

Abordar el mundo I
(Entamer le monde)
 (para una historia del cine
 bajo influencia documental)

“Este año, en diez sesiones, nos proponemos recorrer el territorio histórico del cine, buscando las grandes experiencias documentales, que constituyen su trama. Desde los primeros films de Lumière hasta Wang Bing, trataremos de explorar las formas de escritura documental y su rol, cuando está en juego el sentido, tal como lo percibimos hoy. Esperamos ver aparecer los vínculos entre la evolución de las técnicas y las determinaciones ideológicas a través de las formas de hacer cine. Se tratará, al mismo tiempo, de proponer una versión más activa de la historia del cine.”

Éste era el programa de los encuentros semanales organizados con el apoyo de los Ateliers Varan, en el otoño de 2004. Vamos a ver aquí algunas de las huellas de ese recorrido a través de la historia del cine.⁽¹⁾

UNO

Ya hecha o todavía por hacer, ninguna historia del cine puede separar la parte de la ficción de la parte documental. Un historiador que no se contente con enumerar la sucesión de films, de obras, de escuelas, y que trate de pensar las determinaciones estéticas y económicas, los estilos, las ideas, las técnicas, las cuestiones industriales y comerciales, ve el cine recorrido por líneas de ruptura –como un espejo roto–. Las rupturas no son solamente estilísticas sino también tecnológicas: un juego de influencias recíprocas y de inflexiones mutuas complejas, articula los avances tecnológicos y las innovaciones artísticas (el surgimiento de la Nueva Ola dependió, por ejemplo, de la posibilidad práctica de filmar con sonido directo fuera de los estudios), y los hace oscilar en el interior de este poderoso movimiento de conjunto que conduce la reproducción analógica de lo visible hacia “más realis-

mo”, hacia una mayor *impresión de realidad*, específica del cine. Las principales innovaciones “técnicas” tienden a acercar lo que se percibe en el cine a la percepción audiovisual corriente (este mimetismo “natural” es confortable). Paso del blanco y negro al color, del mudo al sonoro, del formato cuadrado al alargado, del sonido mono al estéreo, etc., y estas reelaboraciones técnicas tienen una finalidad ideológica. Se trata en todos los casos de reforzar el engaño.

A través del estudio de estas *prácticas documentales*, tal como son, imantadas por estas líneas de fractura, resulta posible –al menos ésa es mi hipótesis– una reescritura de la historia del cine que trataría de comprender lo que la evolución de las técnicas modifica en profundidad, tanto en las maneras de filmar como en el lugar del espectador.⁽²⁾

DOS

Esta puesta en perspectiva histórica de las técnicas cinematográficas obligaría a rechazar la oposición convencional –demasiado rígida, por otra parte– entre cine de ficción y cine documental; las mismas máquinas y los mismos hombres han pasado, muchas veces, de una práctica a la otra. Y cuando hombres y máquinas se “especializaron” en un dominio, las razones de los desfasajes y de los bloqueos aclaraban las condiciones del ejercicio de la operación cinematográfica, no sólo en tanto tal, en la esfera del cine, sino también en el sentido que puede tomar en el marco social; en el momento del paso al cine sonoro las filmaciones sincrónicas sólo podían hacerse en estudio debido a la imposibilidad de trasladar los pesados equipos de sonido en exteriores, como lo muestran las dificultades que enfrentó Dziga Vertov para filmar **Entusiasmo**

(1930). Esta posibilidad que solamente tenían los estudios fue la causa del encierro de rodajes y de films en la “escena”, es decir lejos de la calle.

Recordemos cuántos films importantes e influyentes en la historia del cine escapan a la división ficción/documental, comenzando por los films Lumière. Y sucede lo mismo con la mayor parte de los films que presentamos en este seminario: desde **El hombre con la cámara** a **El hombre de Arán**, desde **Tierra sin pan** y **Yo, un negro** hasta **Primer plano** o **El cuarto de Vanda**... Tanto de un lado como del otro se caza en territorio limítrofe. Ficciones consideradas tales recurren a elementos documentales. Pensemos, por ejemplo, en **Stromboli** de Roberto Rossellini, **La vida continúa** de Abbas Kiarostami, **Bamako** de Abderrahmane Sissako... A la inversa, la mayor parte de los films documentales cuenta historias y presenta personajes que, si bien son interpretados por las mismas personas, no por ello dejan de tener una dimensión de ficción (pienso en el arquitecto Pierre Riboulet en **Naissance d'un hôpital**, o el Kanak Samy Goromido en **Les Esprits du Koniambo**, para citar dos de mis films).⁽³⁾

Me parece que lo esencial del cine se juega en eso que está entre el documental y la ficción. El lugar del espectador está evidentemente definido por un código inicial (esto es una ficción, esto es un documental), pero la operación cinematográfica va, en todos los casos, a separar, perturbar y a veces modificar lo que podría haber de tranquilizador en este pacto inicial, puesto que no hay ninguna ficción ni ningún documental que no deje de jugar, en la pantalla, con lo “verdadero” y lo “falso”, la verdad y la mentira, uno y otro imbricados. Insisto con el carácter convencional de la distinción entre ficción/documental; sabemos

que se impuso bajo la presión de los circuitos de distribución y de programación de los films en las salas y la televisión, según una adecuación a las normas mercantiles (retomadas y amplificadas por la publicación de esos programas en diarios y revistas). Resulta cada vez más claro que la dominación acentuada de la industria del espectáculo y del entretenimiento, que reclama más “verdad”, pero utiliza cada vez más artificios,⁽⁴⁾ reconfigura esta distinción, radicalizándola y debilitándola al mismo tiempo. Por eso nos vemos obligados a poner en perspectiva la persistencia y la pertinencia de los dos términos de esa dupla.⁽⁵⁾

TRES

Quisiera mostrar cómo la cinematografía de tipo documental cristaliza más que la ficción las tensiones entre los requisitos industriales y las innovaciones técnicas, lo que está en juego en el plano ideológico y los sistemas de escritura fílmica. La práctica documental ha sido a lo largo de la historia del cine una práctica experimental (hubo que esperar los '80 para ver aparecer normas de estandarización para los documentales que pasaban por televisión). Los cineastas documentales tienen a menudo un rol de pioneros (basta pensar en Dziga Vertov y Jean Rouch) y están obligados a actuar en varios frentes: la invención o la adaptación de los instrumentos técnicos por una parte, la puesta a punto de fórmulas narrativas y los modos de filmación por otra.

Digámoslo rápidamente: la práctica documental actúa siempre bajo presión. Bajo la presión de presupuestos más bien pobres, marginales en el mercado de los objetos audiovisuales. Bajo la presión de instrumentos técnicos cuyo desarrollo –antes que el di-

gital– fue más lento que deseos y necesidades (el sonido sincrónico portátil llegó sesenta años después de la invención del cine).

Bajo la presión de esa relación delicada que se debe tejer con las personas filmadas –que no son actores de profesión, pero que deberán actuar una parte de ellos mismos, esa parte que sin duda conocen y dominan menos.⁽⁶⁾

Finalmente, por la evidente imposibilidad práctica que tiene el documentalista de remodelar el mundo de acuerdo con su fantasía, y debe aceptarlo tal cual es, esforzándose, cuanto más, por apoderarse y poner de relieve las puestas en escena formadas y ejercidas en toda sociedad.

CUATRO

Todo se nos resiste, los hombres y las cosas, las instituciones y los grupos, las voluntades y los edificios, los tiempos y los lugares. Ninguno de estos elementos dados puede ser reconstruido en estudio: en consecuencia mantienen su constitución original y se resisten a una nueva puesta en escena. En otras palabras: algo *real* –algo del orden de *lo real*– escapa a la voluntad de poder propia del cine y, más generalmente, la propia opacidad de lo real se opone a esta obsesión de transparencia y a esta exacerbación de la exhibición que caracterizan nuestro momento.

Guy Debord ya había dicho que la generalización del espectáculo iba junto con un aumento de lo secreto.⁽⁷⁾ Los poderes que nos rigen juegan en esos dos frentes. Hacen *como si* (ficción) todo pudiese ser visible (y como tal pudiese ser ofrecido en el mercado), pero mantienen el secreto ferozmente guardado. Mostrar, filmar, representar, es evidentemente tomar un poder



y ejercerlo; este poder precario y efímero del cineasta se ejerce siempre en relación con los poderes existentes, que a veces lo dejan correr, otras veces lo favorecen, en ocasiones lo impiden y otras lo prohíben. Si es cierto que hemos entrado en el régimen de las sociedades de control, este control se ejerce antes que nada sobre las representaciones, normalizándolas o eliminándolas. Se puede reconstruir en estudio el Salón Oval de la Casa Blanca, e incluso la Capilla Sixtina del próximo cónclave; se trata de un asunto de talento y de dinero. Pero si uno trata de filmar en un documental las reuniones en el Salón Oval o el Cónclave es imposible. Lo que quiere decir que el mundo de los poderes no es transparente a pesar de lo que se dice, y no hay poder que no trate de controlar las imágenes y los sonidos (la publicidad institucional). Pero también quiere decir que no se puede mostrar todo el mundo real, y menos filmarlo. La publicidad que se hace del reino de la transparencia es en realidad la del reino de la publicidad.

CINCO

Hay entonces una mentira fundamental en ese dar a los hombres del tiempo del cine la ilusión de que pueden entrar en todas partes, ver todo y escuchar todo, tanto la reunión de los mafiosos como las confidencias de los enamorados. El cine documental no puede mostrar eso que la ficción muestra sin problemas. Usted está en el lecho de los amantes, está en el cuarto del Padrino, incluso usted está en el ataúd del cadáver (**Vampiro**, de Carl Dreyer). Usted me dirá: maravillas de la ficción, y lástima por el documental, cuyo radio de acción se encuentra así cruelmente reducido. Habría que preguntarse si eso es cierto. Se ter-

minó, si alguna vez existió, el tiempo de la inocencia de las representaciones. La multiplicación de los objetos audiovisuales cambió la situación del cine. En una *sociedad del espectáculo* hay que interrogarse sobre los efectos de lo espectacular. Trataré de hacerlo.

Volvamos por un momento sobre esta *dificultad de representación* que separa, en efecto, el cine documental del cine de ficción. Lo que comúnmente hace el periodista con su investigación, el novelista o el guionista de ficción, este *paso al interior* de un secreto puede ser sólo rara vez practicado en el documental. Cuando esto, excepcionalmente, sucede, es como un lapsus social: una brecha se abrió y los grandes *boss* del capitalismo francés, por ejemplo (en **La voix de son maître**) no desconfiaron lo suficiente de Philibert y Mordillat, o quizá se imaginaron que eran más fuertes que el cine... que precisamente filmaba a través de ellos... su pretensión de controlar y dominar. Después de eso los Patrones se recuperaron y ahora controlan de cerca su “comunicación”: sólo dejan que los filmen sus propios empleados o los canales de televisión que les pertenecen.

Esto es paradójico: el trabajo del documental está dificultado en razón misma de la naturaleza analógica de las imágenes registradas, es decir, la causa del cine! Esos poderes o esos abusos de poder que se mantienen en la sombra podrían ser identificados, reconocidos, nombrados, acusados, porque son *parecidos*. Se nos dice que si la televisión los filmara tendríamos “nuestra hora de fama”. Ser filmados por el cine sería más bien arriesgarse, correr un peligro: el de ser desenmascarado sin poder controlar esa situación, sin poder dominarla. Es una confesión de cierta fragilidad de los poderes, como si se vanagloriaran de lo reprimido. La exhibición televisiva no es

sólo más valorizante, es más tranquilizadora que la exposición cinematográfica, lo que prueba por el absurdo que los medios audiovisuales no pueden hacer cine, aun cuando hayan nacido de él (aunque hace ya mucho tiempo).

Por otra parte, en los reportajes televisivos y los programas de información se ha visto proliferar, sobre todo en el Canal 1 de Francia, la práctica desvergonzada de la *cámara oculta*: hay que esconder el hecho de que se hagan imágenes para poder hacer imágenes de lo que está oculto.⁽⁶⁾ No hay que olvidar que la cámara, el equipo de filmación, *forma parte* de la imagen producida. Las condiciones de la filmación establecen una relación entre lo que filma y lo que es filmado. Si el cuerpo que filma y la cámara que filma están ocultos, esta relación se hace imposible y aparece una relación intersubjetiva tramposa que niega el compromiso de la máquina en el devenir de la relación filmada. Dicho de otra manera: *mostrar no es filmar*. El cine trabaja con las carencias de lo visible, con eso que lo limita, lo vacía, lo desdibuja. Los medios audiovisuales actúan en una especie de exceso de visibilidad. Triunfo de la vidriera. Ya volveremos sobre eso.

En síntesis, la ficción cinematográfica me presenta un mundo donde la producción y la circulación de las imágenes son de una facilidad y de una evidencia completamente imaginarias; muestra un mundo idealizado (a pesar de las negruras que no para de mostrar). Un mundo donde todo puede/debe ser visto, y en consecuencia puede ser o convertirse en visible. Ese mundo no existe, es más ficticio que de ficción. Hacernos creer eso es engañarnos en cuanto a nuestro lugar, presentado como el de un ser mimado, destinado al consumo más fácil, desembarazado de toda

censura y descargado de todo trabajo. Tampoco este *ultraespectador* existe. Para el mercado de las representaciones ésta es una construcción rentable, para el sujeto es un fantasma. Rentabilidad y fantasma van, finalmente, a encontrarse.

SEIS

Veremos esta articulación ficción/documental a lo largo de este seminario. Bastaría aclarar que la gran oposición no es entre las dos vertientes del gesto cinematográfico, más cómplices que adversarios, sino entre la lógica del cine, que pertenece en mayor o menor medida al orden de las narraciones, y la lógica del mundo de la información, de los medios, de las noticias, que participa, pero sólo parcialmente de la narración; si la información debe ser narrada, debe serlo –idealmente– por completo, sin dejar residuo y sin ocultarlo, lo que equivale a salir del sistema de los relatos. Digamos que los medios se colocan bajo un pacto de transparencia. El cine, lo sabemos, lleva la promesa de la opacidad. Los medios audiovisuales participan activamente de esta aspiración de visibilidad general que caracteriza a nuestras sociedades. El cine no participa de eso.

No hay duda: los medios masivos han unido la distribución de la información con una preocupación por especulaciones sensacionalistas y –al mismo tiempo– a una aspiración a lo espectacular (las primicias, los escándalos). El principio de esta exageración se lleva todo: cada vez más, cada vez más fuerte, eslóganes y espectáculo, mercancía e información. Hay una solidaridad de tres órdenes que lleva a preguntarse si no se trata en realidad de la celebración del mismo régimen absolutista: el capitalismo en su ver-



sión liberal-globalizada actual (fechada y que alguna vez terminará).

Seguiré proponiendo que, por el contrario, hay que concebir el cine –tanto en su historia como en su presente– como un arte de la contención, de la medida, del *understatement*. Arte de lo menos. Por oposición a la tendencia acumuladora del espectáculo, es un arte de la sustracción. No escapa a ningún cinéfilo, aficionado, espectador, que lo que caracteriza el cine (es decir más o menos a todos los films existentes y posibles) es en un nivel general, un juego entre luz y sombra. Lo que se ve, lo que no se ve. Lo que se presenta como visible, lo que no lo es. Lo que es mostrado, dicho, develado, y lo que está oculto, callado, escondido. La distribución de las “informaciones” en un film no es ni lógica ni cronológica, y todavía menos acumulativa: no se dice todo, no se dice todo junto, no se dice todo en cierto “orden”. No todo está dicho para producir una impresión de plenitud. Por el contrario. La ley del relato es siempre la de “continuará...”, que supone que no todo está ahí, que no todo ha sido dado al espectador o al oyente, que hay cosas que están por llegar, por jugar, por producirse. Que el presente del relato sea portador de un devenir, de una promesa (el relato es promesa como la promesa es relato), que haya lugar para un “después”, que es justamente lo que nos promete todo relato: que no se detendrá sino provisoriamente, que todo sujeto narrador será continuado por otro, y tomado en la espiral sin fin de los relatos que han hecho el mundo y que lo seguirán haciendo.

También esto podría aparecer en algún fragmento de un programa audiovisual, pero un esfuerzo de estandarización extraordinario quiere hacerlo desaparecer: el flujo (de imágenes, de palabras) no debe romper-

se, no debe ser interrumpido por esos *puntos de impacto* que son los efectos de estilo, los efectos de la escritura, la recurrencia de motivos, todo lo que rompe o vacía la impresión de plenitud y de continuidad. En el cine (como en todo sistema narrativo) ni lo más importante ni lo más urgente son dados inmediatamente, en primer lugar, prioritariamente. Por el contrario son diferidos, retenidos; la distribución de informaciones en un film es un juego con el espectador y, como en una partida de cartas, un cierto número de triunfos son conservados en reserva para ser utilizados en el momento más propicio.

SIETE

Quisiera mostrar cómo la oposición entre lógica del cine y lógica de la información es útil, dado que el cine documental, precisamente, flirtea con el mundo de la información. Uno de los encantos del documental es que siempre está en la frontera: la de la ficción, la de la información (y podría decirse que es el que nos hace pasar de la una a la otra). Se supone que las informaciones que proporciona son verídicas, en todo caso más que las de la ficción. Los seres y las cosas que filma, los cuerpos singulares y los grupos son más conformes a su realidad prefilmica. El documental parece obedecer a una gran pulsión de verdad, como se supone que obedece también la información escrita o televisiva. Obedece y no obedece. Todo lo que es filmado es transformado en film. El mundo filmado no es exactamente la reduplicación del mundo no filmado: es su traducción, su transformación, su alteración a causa de la reducción a un cuadro, a una duración, a las dos dimensiones de la pantalla. Esta reducción por el cine es perfectamente

visible en el cine –salvo que se quiera no verla (la *servidumbre voluntaria* de la alienación que prefiere *no ver* el engaño trabajando)–. Filmar significa inscribir el mundo de los indefinidos múltiples y complejos en lo finito, lo limitado, lo parcial. Aun cuando sea grande la complejidad del film, la misma es poca frente a la complejidad del mundo. Hay entonces un principio de *falsificación* en la base de toda cinematografía. No se podría decir lo mismo de la relación del lenguaje con el mundo: el carácter arbitrario del signo es lo contrario de la mecánica de la reproducción analógica tal como la practican fotografía y cine. El poema dice el mundo sin imitarlo; la foto, el film lo dicen imitándolo, es decir que juegan con un cierto nivel de *confusión*: el film no es el mundo, está en el mundo, pero puede ser tomado como el mundo y así desaparecer en tanto un objeto separado. La información mediatizada se presenta, en cambio, como verídica, plena y completa. Lo *falso* resulta allí escandaloso. Lo incompleto, la carencia, son también errores. Las selecciones que necesariamente opera un periodista en un trabajo de investigación, la selección que hace un jefe de Redacción de las notas, son decisiones que se supone responden a criterios de “seriedad”, de objetividad y de urgencia. Contrariamente, aquí la objetividad estaría en el confesar o poner en escena la subjetividad de los narradores (no pasa muy seguido). En cuanto a la urgencia, hay una especie de intimidación de la actualidad, una obligación de responder rápido, lo que evidentemente no tiene ningún sentido en el cine. Por todas las razones que derivan de sus tiempos de fabricación largos, un film nunca reacciona en tiempo real; podemos verlo tiempo después del acontecimiento que lo originó. Asincronismo: en primer lugar, el tiempo de elaboración de

un film nos distancia de la fuente, del acontecimiento que pudo suscitarlo, y que ha sido actual, pero que no lo es cuando el film está disponible. En segundo lugar, no todos los espectadores de un film lo ven al mismo tiempo: no hay sincronización de las experiencias, están desfasadas, y tanto las subjetividades como las funciones de cine están dispersas...

OCHO

La lógica acumulativa o aditiva que me parece es la de la información mediatizada, es quizá la reacción a la presión del tiempo real que atormenta cada vez más el mundo de los medios. Ir rápido, reaccionar rápido, es quizá también preferir la adición a la sustracción – operación más compleja. Sacar, suprimir, quitar, distinguir, es algo que lleva tiempo y es también tomar la responsabilidad de *abordar el mundo*, mientras que la adición se asemeja al gesto “positivo” de la creación, que queremos creer que consiste no en negar, sino en afirmar.⁽⁹⁾

Velocidad y acumulación van juntas. Si no, vean *Google*. Instantaneidad y afirmación, o simplificación recurriendo al argumento positivo. El tiempo real es también el de contar sincrónicamente: los segundos se agregan a los segundos, el propio tiempo induce un modelo acumulativo (la prueba de esto está en esa especie de perturbación que sentimos frente a un reloj negativo, el que cuenta *los segundos que faltan*). Quizá haya que comparar el tiempo sincronizado, con la distribución de informaciones una detrás de otra. Los medios informativos se pliegan a un ritmo que es un latir del tiempo sincronizado universal: mensual, semanal, cotidiano, etc., hasta el tiempo real en que producción y distribución son –casi– un mismo gesto.



Notas

Entonces es por este uso diferente del tiempo común que el cine se distingue de los medios. Los espectadores de una misma función de cine están sin duda sincronizados al film que se proyecta en la pantalla, pero este sincronismo no es el único; habrá otros espectadores, otras funciones, el film pasará de lugar en lugar, de hora en hora, y quizá será proyectado en todo el abanico de los usos horarios. Indudablemente nos dirigimos a una dislocación de los sincronismos relacionados con los objetos temporales:⁽¹⁰⁾ Internet, los canales “Pagar para ver”, como sucede ya con el cine, modulan hasta el infinito la relación de los espectadores con el tiempo de la obra, tiempo que no es solamente el de su duración, sino el momento de su recepción (asincrónica) y, en consecuencia, el de su efectivización.

Está el presente de la función y está también el hecho de que toda función tiene un después. El presente de la filmación está definitivamente transportado en un registro que lo constituye como un pasado (el presente de la filmación es el fantasma que embruja el presente de la función). Veo y escucho en el presente de mi presencia en la sala y de la proyección del film, una serie lineal de imágenes y de sonidos que me sincroniza con su desarrollo, pero yo sé que esta sincronización ligada a la función sólo es posible porque hay un asincronismo previo de las diferentes etapas de la realización. Escritura del guión, filmación, montaje, mezcla final convergen en el film realizado, pero sin perder su inscripción temporal singular. Pueden pasar años entre un guión y su filmación, y entre un montaje y su proyección pública. La desmesura del cine está antes que nada en esta apertura del tiempo.

(Continuará)

(1) La transcripción de estas reuniones, realizada por el equipo de Pueblo y Cultura de Corrèze (Manée Teysandier, Margaux Vaillante y Fabrice Groguenec –a quienes agradezco por la calidad de su trabajo, que me sirve de base para trabajar aquí–). Desde entonces he trabajado las mismas cuestiones, a través de casi los mismos films, en cursos dados en la Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), en la Universidad Marc Bloch y en la Casa de la Imagen, de Estrasburgo, en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra. Es decir que lo que se leerá aquí es a veces muy diferente de lo que se escuchó en aquel Seminario, aunque sea, de alguna forma, su prolongación, de la misma manera que dicho Seminario era la prolongación de algunos de los análisis publicados en mi libro *Voir et pouvoir* (Verdier, 2004); edición en español *Ver y poder* (Aurelia Rivera: Nueva librería; 2007).

(2) Sobre el rol general de las técnicas en el movimiento de las sociedades y en la elaboración de las subjetividades, ver el importante trabajo de Bernard Stiegler: *La Technique et le Temps* (Galilée, 1994-2003).

(3) Hablando de mis propios films, al menos estoy seguro de lo que digo: una vez filmada, la persona real desaparece detrás de la persona filmica. Mil ejemplos se encuentran a lo largo de la historia del cine, en la obra de Flaherty, Rouch, Perrault, Philibert, Claire Simon, etc.

(4) La historia del cine no podría ignorar la tele-realidad, que juega en los dos tableros: el de la “verdad” documental y el de una superabundancia de artificio.

(5) Pareja en efecto, conjunción, “dos caras de la misma moneda cinematográfica”.

(6) A excepción de programas de televisión cínicamente malévolos, tipo **Strip tease**, donde se burlan del ridículo de aquel que está preparado para ser filmado: *reír autorizado*, desprecio socialmente convalidado.



(7) En su libro *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo*.

(8) Ya volveremos sobre este “morderse la cola” del espectáculo: es demasiado evidente que en este dispositivo lo que no funciona no es que la cámara esté oculta, sino que el espectador tenga asignado el lugar de un espía. La multiplicación de “reportajes” con cámara oculta construye una sociedad de centinelas y de vigilantes más que de *voyeurs* (el espectador de cine es un *voyeur* pero que no comete una transgresión debido a que actúa bajo la autoridad de un dispositivo social).

(9) Una excepción a este principio positivo se encuentra en un comentario de un Soufi del Siglo XIII. El gesto crea-

dor es descrito como “resquebrajar, romper”: “El acto de creación constituye una ruptura, un gesto que rompe la nada, para que de allí nazca el mundo...”.

(10) Como dice Bernard Stiegler, los objetos temporales (el cine, la música) inducen a una sincronización de su percepción: la duración de la obra se impone al espectador, al oyente; el tiempo mental y el tiempo material coinciden, uno se enrosca en el otro. Sobre la base de este sincronismo, tanto el cine como la música abren el abanico de todos los asincronismos; la obra puede lanzar temporalidades múltiples, el espectador y el oyente pueden recurrir a efectos de memoria perpendicular a la temporalidad de la percepción, etc.

Jean-Louis Comolli

