

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N° 5 – 2012 – ISSN 1852-9550

Sobre Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo* seguido de *Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires, Manantial, 2010, 272 pp., ISBN 978-987-500-144-2

Por Paz Escobar¹



Aunque en principio estamos ante dos textos –separados por cuatro décadas–, es la lectura de la totalidad del libro la que permite comprender cabalmente los problemas e interrogantes que plantea. Crítico, teórico y cineasta –e integrante de una revista que por décadas marcó la discusión en materia cinematográfica, *Cahiers du Cinéma*– Comolli debiera ser referencia ineludible para pensar el cine.

En *Cine contra espectáculo*, de finales de la década pasada, Comolli vuelve a hacerse las preguntas que lo impulsaron a escribir *Técnica e ideología* en 1971 y

1972. Y también hace una retrospectiva de los procesos interpretativos y debates que mantuvo junto a los integrantes de los *Cahiers*. Es esa doble operación de repreguntar sobre la vigencia de sus inquietudes y de historizar el proceso de su relación y su concepción con/sobre el cine, lo que origina *Cine contra...* Allí resuenan ecos de un profundo pesimismo *adorniano*, como cuando habla del espectáculo/mercancía como la “santa alianza” que gobierna

¹ Paz Escobar (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, sede Trelew, escobar.pax@gmail.com). Historiadora, Profesora e Investigadora en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia, Trelew. Doctoranda en la Universidad Nacional de la Plata y Becaria del CONICET. Su últimas publicaciones fueron los artículos "Una de perdedores. Representaciones fílmicas de las identidades sociales en el film *Little Miss Sunshine*" y "Crónica de una isla imaginaria" (2011). Recientemente publicó un libro de su autoría *La Patagonia en imágenes (1936-1976)* (2011).

el mundo de manera omnipresente, una omnipresencia que hoy es visual y sonora. También cuando habla de la voluntad totalitaria del poderío del espectáculo generalizado. “Nada escapa a su hegemonía (...) como no sea la muerte” (p.12). Pero él entiende su escritura como parte de un combate -que no se limita al plano simbólico- contra el espectáculo. Se trata de “librar un combate vital para salvar y poseer algo de la dimensión humana del hombre”. (p.12). Esta lucha debe hacerse contra las formas mismas que el espectáculo pone en acción para dominar. Aquí retoma a Debord en una reflexión que consideramos programática “La lucha de las formas se oculta en la mayor parte de las formas de la lucha”. Y es desde el interior que tenemos que deshacer esa dominación espectacular, destejerla, para desincronizarla, agujerearla y reemplazarla por otras. Comolli sostiene esta posibilidad porque, en definitiva, sin espectadore/as no existe el cine ni el espectáculo.

El libro tiene dos partes: en *Cine contra...* las inquietudes del teórico a principios de la década del '70 son reinscritas en lo que denomina “crisis de las pantallas, las miradas y las situaciones”. La segunda parte recopila artículos escritos por él entre 1971 y 1972, que plantean la vigencia reprimida de aquellas cuestiones. Su publicación persigue un único gran objetivo: demostrar la necesidad de la teoría para estudiar el cine y la imagen.

¿Qué caracteriza al espectáculo? Que su proceso impone una serie de *pasajes* al acto que necesariamente obturan la posibilidad de los pasajes al pensamiento. El pasaje al acto de comprar modeliza la ausencia de pensamiento.

Comolli es consciente de los cambios epocales que separan la escritura de *Técnica e ideología* de la actual. Esos cambios son: la degradación de la dimensión política, el crecimiento de los medios, el abrazo del espectáculo con la información y la mercancía; la prostitución de la televisión pública; y el cambio del lugar del cine y del espectador (p. 15).

La hipótesis constitutiva de los textos es que las formas producidas por la combinación de herramientas y técnicas contiene implicaciones de sentido con prescindencia de la voluntad o saber de lo/as autore/as. Esto conlleva

cambios en el lugar del espectador, quien no es externo, sino objeto mismo de la puesta en escena. El cine que propone Comolli –diferente del espectáculo– no sirve para evadirnos o confundirnos “textualizando” el mundo. Por eso niega la *transparencia*, ya sea la “ventana abierta al mundo” baziniana u otra de sus versiones. Filmar/proyectar implica una mediación/relación entre la imagen y el mundo, pero para entender su diferencia y no para confundirlos. El cine habla sobre el mundo, lo traduce, lo recorta, haciéndolo pasar por una nueva opacidad.

El método dialéctico vertebró toda su reflexión porque, para Comolli, en el cine la relación entre los opuestos funciona de manera particular. Se esfuerza por entender cómo están contenidos dichos “opuestos” que, desde otra perspectiva, se presentan como excluyentes: afuera- adentro, visible- no visible, delante- detrás, claro-oscuro, mudo-sonoro. La hipótesis comolliana se resume así: hay una identificación entre el funcionamiento orgánico del cine y el pensamiento dialécticamente organizado (p. 55).

El cine pone en crisis la dominación del espectáculo. Desde el interior de ese campo de batalla, con las herramientas teóricas concebidas a partir del análisis fílmico, podemos comprender e impugnar la alianza capital-espectáculo.

Es necesario entonces revisar nociones básicas de análisis fílmico, como las de historia del cine, tiempo y espacio cinematográficos. La historia dominante se basa en un sistema de causalidad directa, un tiempo histórico homogéneo y continuo, la reivindicación de una autonomía y una especificidad del cine que dan por resultado la ponderación de los cambios como “perfeccionamientos” y donde sólo se tienen en cuenta las películas hechas y terminadas. Una historia *materialista* del cine requiere la determinación del momento histórico en que el texto cinematográfico aparece. Si bien se debe atender a la especificidad del cine, ésta solo puede considerarse en su autonomía relativa con respecto a las demás prácticas. Y se debe examinar también la especificidad de esa relación.

La riqueza de *Técnica...* está en la demostración de sus hipótesis mediante la historización de las “apariciones” y desarrollos de técnicas y recursos concretos: origen dual de la cámara (equiparación de “el” cine a ésta, promoviendo una *ideología* de lo *visible*), profundidad de campo, trabajo por la transparencia, encuadre, primer plano, cine sonoro.

Para Comolli la historia del cine es *la historia del sentido que el cine permite leer en el mundo* (p. 135) gracias a una articulación entre esa historia y las evoluciones técnicas y las variaciones de sentido. Si determinada innovación aparece, se propaga y se descontinúa, no es por reemplazo de aleatorias invenciones sino por la convergencia entre intereses económicos e ideológicos identificables. Esta teoría permite comprender que el cine, en cada momento histórico, representa un sismógrafo capaz de revelar las tensiones/conflictos sociales.

Lo que está en juego es una relación con el mundo a partir de la mediación estética de una práctica artística. Y no es poco.