el origen, desde el primer film (**Salida de los obreros de la fábrica**), todo el cine se despliega a partir de un núcleo única y puramente documental, la inscripción verdadera. Filmando lo que sucede en su presencia (frente o detrás de ella, poco importa, pero con ella), la máquina cinematográfica filma siempre en presente. (...) Eterno presente, y ¿por qué? Porque se trata, siempre, del presente de la proyección. Para un espectador dado (yo, por ejemplo), la proyección es necesariamente en presente.”

Para Comolli, entonces, el espectador que está viendo una película ve algo que “está sucediendo”. Sobre ese presente se construye el “contrato” con el espectador: se está en un presente cuyo “futuro” se teme, o se desea. Incluso cuando se quiere decir que lo que se está viendo sucedió en un “pasado”, el cineasta tiene que hacer algo para construir ese pasado: usará imágenes en blanco y negro, o imágenes difusas. (Sospecho que, una vez instalados en ese pasado, ese pasado comenzará a funcionar, como siempre, como un “presente”).

Entre el cine y la fotografía no existe una diferencia de grado, sino una distancia radical: la fotografía nos muestra algo que existió en el pasado, el cine nos muestra un “eterno presente”. Esto lo sabemos gracias a Roland Barthes. Cuando Barthes elabora la teoría del “esto ha sido”, que establece que la fotografía certifica la existencia, en el pasado, de eso que estamos viendo, está construyendo la otra cara de esa misma moneda: la fotografía es pasado, el cine es presente.

Hay que confesar que en este punto preciso, un teórico prestigioso, Gilles Deleuze, tiene una posición opuesta. Para él “el postulado de la imagen en presente, es uno de los más ruinosos para toda comprensión

del cine”. En el segundo tomo de su libro desarrolla en dos páginas esta cuestión y, como una especie de militante, vuelve cada tanto a enunciar sus convicciones. El problema para Deleuze es que cuando publica el primer tomo de su libro sobre cine, *La cámara lúcida* de Barthes, ya había sido publicada hacía 2 o 3 años, y Deleuze no la toma en cuenta. Deleuze debería hacer algo con la teoría de Barthes, no digo refutarla, pero al menos tomarla en consideración, para hacer más consistente su cruzada contra la idea, que él considera nefasta, del cine en presente.

El cine seguirá siendo el eterno presente del cual habla Comolli. Aunque hay que confesar que en algún momento se produce una oscilación entre el cine y la fotografía en lo que escribe Comolli. A veces menciona el cine pero está hablando de la fotografía, sobre todo cuando se refiere al pasado y la muerte. El pasado y la muerte pertenecen al dominio de la fotografía, no del cine.

Esta relación cine y fotografía existió desde siempre. El primero de los ensayos de André Bazin sobre cine es un ensayo sobre fotografía: “Ontología de la imagen fotográfica”. Incluso en un prólogo de la primera edición, en 4 tomitos, de *Qué es el cine*, Bazin dice: “comenzaremos, como se debe”, con la imagen fotográfica, y empieza con “Ontología de la imagen fotográfica”, que es el único de sus ensayos sobre fotografía.

Por otra parte cuando la revista *Cahiers du cinéma* comienza, en 1980, una colección de libros sobre cine, el primero es *La cámara lúcida* de Roland Barthes, un libro sobre fotografía (será el único libro sobre fotografía de esa colección).

Así que, al parecer, para hablar de cine (en los ensayos de Bazin, en los libros sobre cine de la colección de *Cahiers...*) hay que empezar hablando de fotografía.