

# LA PALABRA FILMADA: CONSIDERACIONES SOBRE EL TIEMPO EN EL CINE-DOCUMENTAL

Lucas Agustín Pérez Picasso ■

**Resumen:** Este artículo tiene la pretensión, motivando su argumento desde algunos fundamentos estético-filosóficos, de ofrecer una interpretación del concepto de la *palabra filmada* de Jean-Louis Comolli, entendiendo este término a partir de algunos de sus argumentos sobre el cine documental. De este modo, también recorreremos cómo se enlaza la palabra y los conceptos de pensamiento y tiempo en la obra cinematográfica y más propiamente en el cine documental; articulando su análisis con teorías del cine, en específico como la de Gilles Deleuze, y del arte general con las de Jean-Luc Nancy.

**Palabras clave:** PALABRA FILMADA – TIEMPO – CINE DOCUMENTAL

## Introducción

*“De cuanto más cerca se contempla una palabra,  
tanto más lejos se la ve proyectarse hacia atrás.”*

KRAUS, KARL,  
*Pro domo et mundo*

Luego de su desarrollo, y más propiamente en la contemporaneidad del cine, la teoría estético-filosófica destinada a elaborar *miradas* gnoseológicas sobre el modo de representar los fenómenos que se dan en la realidad fílmica, como podrían ser la *semiótica cinematográfica* de Christian Metz o la *imagen-tiempo* de Gilles Deleuze, nos demuestran la vigencia que ha tenido la teoría filosófica para pensar al cine. Los criterios desde los cuales se fundamentan estas teorías ponen en un marco de relevancia al *pensamiento*, como también y a través de ello, el acento en la discusión entre la filosofía estética y el fenómeno del cine. Por su parte, el tiempo ha sido uno de esos conceptos con el cual se ha atisbado no sólo lo que dispone, como diría Deleuze *la esencia del cine*, sino también como base de la experiencia estética de lo que se ve o percibe dentro de toda esa estructura del rodaje, el montaje y *lo mental* implicados en lo *material* del cine.

Por otro lado, Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* en su intento por caracterizar algunas notas fundamentales de *la época del cine y la fotografía*, nos dice:

Puesto que el ojo es más rápido captando que la mano dibujando, el proceso de la reproducción plástica se ha acelerado de modo tan desmesurado que pudo ir a la par del habla. El operador de cine, durante un rodaje, fija las imágenes en el estudio con la misma velocidad con la que el actor habla (Benjamin, 2009, 86).

Esta aceleración del cine, que ya nos anticipaba Benjamin en sus años, desde el punto de vista de su producción y su técnica, vuelven ortopédicos a cada uno de los *modos de hacer y ver cine*, en tanto que el cine acrecienta su producción mientras más masivo se vuelve. Sus producciones caen en desuso y sus miradas cambian cuando caen en el mutismo de la acción replegada por la novedad, sin embargo, también toman valor y surgen nuevamente como un nuevo *paradigma*

*retro* dentro de la intención contemporánea de la misma novedad; porque ellas, en sí mismas, son un fenómeno de la expresión y como toda expresión tiene su duración, pero no caducidad. Pero, y para ser más específicos ¿En qué reside específicamente esa duración del acto de la expresión?

La duración o *durée* en la teoría de Henri Bergson, es presentada como un acto de *creación*<sup>1</sup>. Bergson nos insta a pensar la duración como una perpetua gama de momentos heterogéneos prolongados y sin embargo diferentes, pero que una vez manifiestos en la espacialidad se presentan empírica y homogéneamente como tiempo; a decir, algo muy similar a lo que sucede en el cine cuando tomamos la infinidad de imágenes, diferentes unas de las otras en el celuloide, y las ponemos a rodar. Esta simplificación de la complejidad del pensamiento bergsoniano puede ser resumida aún más en palabras de Gilles Deleuze cuando constata que “el cine es bergsoniano” (Deleuze, 2010, 149), presentando así la importancia del proceso fílmico como modelo de explicación del *pensamiento*. Sin embargo, la expresión -y aquí nos situaremos propiamente en lo fílmico-, evidentemente tiene algo de duración ya que lo que *se expresa* para ser entendido debe tener una coherencia, pero también tiene algo de heterogéneo, que en este caso es -aunque llevaremos más adelante en nuestra argumentación su *porqué*-, la palabra.

Las imágenes parecen prestarse a todos los juegos que formula el montaje, mientras que los sonidos y mucho más las palabras se resisten a la aceleración de las imágenes, como también, denuncian los cortes propios del montaje. Comolli sobre éstas -las palabras- nos dice: “más materiales, en suma, que las imágenes, menos disponibles, más salvajes. Los ruidos y las palabras estarían más del lado de lo real que de lo virtual” (Comolli, 2015, 114). La palabra tiene su coherencia con el contexto fílmico, pero también disloca, arremete contra lo dinámico de las imágenes y el montaje hacia lo estático de un momento de enunciación; es decir, frente a la imperturbable y constante sucesión de imágenes dinámicas, la palabra se presenta como algo estático que *debe detener* para ser oída.

---

<sup>1</sup>La *durée* constituye, es decir, crea, produce novedad, innova. Por eso es irreversible e imprevisible. Porque sorprende con un futuro inasimilable al pasado. Sus partes se distinguen entre sí, son distintas, heterogéneas. Pero estas partes, por más heterogéneas que sean entre sí, no merecen ni siquiera ser llamadas partes, pues se interpenetran, se confunden, esfuman sus límites hasta volver a la *durée* indivisible y continua. La sucesión, es finalmente el aspecto dinámico y móvil de la *durée*, su movimiento, su movilidad” (Worms, 2000, 20).

Como la expresión en tanto hecho dialógico tiene su duración, la palabra se distancia y tiene su tiempo. Frente a esta sentencia, y reiterando, en la técnica cinematográfica *la duración* se puede observar sobradamente mediante los mecanismos de estructuración fílmica; sea el montaje, el plano-secuencia, la trama, la iluminación, etc., como elementos que prolongan las imágenes, en donde la acción, el cuerpo, el fondo, la figura juegan un rol medular. Sin embargo, y a sabiendas de la anterior pregunta enunciada y de esta escueta respuesta, podemos o debemos agregar una nueva ¿Dónde queda *la palabra* en todos estos momentos vertebrales del proceso fílmico que, como habíamos dicho, parece alejarse?

### **Detrás de la desaparición de las palabras: la del tiempo**

Jean-Louis Comolli<sup>2</sup> en *La acción hablada*, nos dice: “Palabra sin escucha: eso es lo que el cine no puede soportar, puesto que solo hay cine si se implica la mirada y la escucha de un espectador (...) De este modo, al cine ´sonoro´ [´parlant´] se lo llamaría mejor ´escuchado´ [´écouté´]” (Comolli, 2015, 113). Literalmente él nos está hablando de un cine como dispositivo de *doble movimiento* pero que, en tanto acto sincrónico y *dirigido a*, este movimiento es el mismo; es decir, un cine que para que sea hablante y mirado debe ser escuchado.

Esto es escuetamente lo que él llama *la acción hablada*, esa acción que siempre requiere para que tome forma, no solo ser vista, sino también oída. Pero que, en tanto acto meramente dialógico, requiere también de una dinámica, de un movimiento simétrico que nunca parecería romperse entre hablante y oyente; a decir, lo que los lingüistas llamarían un *acto locutivo* pero que, sin embargo, el cine en su dinámica parece quebrar.

Cuando hacemos referencia en este caso a la ruptura o alejamiento, estamos señalando no al cine formalista, ni al neorrealista, ni siquiera al cine mudo, sino a ese cine en proyección nacido en los años setenta, aquel cine *tecnológico* y *comercial*<sup>3</sup> que opone la celeridad de la imagen argumental a la palabra en lentitud, aquel cine que ata al espectador en el mercado, ese cine acelerado

<sup>2</sup>Jean-Louis Comolli, por el cual estaremos abordando esta temática y remitiéndonos a sus dos ensayos del libro citado, como lo son *La acción hablada* y *En tiempo real*, es un escritor, teórico de cine y director de cine francés. Entre las películas que se destacan de su autoría podemos tomar a *Cinéma documentaire*, *Fragments d'une histoire* (Documental), *L'ombre rouge*, etc.

<sup>3</sup>Más propiamente al cine surgido en Norteamérica, y a modo de ejemplo, podemos hablar de los *westerns* y el cine-espectáculo de *Hollywood*. A decir, aquel cine que la *nouvelle vague* francesa se ha opuesto tan rotundamente.

por las imágenes imperturbablemente en sucesión, el de la rarefacción de las palabras, que excita y no reflexiona sobre sí mismo ni en el espectador; que es mudo por todo lo que se dice hasta el punto de no decir nada, o bien, como es descrito por Comolli, configurado por un *mutismo relativo*. “Los personajes no dicen nada, ya no creen necesitar ni desear decir. El actuar reemplaza al hablar (...) Mudos, seréis interpretados” (Comolli, 2015, 113). Por otro lado, a esto se opone en Comolli, la *palabra filmada*, que es ante todo *cine-documental*. Ésta es la palabra que *cuenta y suma*, no como el *parergon* de una obra, sino la que logra detener y *tiene* su propio tiempo, que resulta y es parte del proceso fílmico, que no se sedimenta como agregado en el montaje de imágenes, sino que forma parte de la duración de la obra. “La palabra filmada da un efecto de carne al cuerpo filmado que la emite. Lo despliega no solo en la esfera de los sonidos sino en la duración” (Comolli, 2015, 114). Un ejemplo, quizá reducido ya que no refiere al cine documental, pero válido en lo que refiere a *filmar las palabras*, son las primeras escenas icónicas de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, en donde el montaje de las imágenes que forman el plano secuencia de la conversación de los actores, tan rápidas pero claras, siguen las palabras de Antonius Blovk y la Muerte. Casi no hay movimiento de parte de los sujetos implicados en ellas, sólo una cámara rápida que sigue el sonido y la palabra que sale de sus bocas, para así finalmente culminar en un acuerdo, un consenso, en una *partida de ajedrez*, en el fin de toda conversación.

La infinidad de escenas que se ven en el cine contemporáneo, que es puesto en marcha por las más sorprendentes imágenes pero con las más rudimentarias palabras, enmudecen la imagen, y por lo tanto, como dice Comolli, *enmudecen al tiempo*. El tiempo es enmudecido porque es llenado por la duración de las imágenes, ya no es una imagen que se despliega a través del tiempo y por lo tanto de la palabra como guía, sino en miles de imágenes saltando de un lado al otro y conectándose por sí mismas. La palabra ya no conecta las imágenes que saltan como salpicaduras de tinta de lo guionado y la improvisación, sino que se conectan por las imágenes en sí mismas que crean la trama, que crean al sujeto dentro y fuera del encuadre, son las que nos dicen qué es lo que queremos ver para no escuchar.

Exiliar al personaje fuera de la palabra equivale a instalar una versión reducida de la subjetividad. Reducida a los gestos, las acciones, los cuerpos, lo que no es poco; pero de todas maneras reducida, como si ya solo hubiese –en el choque del sujeto con los otros y el mundo- la dimensión del pasaje al acto, con la consecuencia de suspender o anular esa dimensión del pensamiento (*logos*) que es activa, por su parte, tanto antes como después (Comolli, 2015, 115).

Siguiendo este fragmento de Comolli, es necesario hacer algunas especificaciones sobre esta *subjetividad reducida* y el efecto de *choque* del que nos habla, como también un tema que aún está adeudando nuestra argumentación, que es aquella por la temporalidad que nos ofrecen las imágenes. Tomando a Gilles Deleuze en su texto *El pensamiento y el cine*, nos dice que el auto-movimiento o automatismo<sup>4</sup> de las imágenes hace imprimir una categoría que caracteriza al sujeto, y que más específicamente cartografía al *sujeto masa* como un *autómata espiritual*. Él nos dirá sobre esto: “La imagen automática exige una nueva concepción del rol o del actor, pero también del pensamiento (...) Lo que constituye el conjunto es la relación entre el automatismo, lo impensado y el pensamiento” (Deleuze, 2010, 238). Deleuze hará un doble señalamiento sobre este autómata, por un lado, se encuentra aquél autómata que pone al mundo en suspenso y que dispone del pensamiento en su forma más elevada, y que como tal –en tanto autómata-, es *pensamiento que se piensa a sí mismo*. Por otro lado, está el autómata psicológico, o soñador, éste es aquel que ésta desposeído del exterior y de su propio pensamiento. Desde aquí, Deleuze, expondrá en su argumentación un movimiento dialéctico entre estas dos formas de automatismo que dota de una configuración trascendental, a modo kantiano, al pensamiento. Éste es en sí el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. Deleuze nos dirá que es preciso deshacerse de la imagen-movimiento para librar *nuevas potencias* que ésta había apresado, ya que la imagen-movimiento es una representación *indirecta* del tiempo por ser aquel, el movimiento, un subordinado *directo* a este mismo; es decir, que la imagen-movimiento constituye el tiempo bajo su *forma empírica*, como un curso, un intersticio temporal que pone en relación extrínseca de *un antes y un después* a la imagen. Lo trascendental se da en la medida en que el tiempo constituye a la imagen -a las nuevas imágenes-, que no poseen directamente una exterioridad, ni tampoco se interiorizarán totalmente en el pensamiento, sino que siempre vuelven sobre sí mismas. Por lo tanto, la imagen-tiempo es la medida del movimiento, es decir su esencia, aquella que la distingue propiamente de aquella falsa unidad temporal empírica de la imagen-movimiento, y también de la propia inmanencia del automatismo: “Hay algo aquí que es propio del cine (...) Si el cine es el automatismo convertido en arte espiritual, es decir, primeramente la imagen-movimiento, se confronta con los autómatas no accidentalmente sino esencialmente” (Deleuze, 2010, 350).

<sup>4</sup>“Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral. Porque la imagen cinematográfica ‘hace’ ella misma el movimiento” (Deleuze, 2010, p. 209).

Ahora bien, cabe preguntarnos qué *tipo de temporalidad* es esta que nos describe Deleuze. Ciertamente es descrita por él como una *temporalidad pura*, que se da al interior de la representación fílmica porque ella misma es pensamiento, es la proyección del pensamiento puesta en movimiento a través del montaje. Nada en el cine es tan cautivador como el paso de la diferencia de una escena a otra, podemos estar viendo los frondosos caminos de la Selva negra como también oyendo las aves que esconde para *saltar* a las costas del mar Egeo y oír sus olas romper contra sus orillas, como también podemos saltar y regresar en el tiempo en los *Flash-back*, etc. Sin embargo, ese esplendoroso montaje de imágenes y sonidos ¿Son la representación *viva* del pensamiento, es el sujeto estético, el tiempo y su esencia, o meramente como nos diría Comolli *una reducción del mismo* también?

En la imagen-tiempo una misma transformación arrastra al cine de ficción y al cine de realidad, y confunde sus diferencias: en el mismo movimiento las descripciones se hacen puras, puramente ópticas y sonoras, las narraciones se hacen falsificantes, los relatos, simulaciones. Todo el cine pasa a ser un discurso indirecto libre operando sobre la realidad. El falsario y su potencia, el cineasta y su personaje, o lo inverso, ya que sólo existen por esa comunidad que les permite decir «nosotros, creadores de verdad» (Deleuze, 2010, 208).

Ciertamente lo que está tratando Deleuze es la *ficcionalidad* del cine en tanto que potencia para la *imagen-tiempo*, lo cual hace resaltar aún más el análisis trascendental de la imagen, ya que las atribuciones que se hace, y para decirlo desde Kant, el *juicio estético*, que ciertamente no pondera, en lo que respecta a la experiencia estética, el *concepto* sino propiamente *un sentimiento*, porque lo que se aloja y serpentea en la argumentación de Deleuze para explicar este proceso es del concepto de *lo sublime* kantiano. De esta manera el *estremecimiento* del espectador, de la masa que atestigua este proceso, que es en sí el surgimiento de una totalidad en la experiencia de lo sublime llevado al propio pensamiento; es decir, ese efecto de *choque* que se da entre el espectador y la obra. La totalidad en este caso es configurada por el montaje de todas aquellas imágenes como una unidad que se patentizan en la velocidad del rodaje, unidad irracional ciertamente por su inconmensurabilidad temporal, lo cual nos recuerda los ecos de Bergson en la filosofía deleuziana.

Pero ¿Qué hay del cine-documental? ¿Ahí no hay más realidad que la del pensamiento, o mejor dicho ahí no hay más realidad en el pensamiento? Más

allá, y sólo para traer un ejemplo, del *narrativismo* de Christian Metz desde donde podemos aseverar la *ficcionalidad total* del producto cinematográfico, en el cual también podríamos suscribir a Deleuze en este caso. Comolli nos dice:

En un documental, filmamos al límite de la imposibilidad de filmar, y el mundo que representamos solo está parcialmente domesticado. El espectador del cine documental es enfrentado a la relatividad y a la fragilidad del poder ver: no podemos verlo todo, no accedemos mediante el cine a un ´todo´ cualquiera -´ver´ se vuelve problemático. La ficción tiene como definición ocultar estas dificultades, ´hacer como sí todo fuese filmable. El documental, no. En ese sentido, roza lo real: lo que es incalculable, no programable, no controlable aún (Comolli, 2015, 279).

Esa totalidad descrita por Deleuze no se nos da en el cine documental tal y como lo anuncia Comolli, ya que lo real que tiene lo documental se escapa de esa totalidad de la *ficcionalidad*. Desde este sentido podemos decir con Comolli algo sobre *la palabra filmada*:

La palabra filmada en los documentales se muestra, ante todo, como prueba de la libertad de la persona filmada y de la responsabilidad que contrae al elegir, con nosotros, convertirse en un personaje de la película. No escribimos los diálogos de los que filmamos: son de su incumbencia, son el riesgo que corren con las tiradas de dados del lenguaje (Comolli, 2015, 114).

Ciertamente este es un ejemplo de cómo *la palabra filmada* actúa, a decir, libre y azarosamente. Sin embargo, no se trata de pensar o decir cualquier cosa, sino dejar que la palabra *se vuelva tiempo*, se vuelva obra y cine; con esto queremos decir que la palabra renuncia en el cine documental a su presente y se vuelve constantemente *vestigio*. Se vuelve así para contar una *historia*, porque por sí misma la imagen no logra representar en su totalidad la realidad de lo que se está filmando sin la estrecha relación con la palabra filmada. Un gran ejemplo consistente a lo que es la palabra filmada, es el corto-documental de *La reprise du travail aux usines Wonder (1972)*. Este está conformado por una toma única, no hay montaje, ni ningún tipo de manipulación, es un acontecimiento *filmado inmaculadamente*. En una sola toma tenemos la simbolización de las relaciones entre obreros y los patrones en lo que fue la huelga francesa del mayo del 68. Cada sujeto tiene su propio papel y utiliza las palabras justas para representar el malestar que estaba acaeciendo. Lo narrado -sin guión- es tan ejemplar que, como dice Comolli, es “más cierto que lo verdadero” (Comolli, 2011, 67)

porque lo que surge de ello –como efecto en el espectador– es el malestar de un momento que ya *se retiró*, pero que se vuelve duración y presente para nosotros en tanto que ha sido filmado y se presenta ante nosotros.

La palabra filmada es en sí presente y duración porque es *acción hablada* que se filma, en tanto acción en el momento, nos interpela como espectadores de cine para que sea oída, pero que a su vez es tiempo, porque reúne lo que se cuenta con lo que fue, como también con el presente de la cámara y el destino de la obra. Al formar parte de esa totalidad, la palabra *se retira*, se retirará porque forma parte de ese conjunto total, como recorte de una realidad, que llamamos *película*.

Ahora bien, Jean-Luc Nancy en su ensayo *El vestigio del arte*, nos habla de este *sentido como retirada*. Aunque Nancy no toca el tema del cine en este texto, pero sí del arte en general, podemos decir desde este análisis que, pese a que no aborde el cine en concreto, se aproxima a un lugar al que Deleuze no llega:

El cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a la luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios “objetos” (unidades y operaciones significantes). Pero este correlato, aun inseparable, es específico: consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes) (...) La lengua extrae de él enunciados de lenguaje con unidades y operaciones significantes, pero el propio enunciable, sus imágenes y signos son de otra naturaleza (Deleuze, 2010, 347).

Ese lugar al que no llega Deleuze es al *lugar de las palabras* en tanto lugar de reflexión del espectador, a decir a la *idea* como *sentido* en Nancy, y que desde la lógica de Comolli y el cine documental, traducimos como *lenguaje*. Desde este sentido, Nancy nos servirá para abordar esta insuficiencia de Deleuze, en tanto que este último se ocupa del análisis específico de la imagen.

Nancy nos dice que la idea al presentarse ya está retirándose y que la imagen una vez exhibida ya planea su exilio, pero idea e imagen no son términos intercambiables para el filósofo francés, sino que forman un movimiento dialéctico que comprende a ambos, “la imagen es espectro de la idea, en cuanto imagen de” (Nancy, 2008, 126). El planteamiento de esta *forma espectral* de la imagen, y como la conceptualiza Nancy, como *forma-idea*, suscita varias cuestiones a la hora de definir al vestigio como *un algo*, como aquello que comparece de una determinada manera a la imagen como forma de la idea; ambas, imagen y vestigio, parecerían ser indistinguibles, y desde este sentido el vestigio parecería ser

*nada*. Esta cuestión por la presencia y la ausencia, el todo y la nada, lo visible y lo invisible, la imagen y la idea pondrá a Nancy en una encrucijada, lo cual lo hará postular al vestigio como un *fenómeno*. El vestigio es una forma de remisión de la imagen, es decir de su propia forma, aquello que es pura temporalidad, lo que se detiene de algo que jamás se queda inmóvil, de lo que no puede apropiarse el arte y lo único que queda de él es su *huella*. Pero más tarde Nancy aseverará que el vestigio no es específicamente una esencia del arte, es, a decir, una *figura*; es un trazado de la imagen y un esparcimiento de la idea. “El vestigio es el resto de un paso” (Nancy, 2008, 131), es aquello que da testimonio de un acontecimiento, no es una imagen, es lo que queda de ella, una vez efectuada la obra ya es tiempo, es pasado venido presencia.

En suma, y corriendo el eje de la discusión de Nancy, el vestigio en el cine documental está patente en cada una de las formas argumentales, lo relatado siempre es pasado, es un algo constantemente en retirada desde cada uno de los sentidos que enuncian las palabras. *La palabra filmada* en los documentales expone, como venimos insistiendo en todo nuestro texto, esa temporalidad pura, que es más real que el propio mundo narrado y que encuentra su totalidad estructural más que en el cine-ficción postulado por Deleuze.

Las situaciones más banales, las más reales, son remodeladas por el simple hecho de filmarlas. Evidentemente, la fuerza y la belleza del documental se deben a esa relación privilegiada que tiene con el mundo real, con las realidades del mundo. Las relaciones de fuerza, los poderes, las instituciones, las prácticas, las formas de actuar, las técnicas: ese es el campo de juego del cine documental. Pero por abarcar todas esas realidades, por meterse en ellas, por enfrentarse a los órdenes y estructuras existentes, a los hombres tal y como las sociedades los modela, el cine documental no deja de ser, ante todo, cine (Comolli, 2015, 280).

Más allá del apartado *político* que tiene esta última cita -la cual manifiesta muy bien la posición que ejerce el cine documental para Comolli en la mayoría de sus obras-, la frase que merece el título de este texto, a decir, “detrás de la desaparición de las palabras: la del tiempo” (Comolli, 2015, 113) en conjunto con la descripción final de esta cita “el cine documental no deja de ser, ante todo, cine” (Comolli, 2015, 280); juegan un rol muy fuerte como material crítico frente a, como diría Comolli, la *dictadura de las imágenes*.

Si bien, todos estos elementos -las imágenes, las palabras, etc., forman parte del proceso y posteriormente producto fílmico, las palabras parecen desvanecerse en la intencionalidad total del cine-mercado al ofrecer imágenes, veloces, feroces y cada vez más complejas. Más que una *palabra filmada* que fragüe esa *reflexibilidad* de la que nos hablaba Deleuze, se pone todo el ahínco en la imagen que relega la palabra, y que es allí, donde desaparece el *tiempo*.

Sin esa reflexibilidad que libere las *potencias* del pensamiento -que en este caso impulsan las palabras-, que detienen, que le dan su *tiempo* a la obra en ese conjunto heterogéneo de testimonios, diálogos, etc., no solo entre los actores sino también con el público, y que sitúan el contenido de las imágenes en el contexto que marcan palabras, la obra pierde su contenido artístico, a decir, la *idea* tal y como lo presentaba Nancy.

Así se asegura el paso del testimonio al comentario, del comentario a la reflexión: de la imagen-sonido a la *idea*. Pero una consecuencia notable de esta torsión del directo, es que cuando el documento transpone ese umbral a partir del cual la ficción lo afecta, produce un efecto de contraste porque al mismo tiempo que se rodea de ficción, y en consecuencia se “desnaturaliza”, el documento por otro lado se revaloriza, reacciona ante esta disminución de realidad, con un aumento de sentido, de coherencia, que al final de esta dialéctica le otorga finalmente un mayor poder de convicción, refuerza su “verdad”, después de, o a causa de, esta vuelta por lo “ficticio” (Comolli, 2011, 66).

El cine documental como representación de *otro cine* a través de las reflexiones de Comolli parece ser lo que se retira, al igual que la palabra; a decir, del pensar que el cine no tiene ni debe tener nada que ver con una realidad, o bien con ese *elemento expresivo* que precisa ser documentado, que luego que se corte la cinta y la pantalla quede en negro, la película siga rodando como el tiempo, como el pensamiento.

### **Conclusiones: Un alejamiento de lo escópico**

La palabra filmada de Comolli nos insta a pensar al cine como una estética alejada de lo escópico; a decir, de lo meramente visible del *film* que domina -como producto- en el cine-mercado contemporáneo. La retirada de la palabra-idea que presentamos aquí constituye un recurso articulador de sentido para aquello que se escapa de las lógicas de lo visible y la imagen en Deleuze. En suma, la idea como forma espectral de la imagen que presentamos en Nancy para traer un suelo filosófico más fecundo a la palabra filmada de Comolli, nos permite reunir esa necesidad de reflexibilidad del cine y la totalidad del producto fílmico que nos demuestra Deleuze, para así no representar al cine solo como un producto de lo ficcional, sino también como un documento. Frente a la materialidad de lo visible, de la imagen, el cine documental suscita un lenguaje que formaliza también lo que se ausenta, aquello que se resiste a lo visible de las imágenes, aquello que es duración dentro del cine y tiempo fuera de él.

La ausencia, siempre relativa, de manipulación, produce consecuencias imprevisibles e incontrolables, efectos que pueden ser también (pocas veces) prodigiosos (...) Llegamos así a esta definición del cine directo, en el que hay una relación proporcional entre la manipulación del documento (el acontecimiento filmado) y su significación (su lectura). La significación es más rica, más coherente y más convincente, cuando más contrariada y falseada por la ficción aparece la impresión de realidad producida por el documento, que es así orientada hacia la ejemplaridad de la ficción o la generalidad de la fábula. Estas evidencias han sido a veces olvidadas por los “teóricos” actuales del cine, debido quizá a que se encuentran en lo más profundo de la historia del cine (Comolli, 2011, 67-68).

## Bibliografía

**Benjamin, W.** (2009). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Estética y política*. Buenos Aires. Las cuarenta.

**Comolli, J.L.** (2015). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

**Comolli, J.L.** (2011) *La vuelta por el directo*. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3989/6033>

**Nancy, J.L.** (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

**Deleuze, G.** (2010). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

**Taccetta, N. y Veliz, M.** (2014). *El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli*. Recuperado de

<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>

**Willemont, J.** (Director) (1972). *La reprise du travail aux usines Wonder*. Francia: Montparnasse.

**Worms, F.** (2000). *Le Vocabulaire de Bergson*. París: Ellipses.