

Jean-Louis Comolli
Gerardo Yoel (compilador)

El fin de la ilusión
Paradigmas, transformaciones
y tensiones en la construcción
del espectador audiovisual

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Comolli, Jean-Louis

El fin de la ilusión : paradigmas, transformaciones y tensiones en la construcción del espectador audiovisual / Jean-Louis Comolli; compilado por Gerardo Yoel. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021.

116 p. ; 21 x 15 cm. - (Comunicación, artes y cultura. Memorias en tensión ; 2)

ISBN 978-987-630-523-5

1. Cine Contemporáneo. 2. Historia. 3. Terrorismo. I. Yoel, Gerardo, comp. II. Título. CDD 302.2343

EDICIONES UNGS

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@campus.ungs.edu.ar / ediciones.ungs.edu.ar

Serie Memorias en tensión

Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (coordinadores)

Serie al cuidado de Elena Valente

Desgrabación y traducción del francés de todos los textos: Luciana Ogando

Supervisión de la traducción: Eduardo Russo

Traducción de *El silencio de las torres*: Gustavo Zappa

Diseño gráfico de la serie: Daniel Vidable

Corrección: Guada Russo y Gustavo Castaño

Tipografía: Manuale

Pablo Cosgaya, Eduardo Tunni & Omnibus-Type Team

SIL Open Font License Version 1.1

<http://www.omnibus-type.com/>

Imagen de tapa: Fotograma del filme *Face aux fantômes*, 2009

(Frente a los fantasmas) de Jean-Louis Comolli y Silvie Lindeperg.

[Silvie Lindeperg observa junto a Olga Wormser fotografías del rodaje de *Nuit et brouillard*, 1956 (Noche y niebla), de Alain Resnais].

Hecho el depósito que marca la Ley 11723.

Prohibida su reproducción total o parcial.

Derechos reservados.

Impreso en Oportunidades S.A.

Ascasubi 3398, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

en el mes de abril de 2021.

Tirada: 200 ejemplares.



Libro
Universitario
Argentino

Índice

| | |
|---|-----|
| Agradecimientos | 9 |
| Necesidad del cine, a modo de prefacio <i>Gerardo Yoel</i> | 11 |
| Prólogo <i>Eduardo A. Russo</i> | 23 |
| Capítulo 1 | |
| Un contrato se rompe | 29 |
| El fin de la ilusión | 29 |
| Desplazamientos | 44 |
| El fin del espectador. ISIS y la muerte | 62 |
| Capítulo 2 | |
| Ver o no ver | 81 |
| Frente a los fantasmas. Sobre <i>Noche y niebla</i> | 81 |
| El silencio de las torres | 93 |
| ¿Ver o no ver? | 95 |
| Capítulo 3 | |
| Solo el cine | 99 |
| ¿Es cine o no lo es? | 99 |
| Ficción y <i>cía.</i> | 102 |

| | |
|---------------------------|-----|
| La recreación del tiempo. | |
| Cine e improvisación | 104 |
| Ser o no ser parte | 107 |

Capítulo 4

| | |
|-----------------------------|-----|
| Memoria. Necesidad del cine | 111 |
| Periódico, cine, creencia | 111 |

Agradecimientos

Quiero agradecer al Instituto del Desarrollo Humano (IDH) de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), en especial a sus directoras, Alejandra Figliola (2014-2018) y Flavia Terigi (actual decana), y a todo el equipo de publicaciones del IDH.

Quiero reconocer también los aportes fundamentales de Alejandra Figliola, María Elena Larregle, Eduardo Russo, Carmen Guarini, Carlos De Santos, Luciano Monteagudo y Jorge La Ferla.

Agradezco, asimismo, a Gerald Collas, a Silvie Lindeperg, a Colette Olive y a Yola Le Cañec, y muy especialmente a Elena Valente y a Susy Martínez por sus respectivas e imprescindibles colaboraciones.

Por otro lado, quiero reconocer también el generoso y profesional trabajo de traducción de Luciana Ogando.

También, si me permiten, quiero expresar un reconocimiento especial a la memoria de Gustavo Zappa por la traducción de *El silencio de las torres*, por la excelencia de su trabajo, y porque, con amistad, nos ha acompañado durante más de veinte años. Reconozco en él el esfuerzo de todos los que colaboran para que un proyecto, como esta publicación, llegue a buen puerto, un esfuerzo que, más allá de los compromisos profesionales contraídos, se cristaliza en algo fundamental: cuidar lo que se hace.

Y, por último, quiero darle las gracias a mi amigo Jean-Louis Comolli por su generosidad y por la confianza depositada en mi persona para la selección de los textos que siguen, los cuales alimentan la esperanza de que el espíritu crítico no está perdido.

Gerardo Yoel
Octubre de 2020

Necesidad del cine, a modo de prefacio

Gerardo Yoel

*Guardad, pues, la antorcha de la ciencia y no la uséis jamás con impaciencia.
De otro modo, un incendio estallará. Y a todos a la vez destruirá. Sí, a todos.*
Bertolt Brecht, *Vida de Galileo*

*Al mismo tiempo que el encuadre está en todas partes, y por lo tanto en
ninguna, la imagen simulada se desliza en el lugar de la imagen registrada.*
Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel, *Cine, modo de empleo.*

*Toda la sociedad se ha convertido en una gran masa, al igual que los
films, en todos los sentidos; en ellos la grandeza y la belleza de un gesto
cinematográfico de autor ya no se perciben.*
Jean-Louis Comolli, página 79 en esta obra.

Le monde est venu à nous.
Jean-Louis Comolli, "Le triumphe du virtuel"

Esta vez los pájaros están afuera y el ser humano en la jaula.
Alfred Hitchcock, en François Truffaut, *El cine según Hitchcock*

Le monde est venu à nous

El siglo XXI nace con un espectáculo: la muerte de masas en directo.
El terrorismo de Al Qaeda y la televisión de los Estados Unidos nos

anuncian en septiembre de 2001 que ya no hace falta esconder los crímenes como en Auschwitz o en la Esma. Estos son parte del espectáculo, como afirman Georges Steiner: “La televisión nos informa cada día. Ahora sabemos, pero no nos importa. Hay una masacre por día, habrá otra mañana”,¹ y Jean-Louis Comolli: “La muerte de cinco o seis mil empleados neoyorquinos en dos torres gemelas [...] tiene algo de ligero, de inmaterial [...] en resumen, de divertido” (p. 94 de este volumen).

Los medios dominantes nos ametrallan con imágenes encorsetadas por un discurso verbal que las obtura y legitima al mismo tiempo, en las que conviven cotidianamente y en un mismo plano *reality shows*, femicidios, robos, masacres, programas de chismes, catástrofes naturales. Así como en la mediatización del atentado a las Torres Gemelas de Nueva York se omite por incontrolable el sonido directo, los medios solo nos muestran cuerpos incapaces de devolvernos la mirada. “Cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra” (Rancière, 2010: 97). A estos cuerpos sin nombres se suman los de los cazadores de imágenes, nuevos espectadores cuya percepción se moviliza más por la curiosidad que por la reflexión.

A través de la fusión entre el mercado y el espectáculo,² el siglo XXI nos anuncia un nuevo genocidio, en etapas y a cielo abierto: “sobran” 500 millones de personas.³ Trump en los Estados Unidos, los neonazis en Alemania, la extrema derecha en Francia, los neofascistas en Italia y Viktor Orbán en Hungría alientan esa posibilidad. Brasil se viste de muerte cuando 57 millones de brasileños votan para presidente a quien promociona la deforestación del Amazonas⁴ y discrimina a las mujeres, a

1 Entrevista realizada en 1998 por Graciela Esperanza a Georges Steiner para el suplemento Cultura y Nación del diario *Clarín*. Reproducida, en ocasión del fallecimiento de Steiner, en la revista *Ñ* del sábado 8 de febrero de 2020.

2 “La santa alianza del espectáculo y la mercancía ya anunciada y analizada por Guy Debord en 1967 es hoy un hecho consumado. Gobierna nuestro mundo. De un polo, de un trópico a otro, el capital ha encontrado bajo sus formas actuales el arma absoluta de su dominación: la mezcla de imágenes y sonidos” (Comolli, 2010: 10).

3 En el ciclo “Memorias en tensión”, realizado entre abril de 2018 y enero de 2019 en el CCMHC (encuentros académicos, ciclos de cine, una instalación y una intervención gráfica), una frase provocadora fue parte de mis comentarios: al sistema le “sobran” 500 millones de personas. La naturalidad con la que el público incorporó esa hipótesis le dio a esa afirmación, lamentablemente, la categoría de posibilidad.

4 Greta Thunberg, una joven sueca de 16 años, activista en la lucha por el clima mundial, denuncia los asesinatos de dos indígenas guajajara en el Estado de Maranhao,

los negros y a los homosexuales, y que cuando vota por la destitución de Dilma Rousseff, en el juicio político que se le hace a la entonces presidenta del Brasil, dedica su voto a la memoria del torturador más conocido del ejército durante la última dictadura militar, el coronel Brillhante Ustra. En la Argentina, un deterioro constante de las condiciones de vida⁵ empuja a millones de argentinos hacia la exclusión. Dos escenas cotidianas, separadas por casi veinte años, parecen sintetizar el deterioro del tejido social y la consolidación de la miseria. En 2001, en pleno barrio porteño de Almagro —Acuña de Figueroa y Humahuaca—, una yegua se resiste a seguir tirando del carro a pesar de los golpes de su dueño, un cartonero. Finalmente, la yegua, a punto de parir, se deja caer sobre el asfalto. En 2019, en Lima y Moreno, en una de las movilizaciones de Barrios de Pie, una ambulancia pide paso: una mujer demacrada y sin dientes está dando a luz en medio de la protesta.⁶

“El mundo ha venido hacia nosotros”, reza el epígrafe de Jean-Louis Comolli, una frase escrita en mayo de 2020 en un blog francés. Como una parábola de la naturaleza, el coronavirus inunda nuestras pantallas:⁷ en Madrid, Nueva York y Guayaquil se ven ataúdes tirados por las calles y fosas comunes. En medio de sistemas de salud colapsados, la decisión de quién vive y quién no vive nos remite a un pasado nazi que está siempre acechando. La pandemia irrumpe, por un lado, corriendo al hombre del centro de la escena y, por otro lado, desnudando lo que el sistema capitalista se esfuerza por maquillar. Como dice Camille Peugny,⁸ la pandemia revela la fractura entre dos mundos: los “vencedores de la mundialización”

a los que vincula con la deforestación ilegal. A raíz de estas intervenciones, un periodista de una radio FM de Natal puso de manifiesto el pensamiento y el interés de la administración Bolsonaro sobre el cambio climático y el género femenino: le recomienda a Greta Thunberg que tenga sexo en vez de denunciar la deforestación del Amazonas.

5 En la década del setenta la pobreza se estimaba en el 6%. Según datos porcentuales sobre pobreza en la Argentina proporcionados por el Indec: primer semestre de 2017, 28,6%; primer semestre de 2019, 35,4%; primer semestre de 2020, 40,9%.

6 La primera escena tuvo como testigo al actual decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Américo Cristófolo; la segunda, a Beatriz Sarlo, que lo comentó en el programa de Todo Noticias *La Rosca*, conducido por Eduardo Van Der Kooy y Daniel Fernández Canedo, el jueves 26 de septiembre de 2019.

7 En el momento de escribir este texto, el balance de la pandemia de COVID-19 arroja más de 45 millones de contagiados y más de un millón de fallecidos en el mundo.

8 “La colére d’avant le corona virus s’est amplifié”, entrevista realizada a Camille Peugny por Marion Rousset para la revista *Marianne* el 7 de julio de 2020. Camille Peugny es

están en sus casas, mientras que aquellos que están “a su servicio” están afuera. Una foto en *Página/12*⁹ desnuda elocuentemente la situación social en la ciudad de Buenos Aires frente a la cuarentena: un afiche pide imperativamente, en celeste y blanco, “¡Quedate en casa!”, mientras detrás del cartel se divisa una familia tirada en su “casa”: la calle.

El cine fabrica el mundo

El poder del cine, como se ha demostrado a lo largo de la historia contemporánea, no ha sido solamente el de registrar acontecimientos, sino el de fabricarlos. Por otra parte, lo filmado, plantea Rancière (2004: 162), les permite a aquellos que no tienen el derecho de ocupar el mismo lugar en el acontecimiento histórico poder hacerlo en la misma imagen. El cine, arte figurativo por excelencia, nació para cumplir con un viejo sueño del hombre: trascender la muerte. Sin embargo, desde sus inicios supo aprovechar el deseo perverso que anida en el espectador de ver el horror de la violencia ejercida sobre otros. Citando, nuevamente, a Comolli (p. 57 de este volumen), “tenemos entonces una verdadera correspondencia comercial entre la perversidad del espectador, por un lado, y la de aquel que la representa, por el otro”.

El 20 de julio de 2003 se inaugura, en el Coney Island Museum, un monumento al primer personaje del cine ejecutado y filmado en directo. El personaje era una elefanta llamada Topsy,¹⁰ y su electrocución, el 4 de enero de 1903, fue filmada por Thomas Alva Edison. El 11 de septiembre de 2001, casi 100 años después, ya no se trató del sacrificio de un animal, sino que fueron miles las personas asesinadas que participaron involuntariamente de la puesta en escena que “abre” el siglo XXI.

sociólogo, especialista en ilegalidades, y se desempeña como profesor en la Universidad Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

9 Lunes 29 de junio de 2020, 22 horas. Citado por Carlos Pagni en el programa *Odisea Argentina* del canal de cable La Nación+.

10 Ver prólogo de Eduardo A. Russo en este volumen y Yoel y Figliola (2010: 49-52). Se calcula que el espectáculo, proyectado en diferentes ciudades, fue visto por 1.500 personas. *The Commercial Advertiser* de Nueva York comentaba al día siguiente de la ejecución de la elefanta que tal decisión había sido tomada “por mal comportamiento”. En la primavera anterior a su ejecución, Topsy había levantado con su trompa a su cuidador, quien, borracho, le daba de comer cigarrillos encendidos. Luego de levantarlo lo aplastó contra el piso y el cuidador murió.

En los últimos años, los videos del ISIS (fragmentos muy cortos en los que se muestra al verdugo decapitando a la víctima) aparecen redoblando la apuesta: se mata para filmar y se mata dos veces, al degollado y al espectador. La cuestión del espectador ya no se plantea, porque esta vez no hay distancia entre representación y realidad. La muerte no es ya una ficción, es la realidad. Se rompe, en consecuencia, con el principio mismo del dispositivo cinematográfico, al que Serge Daney definía de forma muy simple: “sin espectador no hay cine”. El espectador de cine navega —necesita hacerlo— en la incertidumbre, en la tensión entre apariencia y realidad. En el cine, plantea Comolli (2007: 396) abrevando en el psicoanálisis,¹¹ creer y no creer, aunque sean opuestos, son inseparables, como la llamada y el eco.

A diferencia de la mediatización del atentado a las Torres Gemelas, que oculta los cuerpos bajo el silencio de las imágenes (p. 95 de este volumen), en los videos del ISIS se decapita a los “infieles” en clave de videoclip y se distribuye el material entre cientos de emisoras en lengua árabe. En la clase magistral organizada por el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS), Jean-Louis Comolli propone que combatir este tipo de propaganda no implica invertir los roles entre verdugos y víctimas, sino subvertir la lógica narrativa que ha servido de modelo al ISIS para producir ese aparato de propaganda de muerte. Subvertir la lógica narrativa implica privilegiar no solo el resultado de la acción, sino el trayecto que se hace para llegar a tal resultado. O sea, privilegiar la temporalidad más allá del rol que esta pueda tener subsumida en el relato. Uno de los ejemplos mencionados es el film *Les marteaux de Damas* (*Los martillos de Damas*), realizado por un colectivo de cine de origen sirio denominado Abou-Naddara. Allí se nos muestra cómo los artesanos de un taller de joyería golpean con precisión y cuidado su martillo contra el buril para grabar dibujos sobre una placa. Como propone el realizador francés, se trata de verdaderas máquinas de guerra contra el ISIS porque simplemente tratan con cuidado lo que se hace.

11 Ver los ensayos de Sigmund Freud sobre el fetichismo, y el de Octave Mannoni “Je sais bien, mais comme même” (Yo sé, pero aun así). El espectador sabe que pagó una entrada, sabe que está en la sala para ver una representación. Pero, a pesar de eso, se involucra, cree en el artificio, en lo que sucede en la pantalla.

Necesidad del cine

Si quisiéramos encontrar un film que sea representativo de los últimos veinte años y que a su vez tenga una equivalencia artística, por ejemplo con *To be or not to be* (*Ser o no ser*) de Ernest Lubitsch (1942),¹² una gran comedia que supo producir Hollywood en el momento más oscuro de Occidente, nuestra búsqueda sería infructuosa. Si nuestra mirada se enfocara, esta vez, en El Centro Sperimentale di Cinematografía, en pleno apogeo de Mussolini, la gestación de la transformación estética denominada neorrealismo italiano¹³ clausuraría toda pretensión. El cine nos ha brindado imágenes emblemáticas e imborrables que han sintetizado, de alguna manera, la ocupación alemana y la desolación de la posguerra, como la imborrable muerte de Pina (Ana Magnani) a manos de la Gestapo en *Roma, ciudad abierta* (1945), o la escena de la caza del atún ante la mirada perturbada de una refugiada (Ingrid Bergman) en *Stromboli* (1950), ambas de Roberto Rossellini. Procurar un equivalente iconográfico de los dos acontecimientos —el 11 de septiembre de 2001 y la pandemia de COVID-19— que han generado, a mi entender, un punto de inflexión en las dos primeras décadas de este siglo no parece posible. Como se menciona en un epígrafe, la multiplicidad de encuadres, así como el hecho de que lo virtual desplace a lo real, parece dificultar el surgimiento de imágenes que tengan la fuerza de síntesis de las arriba mencionadas. Si buscáramos esas imágenes en el llamado cine catástrofe podríamos observar cómo este género ha mostrado los desastres ocurridos o por ocurrir y lo ha hecho con el único propósito de transformar el producto en redituable y de no moverse un ápice de los valores a los que el capital adscribe. La trama elegida por los llamados tanques de Hollywood —es el caso de *El día después de mañana* (2004), de Roland Emmerich, y de *Soy leyenda* (2007), de Francis Lawrence (Yoel y Figliola, 2009), entre otros— abrevia en la narración bíblica

12 Se filma en pleno auge del nazismo, entre noviembre y diciembre de 1941. Durante su filmación, el 6 de diciembre se produce el ataque a Pearl Harbour, que marcaría la entrada de los Estados Unidos en la guerra. Un mes antes de su estreno, en febrero de 1942, se realiza en Wannsee el encuentro nazi que planifica “la solución final”.

13 *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, es considerado el germen del neorrealismo italiano. La explosión de este movimiento tuvo entre sus grandes films *Roma, ciudad abierta* (1945), *Germania año 0* (1948), *Stromboli* (1950) y *Europa 51* (1952), de Rossellini, y *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1951), de Vittorio De Sica.

que plantea como utopía la salvación de los elegidos. Esta trama no difiere de la lógica discursiva que las derechas políticamente correctas esgrimen frente a las disyuntivas que el coronavirus les propone. Una lógica que se manifiesta contra las libertades perdidas a fin de racionalizar la pandemia y sacarse de encima lo que para la sociedad ya no es útil, lo que “sobra”: viejos, enfermos, pobres. Habría, entonces, que retroceder casi 60 años para encontrar en *Los pájaros* de Alfred Hitchcock imágenes y sonidos que generen una impronta estética y una consecuente reflexión que tenga la envergadura de los films de Rossellini antes mencionados. *Los pájaros* (1963) trata sobre una joven mundana y rica, Melanie (Tippi Hedren), que se enamora de un abogado, Mitch Brenner (Rod Taylor), y decide perseguirlo desde San Francisco hasta Bodega Bay para “cazarlo”, a pesar de la oposición de Lidia (Jessica Tandy), madre de Mitch. A partir del encuentro entre Melanie y Mitch, una bandada de pájaros enfurecidos ataca.

En el film de Hitchcock, como en la pandemia de coronavirus, se invierte la lógica narrativa aristotélica dominante. Como le dice el propio Hitchcock a Truffaut: “Asistimos a la inversión del viejo conflicto entre los hombres y los pájaros, y esta vez los pájaros están afuera y el ser humano está en la jaula” (Truffaut, 2005: 270). Hitchcock genera una puesta en abismo dividiendo la escena en dos espacios bien diferenciados. Establece dos centros —uno para los humanos y otro para los pájaros— corriendo al hombre de su antropomorfismo natural. Mientras Melanie y Mitch se desplazan entre la casa de los Brenner, la escuela y la taberna de Bodega Bay, un espacio en *off* se percibe en el aire. Es el espacio de los pájaros, un *fuera de campo puro*¹⁴ —como definió en su momento François Regnault— a punto de estallar. *Los pájaros* está en las antípodas de los films de Hollywood, también y fundamentalmente, en relación con la mirada. Mientras las grandes producciones de Hollywood pregonan la explosión visual con una aproximación casi pornográfica que se regodea y alimenta con la pulsión voyeurista del espectador, la mirada, en *Los pájaros*, se concentra en ese espacio *off puro* que se mantiene en latencia. Todo el film gira en torno a lo que todavía no se manifiesta. Como diría André Bazin,¹⁵ la tensión está

14 Concepto de François Regnault que utiliza en “Le système formel de Hitchcock”, número especial Hors-Serie de la revista *Cahiers du Cinéma*, año 1980.

15 El concepto que acuña Bazin es: “Le cadre c’est un cache” (Un encuadre siempre esconde otro).

puesta en lo que el encuadre esconde: la posible aparición de los pájaros. Aparición que la mirada de Melanie habilita anunciando su presencia.¹⁶

Hitchcock pone de manifiesto la complejidad y riqueza de la imagen en la escena en la que el personaje de Lidia, en franca alusión a la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles,¹⁷ encuentra el cuerpo del granjero Dan, a quien las aves le han quitado los ojos. La madre de Mitch emite un grito desgarrador en silencio y, haciendo suyo el destino del granjero, recupera para ella la visión, el conocimiento. Lidia vuelve en su camioneta transformada por lo acontecido y da un giro de 180 grados en su relación con Melanie:¹⁸ ella no ha venido a quitarle nada; el enemigo es otro. Es pertinente tomar prestada una lectura que hace Paul Ricoeur de la tragedia de Sófocles para comprender que la imagen se construye más allá de lo que vemos. En lugar de poner el acento en la consumación del llamado triángulo edípico, el filósofo francés lo hace en el final de la tragedia, cuando Edipo, al conocer la verdad revelada por el ciego Tiresias, se arranca los ojos con el prendedor de su madre. Ahí Ricoeur enuncia: “Edipo perdió la vista pero recuperó la visión”. Edipo queda ciego y alcanza, como Lidia, la visión, el conocimiento.

El final de *Los pájaros* nos muestra a Melanie desquiciada, ayudada por Lidia a entrar en el auto en el que la familia Brenner huye. Es, probablemente, el precio a pagar por *abrir* la imagen, por visibilizar lo que no se muestra. Un final desconcertante en 1963, pero realista en 2020.

En los dos acontecimientos que marcan el siglo XXI, resuena el filme de Hitchcock. Slavoj Žižek asociaba la imagen del primer avión entrando en una de las Torres Gemelas en septiembre de 2001 con la primera escena en la que vemos a una gaviota atacar por sorpresa a Melanie, cuando esta, desde un bote, saluda a Mitch, que está en la orilla (Yoel y Figliola: 2009). En la pandemia, en cambio, producto de la atomización de las imágenes, así como también de la obturación de la prolongación de sentido de estas, pareciera que ya no surgen imágenes que sinteticen lo acontecido. El realizador inglés, al construir un espacio fuera de la lógica narrativa que

16 La mirada de Melanie siempre precede la irrupción de los pájaros en escena.

17 Forma parte junto con *Edipo en Colono* y *Antígona* de las tres grandes tragedias de Sófocles. Representada entre el año 430 y el 420 a. C. pone en escena el descubrimiento que hace Edipo, rey de Tebas, de su terrible destino.

18 Una de las explicaciones del film abreva en la llamada “vulgata edípica”. Triángulo (Mitch, Melanie, Lidia) que queda resuelto aquí.

alimenta la pulsión escópica, nos hace recordar que la imagen se construye entre lo visible y lo invisible. Hitchcock pone en escena un *espacio off puro* que excede la prolongación virtual que implica la construcción de un *fuera de campo* clásico. Espacio preñado de imágenes que, como en la pandemia, todavía no se manifiestan.

Necesidad de Comolli

En 2010 Comolli llegó a Buenos Aires¹⁹ para realizar una serie de actividades, entre las que se encontraba una retrospectiva de once de sus films en la Sala Lugones del Teatro General San Martín. En el catálogo de la muestra²⁰ mencioné lo que me dijo una vez por teléfono Paul Virilio sobre Comolli: “Es importante para nosotros los franceses, lo necesitamos”. Yo escribía entonces que seguramente los argentinos podríamos hacer nuestra esa aseveración. Diez años después, como plantea Eduardo Russo en el prólogo de este volumen, el teórico y realizador francés sigue siendo un referente fundamental para todos aquellos que no consideran la teoría y la práctica del cine como dimensiones en pugna.

*El fin de la ilusión*²¹ se estructura a partir de tres clases magistrales brindadas por Comolli los días 13, 14 y 27 de octubre de 2016²² en las uni-

19 Fue invitado por el Festival Doc Buenos Aires, Asaeca, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), el Espacio Fundación Telefónica (EFT) y la editorial Manantial, con el apoyo del Instituto Francés de Argentina y la Alianza Francesa de Buenos Aires, para presentar su libro *Cine contra espectáculo* y una retrospectiva de sus films.

20 “De la estrella al átomo. La construcción de un espectador crítico”, en “Catálogo Doc Buenos Aires 2010”. Retrospectiva en la Sala Lugones del Teatro General San Martín, “Cine contra espectáculo. Los films de Jean Louis Comolli”: *Nacimiento de un hospital* (1991), *Marsella en marzo* (1994), *El concierto de Mozart* (1996), *La cuestión de las alianzas* (1997), *Juegos de rol en Carpentras* (1997), *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), *El caso Sofri* (2001), *La última utopía. La televisión según Rossellini* (1999), *Carta a una joven de Kanaky* (2008), *Las claves de Marsella* (2008), *Ante los fantasmas* (2009).

21 *El fin de la ilusión* forma parte de la serie “Memorias en tensión”. Esta serie, a su vez, fue precedida y alimentada por un ciclo de encuentros académicos y proyecciones fílmicas que comenzaron en 2011 en el CCMHC y terminaron en el mismo lugar a fines de enero de 2019. En ellos hubo una consigna que hizo suya una frase del filósofo francés Alain Badiou: “Lo que no se piensa insiste”.

22 En octubre de 2016 Comolli fue invitado por el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP) y el Instituto del Desarrollo Humano de La Universidad Nacional de General Sarmiento (IDH-UNGS), el

versidades nacionales de La Plata y General Sarmiento, así como también de la realizada el 8 de noviembre de 2013²³ en la sala Fonseca de la Facultad de Bellas Artes de la universidad platense. El resto son textos inéditos en castellano publicados en 2017 en el blog francés “Ces films à part qu’ on nomme documentaires”. La única excepción es “El silencio de las Torres”, publicado en la revista belga *L’Image, le Monde*, n° 2, en otoño de 2001, y por primera vez en castellano en la primavera de 2002 en *Imagen política y memoria* (Yoel, 2002).

El último texto de *Fin de la ilusión* termina con una frase: “Necesidad del cine”. Necesidad del cine es elegir si se está del lado de los oprimidos o se colabora con los que quieren silenciar sus voces. Es establecer el justo juego de distancias que implica cada puesta en escena y proporcionar al espectador las herramientas, la clave de lectura, para *abrir* el film. Necesidad del cine es encontrar un posible en la potencia de una imagen que se subvierte de su lugar en la narración. Necesidad del cine es, como se reproduce en el epígrafe de este prefacio, percibir la belleza de un gesto cinematográfico de autor cuando los gestos y las voces de autores como Hitchcock ya no tienen ni la audiencia, ni el peso ni la fuerza que tenían hace cuarenta años (p. 79 de este volumen).

Festival Doc Buenos Aires, la editorial Manantial, Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) y la Universidad del Cine (FUC). La invitación contó con el auspicio y la colaboración del Instituto Francés de Argentina y de la Alianza Francesa de Buenos Aires (AF). Entre sus actividades, además de las conferencias mencionadas, Comolli presentó la proyección de su film *Richard Dindo, páginas escogidas* (2016) y participó de la presentación en DAC y en la Alianza Francesa de su último libro publicado en la Argentina: *Cine, modo de empleo*.

²³ Fue invitado en noviembre de 2013 por la Sala Lugones del Teatro General San Martín, la Cinemateca Argentina, el Espacio Fundación Telefónica (EFT), la editorial Manantial, el Doctorado en Artes de la FBA-UNLP y el Grupo GAM de la UNGS, con el apoyo del Instituto Francés de Argentina y del Festival Doc Buenos Aires, para la realización de un seminario, una clase magistral y una carta blanca que tenía como objetivo programar una semana en la sala Lugones. Durante una semana, del sábado 2 al domingo 10 de noviembre, se proyectaron: *J. L. Comolli. Filmar para ver* (2011), con la dirección de G. Lavigne; *À voir absolument (si possible): dix années aux Cahiers du cinéma, 1963-1973* (2011), con la dirección de J. L. Comolli; *La vraie vie (dans les bureaux)* (1993), con la dirección de J. L. Comolli; *Scènes de chasse au sanglier* (2007), con la dirección de Claudio Papienza; *Disneyland, mon vieux pays natal* (2002), con la dirección de Arnaud des Pallières; y el estreno mundial *A Fellini, d’un spectateur amoureux* (2013), con la dirección de J. L. Comolli (coautor: Jean-Paul Manganaro, música: Richard Galliano), INA-Ciné-cinéma.

En medio de la pandemia de COVID-19, del triunfo de lo virtual y de la miseria simbólica que implica la naturalización de la muerte expresada en curvas matemáticas, en medio de esa gran masa en la que se han convertido todos los films, necesidad del cine. Esperemos que los textos que siguen ayuden a construir un espectador reflexivo que “no solamente se vuelva sujeto del film sino, de alguna manera, su aliado” (ibídem).

Referencias bibliográficas

- Brecht, Bertolt (2005). “Capítulo 15. 1637. Los ‘discorsi’ de Galileo atraviesan la frontera italiana”, en *La vida de Galileo*. Madrid: Alianza.
- Comolli, Jean-Louis (2020). “Le triumphe du virtuel”, en *Ces films à part qu'on nomme “documentaires”* (blog), 30 de mayo.
- (2010). *Cine contra espectáculo*, seguido de *Técnica e ideología (1971-1972)*. Colección Texturas. Buenos Aires: Manantial.
- (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, Nueva Librería.
- (2002). “El silencio de las torres”, en Yoel, Gerardo (comp.), *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Comolli, Jean-Louis y Sorrel, Vincent (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Colección Texturas. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2004). “Lo irrepresentable”, en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Colección Bordes. Buenos Aires: Manantial.
- Truffaut, François (2005). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Yoel, Gerardo (comp.) (2002). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (2010). “Lo observado”, en Yoel, G. y Figliola, A. (coords.), *Bordes y texturas*. Los Polvorines: UNGS.
- (2009). “Un cine sedentario”, en *La Tempestad*, n° 69. México.