laFuga

Jean-Louis Comolli:

Intervenciones sobre lo visible

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de ficción | Cine documental | Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Espectador - Recepción | Estética del cine | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Francia**

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

En los pocos días que Jean-Louis Comolli estuvo en Buenos Aires en el marco de la MEACVAD 2007 (Muestra euro americana de video y arte digital), pudimos conocer a una de esas personas que dejan huella por donde quiera que pasen. Inquieto, lúcido, permanentemente abierto al diálogo, se dio tiempo no solo para dar una entrevista a un pequeño medio radicado en Chile, sino también, para presentar su libro *Ver y poder* (recopilación de sus textos desde el año 1988 al 2003, que incorpora y completa parte del material incluído en *Filmar para ver*), dar un seminario intensivo de tres días (donde Comolli se desplegó con soltura, haciéndonos reflexionar sobre la imagen contemporánea, y sus relaciones con los imaginarios y las ideologías; donde pudimos ver a un Comolli conciente del cine y su rumbo en el mundo actual, donde se defendió a toda luz uno de los principios fundamentales del cine: el espectador), e incluso presentar algunos filmes de su autoría.

La voz firme de Comolli pareciera provenir con fuerza de las discusiones no zanjadas desde los 60 y, aún con los cambios de referentes, y de contextos, ella se presenta como un claro ayudamemoria para la cinefilia entendida como un acto de resistencia (pues sí, Comolli es otro de los que hicieron filas en *Cahiers du cinéma* en sus inicios, y, de hecho, dirigió la revista en una de sus etapas más interesantes, promulgando en su serie de textos *Cine e ideología* una discusión que tiene y tuvo hasta hoy varias respuestas, situando un referente a nivel teórico). Situado lejos (y cerca) de la academia (ha escrito junto a Jacques Ranciére el libro *Arret sur Histoire*, una serie de ensayos sobre cine, política e historia), pero reticente al pastiche, al revisionismo posmoderno, Comolli ha encontrado una fecunda área de análisis en el documental, en el cine ensayo; pero también en los dispositivos televisivos y sus relaciones con el poder, el video, la imagen numérica... en sus ideas encontramos aportes a distintas áreas específicas pero que sólo son posibles de asimilar en la singularidad del gesto (la escritura, la intervención).

Iván Pinto: ¿Qué queda y qué resta, para usted, de la discusión "cine e ideología" proveniente de los sesenta?

Jean-Louis Comolli: Este debate (que fue muy importante después del 68, en el 69, 70, 71), fue un debate que se centra en la historia de la reflexión sobre el cine. Ahora, este debate, como muchas otras experiencias llevadas a cabo en la época; despues del 68 fue liquidado. Y ya no tiene lugar en ninguna parte hasta lo que yo sé. En las universidades, principalmente la anglosajona, este debate tuvo un despliegue comentado, criticado, reproducido, mucho más que en Francia, al menos. Algunos actores de este debate han renunciado a él como si nunca hubiese sucedido. Entonces, en lo que yo he

escrito en el 88, veinte años despues, se filtra algo de ese debate, aunque no con la forma teórica que yo habia propuesto en el 71 si no de otra forma. Digamos que ya no uso las referencias teóricas de la misma forma, pero el tema está siempre ahí. Lo que me interesa es la historia de la técnica cinematográfica como reveladora de relaciones de fuerza y lo que está en juego en las busquedas de sentido y sus relaciones con el mundo.

La historia del cine es una herramienta para entender la historia del siglo. Por qué este siglo fue en gran parte dado, moldeado y representado por el cine. Entonces la historia del cine no es la "Historia del cine", si no es la historia de la relación entre el mundo y el cine. Esa es la historia del cine. Pasar por la historia de la técnica es pensar cómo las presiones ideológicas y económicas modificaron la tecnología del cine. Por supuesto, no hay historia autónoma de la técnica. Cuando se dice técnica se habla de industria, de comercio, de ideología, eso es la técnica evidentemente. Los pensadores de la técnica, por excelencia Heidegger, nos hicieron entender que lo que estaba en juego con respecto a la técnica es algo ligado al destino del pensamiento. La filosofía contemporanea, pienso por ejemplo en Bernard Stiegler, que reflexionó mucho sobre la técnica, nos muestra cómo las innovaciones técnicas, el pasaje a lo digital -la gramatización, volviendo a un término que Derrida había planteado-, debe ser analizado al mismo tiempo como un factor crítico pero tambien al mismo tiempo un uso social que no se puede separar, que se debe considerar. Por ejemplo, la discusión de las camaras digitales en el mundo, que es un fenómeno de dos caras, por una parte, asentir a la presión del espectáculo: todo es filmable, todo se filma, todo el mundo filma, todo es una gran empresa de filmacion, lo cual es un poco caricaturesco; pero, por otra parte, mucha gente que no tenia la posibilidad de filmar ahora sí la tiene, y produce cosas, hace films. Entonces hoy se pasó de la edad del espectador imaginario al director-espectador real...

Estoy convencido de que es haciendo películas como se comprende el cine; ver una película es también hacerla y rehacerla. Pero cuando uno se confronta directamente con una cámara y tiene que decidir que queda en el campo y que queda fuera de campo, bueno, estamos en el centro de la teoría...

I.P.: A partir de esto en tu seminario hiciste una relación entre mercado y visibilidad. ¿Es posible pensar un lugar del cine a partir de esta condición de imagen numérica, imagen digital, imagen televisiva? ¿Qué lugar podría tener el cine? ¿Cuál seria el lugar del cine?

J.L.C.: Para mí la guerra de las imágenes es una guerra entre dos tipos de imágenes. Hay imágenes que ubico en la categoría de un discurso hegemónico de lo visible. Y por otra parte las imágenes cinematográficas que heredan de cine el pensamiento, ya sea que esté hecho en video, o en camara web. Son imágenes que *juegan* sobre el hecho de que lo visible no es "todo"..

La imagen no es "todo". Es el psicoanálisis el que forjó este hermoso sintagma del "no-todo". Está el "todo" y el "no-todo". Creo que las imágenes que combaten el espectáculo, son las imágenes que escriben el "no-todo", lo escriben como siendo ellas mismas partes del "no-todo".

No se muestra todo, todo no es mostrable, todo no es visible, los límites del gesto de representar estan presentes en la representación. Que no nos hace creer que tenemos poder ilimitado... como los límites de la mirada del espectador. Es siempre la misma lógica.

No lo dije en el seminario por que se me escapó, pero, cuando se encuadra se oculta, esto quiere decir que el cine es la frustración de la mirada. Ese es el objeto del cine, se trata de frustrar la mirada, no de satisfacerla, de mostrarnos los limites, mostrarnos lo que al espectáculo le falta. Pero el espectáculo tiene la logica inversa, es la logica de la satisfacción de la pulsión escópica.

I.P.: Pulsión escópica. Un concepto que vuelve siempre, ¿no?

J.L.C.: Claro, claro. La pulsión escópica es lo que hace que uno vaya al cine. Si uno no estuviera animado por la pulsión escópica, no iria al cine, iria a escuchar música. La pulsión escópica no juega en la música. Entonces, esta pulsión escópica, en el fondo es lo que anima al voyeur. En ese sentido, todo espectador es un voyeur. Digamos que en el inicio del espectador está el que quiere ver. El voyeur, el que piensa que su placer va a pasar por la mirada. Después este espectador voyeur entra al cine y en el cine sufre una re-educación. Y se transforma de voyeur en espectador. Reelabora la pulsión, pasa de un nivel primario a un nivel secundario de elaboración. Que hace que evidentemente, es por la inscripción de la experiencia de la falta, de la carencia que se elabora. Es por la castración,

hablando en términos psicoanalíticos. Se pasa a lo simbólico, ya no se está en lo pulsional.

I.P.: Esta postura sobre el espectador cinematográfico es muy optimista, es algo que has hecho en el seminario, defender al espectador...

J.L.C.: En tanto el cine existe como expresión artística, el espectador de cine existe positivamente. Por supuesto, una cosa no hace a la otra. Esto lo dije: el espectador de cine es lo que está en juego en la batalla... ¡Hay que cambiarlo! Se trata de hacernos pasar de un cierto estado donde la subjetividad gobierna a un estado donde la subjetividad está controlada, esto es lo que está en juego, la guerra del espectáculo, entonces, evidentemente, tengo la certeza de que la reducción del sujeto a un conjunto de funciones relacionadas con el consumo, es, a término, imposible, supondría una mutación de la especie humana. La mutación nos espera, pero, al mismo tiempo, no creo en ella. Por que el lenguaje existe. El hombre no-hablante, no existe. Por eso Orwell necesitó definir: hay que cambiar la lengua para cambiar al hombre. Lo que hizo al nazismo y al estalinismo inoperantes a largo plazo es que el lenguaje que aportaron al hombre es un lenguaje que no resistió, no aguantó. Me remito al libro de Victor Klemperer.

Nosotros estamos en un período aparentemente no totalitario pero bastante totalitario en realidad, es el mercado lo que es totalitario. Mucho de su lógica se definiría como "todo se debe parecer a lo que se quiere", "todo tiene que parecerse al mercado", entonces, todo tiene que ser comercial, las relaciones humanas, afectivas tienen que ser mercantiles, se compra la musica, el arte, se compra todo... entonces, lo que caracteriza este período es que ejerce la fuerza por el lenguaje.

El lenguaje es central. Hay una resistencia muy fuerte. El lenguaje no es totalmente dominable ni transformable, el lenguaje está anulado por el inconsciente, por la biografia del sujeto, el aprendizaje de la lengua materna es algo casi imposible de desarraigar. Es muy difícil romper con el idioma materno, sólo grandes poetas -pienso en Paul Celan- y eso es muy excepcional... entonces esto es lo que le impide al mercado ganar, lo que impide la enorme presión que ejerce, esta presión resiste por el hecho de ser sujeto, la subjetividad que está relacionada con el lenguaje, este vínculo pasa por el inconsciente y la genealogía y es una fuerza difícil de destruir. Por eso soy muy optimista.

I.P.: Fue muy interesante los polos que pusiste en la relación ficción/realidad al respecto del cine en tu seminario. Es decir, como el cine se movía, al representar a la historia, en dos polos que se tocaban: la ficcionalización del documento (entonces mostraste los documentales en que, para dar cuenta de la guerra, la hacían espectáculo, ficción, y que aun hoy se toman como documentos reales) y, por otro lado, mostraste la incredulidad del documental, y luego, la ficcionalización del documental... Hay mucho material para investigar ahí.

J.L.C.: Si es cierto que vivimos en un mundo saturado de imágenes -es cierto y no es cierto-, pero si aceptamos ese dato, que tiene su realidad evidentemente, las cuestiones que se plantean, -qué estilo de imagen, de dónde viene, cómo se usa, para qué sirve-, es una cuestión vital, por que, lo que intercambiamos hoy en día son imágenes -películas, internet-, la cuestion del destino, origen y sentido de las imágenes es una cuestion realmente central. Y por eso trato de mostrar hasta que punto estas cuestiones son retorcidas, complejas.

En la genealogía de la imagen hay un discurso que me explica que en algún momento la prédica cristiana puso en circulacion una enorme cantidad de imágenes; entonces, la cuestion que se nos plantea en un momento, es decir, para convertir o realizar el no creyente, es este lenguaje, por que no hay idioma universal... las imágenes se vuelven un lenguaje comprensible para todo el mundo, y ahí viene una de las discusiones centrales de occidente. Porque las imágenes no son comprensibles tan fácilmente, las imágenes son paradojales, contradictorias y esto es lo que tenemos que aprender a entender.

I.P.: Leyendo tu libro da la impresión que es como si hubiese un cambio en tu posición al respecto de esta circulación de imágenes...

J.L.C.: Por supuesto. La contaminación mutua del mundo y el espectáculo alcanza proporciones que Debord se imaginaba en los sesentas. Todo lo que escribió se verificó. Simplemente agregaría algo. Para mí el límite de Debord es el hecho que no conocía el cine. Algo le faltaba, algo que no tuvo presente dentro del espectáculo; había una lucha y el espectáculo no estaba unificado sino dividido.

Lo que agregaría también, es que, siempre se olvida en Debord, que el espectáculo se generaliza. El secreto gana, al mismo tiempo que se generaliza el espectáculo con el espectáculo. Precisamente, lo que oculta la realidad. Entonces cuanto más espectáculo hay, más secreto hay. Hay que pensar en esto.

Como citar: Pinto Veas, I. (2008). Jean-Louis Comolli:, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19