

ABSTRACT

El interés de los semiólogos por el estudio de la identidad visual de las instituciones, de las marcas y de las empresas pone de relieve el peso de la dimensión plástica en el análisis de dicha identidad. Este artículo explora las figuras significantes del plano de la expresión del mundo "visible", así como los contenidos y los valores que conforman el plano de la expresión, de algunos magazines de la cadena televisiva francesa TF1, con el objetivo de analizar su aportación al estilo cromático y, por tanto, a la identidad de la misma.

The semioticians are interested now in the visual identity of institutions and brands. That identity is constructing by different dimensions such as the plastic and figurative one. This article explores the figures of the expression level in the constitution of a "visible word", the contents and values in some products of French television. The aim is to analyse the colours aspects in the construction of visual identity.

Jacques Fontanille es profesor de Lingüística y Semiótica de la Universidad de Limoges, titular de la cátedra de Semiótica del Instituto Universitario de Francia y director del equipo de Semiótica del C.N.R.S. Entre otras muchas publicaciones cabe destacar: *Sémiotiques des passions* (Seuil, publicado junto con A. J. Greimas), *Sémiotique du visible* (PUF), *Tension et signification* (Mardaga, publicado junto con Cl. Zilberberg), *Sémiotique de la littérature* (PUF) o *Sémiotique du discours* (Pulim)

E-mail: fontanille@unilim.fr

ÉCFRASIS Y FILM-ENSAYO

JOSEP M. CATALÀ

I

El hecho de que el cine haya sido relacionado siempre con el género dramático -o más generalmente con la Mimesis aristotélica: Genette apunta sin rodeos que el relato puede presentarse de tres maneras, una de las cuales es la forma mimética, es decir, "como en el teatro" (Genette, 2004:16)- ha tenido importantes consecuencias que van más allá del ámbito estrictamente cinematográfico. Sin embargo, este decantamiento no proviene, como podría suponerse, de alguna operación taxonómica referida a una hipotética teoría general de los géneros que hubiera situado oficialmente al cine dentro de la categoría de lo dramático, y no es así más que nada porque un ejercicio de éste tipo -estudiar los géneros desde una visión general que englobe todos los medios, incluido el cine-, aún no sido llevado a cabo, a pesar de que su necesidad es más que evidente. Bordwell en su tratado sobre la narración fílmica nos recuerda que Frances Marion, casi medio siglo después de la invención del cinematógrafo, aún podía afirmar sin ningún titubeo que "en el cine la historia no se cuenta sino que se dramatiza" (Bordwell, 1985) Para Bordwell, esta opinión, anclada netamente en la tradición mimética, es sin embargo representativa de los escasos intentos de confeccionar una teoría de la narración cinematográfica que hubo antes de 1960. Es decir, que incluso aquellos que, antes

de la consolidación del denominado giro lingüístico, se inclinaron por considerar primordial la vertiente narrativa, o diegética, del cine lo hicieron desde una perspectiva mimética. Consideraban el cine como una prolongación del teatro donde, para decirlo de nuevo en palabras de Genette cuando éste se refiere a la clasificación canónica de los géneros, la historia se expone "por vía de los diálogos entre los personajes" (Genette, 2004:16) Cuando Bordwell consigue acotar aquel aspecto diegético del fenómeno cinematográfico que revela su condición de relato, lo hace teniendo en cuenta que la historia en este relato se dramatiza y que es, por lo tanto, a partir de esta mostración primera y transparente de los acontecimientos que éstos se organizan como relato.

Podría parecer que la inclusión implícita del cine en el terreno del género dramático debería propiciar una mayor sensibilidad hacia un paradigma no solamente distinto sino muchas veces contrapuesto al literario como es el de la estética o concretamente el ámbito de la pintura. Pero ello solamente sería así en el caso de que lo dramático fuera entendido en su aspecto visual, es decir, que se considerara que así como el texto literario actúa a través de la concatenación de signos arbitrarios, el teatro (y en este caso, el cine) lo hace mediante elementos iconográficos, y se actuara en consecuencias. Nos encontramos todavía, y en el cine aún más, bajo el solapado influjo de Lessing y su drástica división de las artes, lo cual quiere decir que contemplamos la abigarrada realidad actual a través de un insospechado velo neoclásico que ya no nos corresponde. Uno de los grandes temores del crítico germano era precisamente la "peligrosa promiscuidad" (en palabras de W. J. Mitchell) que se desprendía de la "reciprocidad o libre circulación y transferencia entre las artes visuales y las verbales" (Mitchell, 1994:155) Esta prohibición de traspasar las fronteras de las artes, de polucionar sus esencias con dudosas importaciones, sigue vigente aunque no se exprese de manera tan directa. Pintura y poesía deberían continuar por lo tanto separadas, aunque la división cruce a veces por territorios ambiguos como el teatro y ello acarree nefastas consecuencias para la correcta comprensión de otros ámbitos todavía más problemáticos, como el cine.

Si el imaginario cinematográfico ha tenido dificultades para escapar de la prisión de lo dramático en dirección a lo narrativo, éstas aún han sido mayores cuando ha intentado relacionarse con lo que podríamos denominar pictórico. Puede parecer paradójico que aun decantándose veladamente por lo mimético en detrimento de lo diegético, el cine se haya construido en gran medida de espaldas a lo visual. Esta insólita ceguera del fenómeno cinematográfico, asentada en la supuesta condición dramática del mismo, es una de las causas primordiales del retraso que la comprensión de la cultura visual sufrió durante la mayor parte del siglo XX. Esto no quiere decir que el flujo

contrario, es decir, el tímido acercamiento del cine a lo narrativo, efectuado generalmente desde lo lingüístico o en concreto desde la narratología, haya patrocinado un entendimiento válido y provechoso con el ámbito principal de ese paradigma, la literatura. De esta manera, el cine, que tenía que ser el medio interdisciplinario por excelencia, conglomerado como tantas veces se ha dicho de distintas artes, acaba convirtiéndose en la práctica en un fenómeno aislado, impermeable a todos ellas. Podemos decir que, hasta hace poco y según la tradición teórica clásica, ni el teatro, ni la literatura, ni la música, ni la pintura formaban parte intrínseca de su fenomenología profunda, precisamente porque se quería que cada uno de estos medios entrase aisladamente en su composición para formar un acopio multimediático que dejaba milagrosamente impoluto el núcleo esencial del cinematógrafo.

El problema que estoy intentando plantear tiene vertientes muy diversas, pero en lo que aquí nos concierne podría resumirse en dos postulados principales: el primero, que la cualidad esencialmente visual del enunciado cinematográfico modifica de manera sustancial los fenómenos neoliterarios, narrativos o retóricos que lo componen; y el segundo, que la correcta comprensión de los fenómenos visuales, y más aún de los audiovisuales, nos puede conducir a un necesario replanteamiento de los presupuestos que rigen nuestro saber sobre lo literario, lo narrativo y lo retórico. Aquí sólo nos interesa avanzar ahora por el primero de estos territorios, el específicamente cinematográfico: el otro ámbito queda tan sólo como una posibilidad, destinada a señalar la trascendencia de la tarea planteada. Cabe apuntar finalmente que cada vez se hace más difícil hablar de fenomenología visual al margen de lo oral-auditivo: estamos ante fenómenos claramente audiovisuales, de cuyas características somos aún menos conscientes que de las puramente visuales. Por lo tanto, al planteamiento de examinar de frente las dimensiones retóricas del enunciado cinematográfico, se le añade la necesidad de comprender el carácter audiovisual de este enunciado, lo cual supone un problema añadido que no se resuelve mediante la simple inclusión de los fenómenos sónicos en el debate.

II

El cine ha destilado un modo, surgido del documental, que tiene la virtud, no sólo de poner en evidencia toda esta problemática, sino de convertir los presupuestos de la misma en instrumentos propios de trabajo: me refiero al denominado film-ensayo. Se habla mucho de este género cinematográfico, sobre todo teniendo en cuenta que durante muchos años el denominativo había sido

ambiguamente utilizado para calificar algunas obras de Rossellini, Marker, Godard o Orson Welles relacionadas con el documental. Se planteaba con ello la inconcreta delimitación de un ámbito nuevo que el cine, medio idealmente dramático y performativamente narrativo, apenas si había frecuentado, ni siquiera en el terreno más decididamente didáctico del cine documental. Me refiero a la posibilidad de un modo cinematográfico especulativo. Sin embargo, en estos casos que cito aún no se vislumbraba la posibilidad de un verdadero trabajo reflexivo a través de las imágenes, que es la característica esencial del genuino film-ensayo, debido entre otras cosas al mencionado síndrome de la teatralidad cinematográfica o su derivación narrativa, que llevaba a la incapacidad de considerar lo visual como realmente operativo. La incapacidad del documental para plantearse esta operación ha sido todavía mayor que la del propio cine clásico, debido a que el documental tiene sus raíces ideológicas en el paradigma de la objetividad, se emparenta estéticamente con el realismo y por lo tanto basa su dramaturgia en la transparencia del aparato fílmico. Todo ello hace que este tipo de cine pueda considerarse el equivalente cinematográfico de la mirada científica y que su enunciado pretenda asimilarse a la objetividad de un método científico del que el modo ensayístico es uno de los más conspicuos oponentes. Podemos considerar, pues, que el film-ensayo se sitúa con respecto a la retórica cinematográfica clásica de manera parecida a cómo el concepto general de ensayo, con una larga tradición que se inicia fundamentalmente en Montaigne, se posiciona en el siglo XX frente a la exposición científica tradicional.

Esta apuesta por la complejidad, el ensayo la efectúa fundamentalmente haciendo visibles para utilizarlos como objeto de reflexión y autorreflexión, aquellos elementos retóricos que el objetivismo del método científico (y con él, el del documental y, por añadidura, el de la enunciación dramático-narrativo de carácter transparente del cine clásico) procura ocultar o simplemente no detecta. Pero de la misma manera que el ensayo no tiene por qué ser forzosamente filosófico y convertirse sólo en la antítesis del tratado científico, tampoco el film-ensayo se ocupa únicamente de rehacer las maltrechas formas del documental clásico. De hecho una de las características del film-ensayo es precisamente la mezcla de géneros, modos y dispositivos, de manera que se hace difícil situarlo mediante un sistema de coordenadas tan preciso como quería la teoría clásica de los géneros (Catala.2000) La idea del ensayo como una forma, delimitada esencialmente por Adorno y Lukács en su momento, nos ayuda a comprender la idiosincrasia de un sistema hermenéutico que, en el cine, más que multigenérico es hipergenérico, puesto que no se trata tanto de que en su seno albergue distintos géneros como de que se desplaza libremente entre los mismos.

El activismo estético pasa en el film-ensayo a primer plano, pero sin abandonar una voluntad realista que en el mismo se despoja de todo ascetismo y se convierte no tanto en un acto de recuperación o testimonio, como de reflexión crítica. No se trata, como temía Adorno ante la decida inclusión del ensayo en el ámbito artístico que hacía Lukács, de restaurar "con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sean una misma cosa intuición y concepto, imagen y signo, restitución que llevaría al caos" (2004:21)

Los film-ensayos son flexibles puesto que no se desarrollan en una sola dirección ni a través de un solo registro, avanzan más por medio de asociaciones que a través de causalidades. La presencia, constante o intermitente, explícita o velada, del autor los hace autorreflexivos y el recurrente comentario o crítica sobre su propia enunciación, autorreferenciales. De la misma forma que no rehuyen la subjetividad, que de hecho es su eje esencial, tampoco esquivan lo emotivo. No presentan límites precisos entre los distintos modos enunciativos y son interdisciplinarios, ya que tan pronto acuden a la pintura como al texto, a la fotografía como a la imagen documental. En algunos casos, señalando el camino del futuro, pueden llegar a ser multimediales, como el experimento de Chris Marker titulado "Immemory" (1997) y distribuido en CD-ROM. Pero incluso cuando no abandonan el medio cinematográfico o videográfico tienen esta calidad híbrida del multimedia que sienta las bases para que el espectador reflexione a través de la articulación de sus distintos elementos.

III

Debe quedar claro, por lo tanto, que cuando hablamos de film-ensayo lo hacemos desde el paradigma de lo visual y que, por consiguiente, la forma ensayo debe entenderse aquí relacionada directamente con la imagen. Ello quiere decir que debemos estar dispuestos a enfrentarnos con la posibilidad de un proceso de reflexión basado en las imágenes, algo que ni siquiera algunos defensores de la forma ensayo estarán dispuestos a aceptar de buen grado. Si la forma ensayo se enfrenta a estos prejuicios para ofrecer un tipo de proceso de reflexión más abierto, más libre, menos apriorístico y capaz incluso de absorber la problemática del sujeto en su enunciación, el film-ensayo lleva la heterodoxia mucho más lejos al trasvasar a las imágenes en movimiento las libertades que el ensayo se toma en el terreno de un texto provisto de tiempo pero carente al parecer de espacio. En este sentido, podemos afirmar que el film-ensayo es el medio que mejor materializa la intuición espacio-temporal contemporánea. No pueden haber artes temporales y artes espaciales por separado

cuando nuestra concepción actual de la realidad se basa primordialmente en un conjunto que mezcla de manera compleja el tiempo y el espacio.

Mitchell habla de una posible "iconología del texto" que parece oponerse frontalmente a estos prejuicios:

"Si hay una lingüística de la imagen, dice, hay también una "iconología del texto" que se ocupa de temas tales como la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, parecidos, e imágenes alegóricas, así como el moldeado de los textos en determinados esquemas formales" (Mitchell, 1994:113)

La enumeración de Mitchell nos coloca, sin embargo, de lleno en el ámbito de un género no excesivamente estudiado pero crucial en el momento que traspasamos la frontera que separa lo textual de lo visual: me refiero a la écfrasis o representación verbal de una representación visual (Mitchell, 1994:109) Murray Krieger, en un texto imprescindible, se encarga de ampliar esta fenomenología de la écfrasis que según él comprende desde "(...)el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente de la pintura o la escultura, hasta la pretensión de construir una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas; pasando por cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera" (Krieger, 2000:142)

Esta ampliación nos aleja de las características originales de la écfrasis, considerada una forma ornamental y subsidiaria, un momento de detención del texto para representar, más que describir, en palabras un determinado objeto (Mitchell, 1994:165-181) y nos permite recapacitar sobre cualquier tipo de operación que simplemente pretenda convocar una determinada visualidad a través del texto. La tradición horaciana de la *ut pictura poesis*, con todos sus malentendidos, cae de lleno en esta demarcación.

La écfrasis se nos presenta, pues, a dos niveles: uno textual, donde la enunciación lingüística adquiere una determinada configuración destinada a un fin concreto, y otra, imaginaria, que es el resultado de la anterior y no hace otra cosa que promover la precisión de las ambiguas imágenes mentales que son siempre el resultado, o el origen, de cualquier texto, incluso de aquellos menos dados al pictorialismo. Cuando Auerbach, al inicio de su "Mimesis", opone la textualidad homérica a la bíblica está de hecho estableciendo una separación entre un texto que persigue la visualidad y otro que la rehuye.

La écfrasis se diferencia de la simple descripción por su voluntad de reproducir, más que enumerar, las formas de un medio distinto como es el visual, pero no está lejos de ella, puesto que las descripciones en cualquier texto también son momentos en los que el discurso parece detenerse para evocar los detalles de un determinado conjunto.

Podríamos decir, por consiguiente, que las descripciones literarias son momentos "documentales" de la narración: ocurren cuando ésta se detiene para explorar y mostrar una escena, un paisaje, un objeto, incluso, quizá, un personaje. Algunos de estos momentos son tan intensos, el escritor está tan inmerso por su visualidad, que utiliza diferentes niveles de energía ecfrásica para moldear las imágenes mentales del lector de forma lo más parecida posible a la realidad visual que les sirve de referente, o a la imagen mental que ese escritor o escritora tiene de esa realidad visual. Cuando hablo de momentos "documentales" en el texto lo hago de forma metafórica, pero no por ello quiero perder de vista la diferente relación con lo "real" que este tipo de pasajes guarda, comparados con el resto del texto, más claramente ficticio. Una en que las imágenes reales son absorbidas y procesadas por el mundo ficticio que se está creando, y otra en las que, el escritor, se detiene sobre un detalle y pasa a describirlo pormenorizadamente. En estos pasajes, la ficción pasa a segundo término y se produce el acto "documental" del que hablaba y por el que el autor se afana en ajustarse documentalmente a una realidad dada o a reconstruirla de forma que parezca real, es decir, se afana en ambos casos en promover un grado de visualidad más intenso que en el resto del relato.

En el cine ocurre algo parecido, pero quizá de forma más aguda porque en el mismo no es posible distinguir entre dos niveles de visualidad. Sin embargo, hay momentos documentales en el cine de ficción que son equiparables a los homónimos literarios: son momentos igualmente descriptivos. Lo que ocurre es que durante el resto de la narración la visualidad no deja de estar presente por lo que el enunciado, en estos casos, es una mezcla de visualidad ficticia, construida, y visualidad que podríamos denominar "natural" - paisajes, lugares reales, etc.- que permanece detrás de lo expresamente construido para la película. Pasolini, refiriéndose a la construcción cinematográfica, denominaba *cinemas* a los elementos que, extraídos de una realidad considerada como un almacén de objetos reales, contribuían a la confección de la visualidad del plano. La fenomenología de la escena que promulgaba Henry James en literatura es también equiparable a este tipo de mecanismo por el que lo real se incorpora directamente a lo ficticio y a través del que se alimenta directamente el imaginario del lector, acercándolo a la realidad visual lo más posible. El cine se presenta así como un verdadero acto de rememoración, puesto que al extraer de la realidad cualquier objeto no lo presenta directamente, sino en un contexto, el de la imagen, que lo modifica y lo convierte por lo tanto en algo más que en un recuerdo de corte positivista, es decir, entendido como hecho o dato.

Lessing establece una diferencia clara entre el efecto que producen las artes (que acepta que puede ser el mismo en todas ellas, esencialmente porque

el efecto mimético es sustancial a su estética y, por lo tanto, siendo la copia la misma, el efecto ha de ser similar) y el hecho de que "las artes difieren tanto en el objeto como en el método de su imitación" (Lessing, 1957:ix) Lessing considera, pues, que el método surge del objeto, es decir, de la finalidad de cada una de las artes. Aunque ahora no aceptemos tan fácilmente el concepto de finalidad, es decir, que las artes tengan un objeto exclusivo que las distingue, podríamos sin embargo estar de acuerdo aún en que existen diferencias de método entre ellas, puesto que cada una tiene sus dispositivos de actuación particulares. Ello no nos llevaría a concluir que esas artes, esos medios, pudieran clasificarse a través de su adherencia a categorías sustanciales, apriorísticas, como el tiempo y el espacio, pero sus distintas metodologías, sus técnicas diferentes, las convertiría en dispares. Seguiríamos creyendo, por lo tanto, con Lessing que los efectos de los medios son básicamente los mismos, mientras difieren con claridad en sus procedimientos.

Pienso, por el contrario, que no es del todo descabellado considerar que son precisamente los efectos de las distintas artes los que difieren entre sí y que en cambio los métodos pueden considerarse, a determinado nivel, bastante parecidos. No hablo de los dispositivos concretos, es decir del hecho de que un arte determinado utilice primordialmente el espacio (y por lo tanto convierta el tiempo a ese espacio) y el otro, use el tiempo (y por ello pueda convertir el espacio en tiempo), sino concretamente de los métodos, es decir, de aquellos mecanismos retóricos que no son privilegio de las artes, sino que son formas de pensamiento y que por lo tanto organizan desde lo más hondo los enunciados de todos los medios, aunque lo hagan en cada uno de ellos de una manera específica que se trasluce en el efecto estético o comunicativo concreto.

Esta subversión de los planteamientos de Lessing nos sirve primordialmente para detectar ese nivel retórico profundo donde nace el efecto estético y que constituye un acerbo común que todas las artes y los medios de comunicación comparten con los mecanismos mentales, entendidos éstos no tanto a nivel cognitivo como performativo. Pero además este camino emprendido nos puede llevar también a fundamentar la posibilidad de considerar el enunciado documental como un tipo específico de écfrasis, así como a observar las ventajas que esto tiene para la delimitación del film-ensayo.

Se ha acostumbrado a juzgar la écfrasis como un mecanismo que espacializa al texto, puesto que busca con el mismo reproducir un objeto estático -un ornamento o una pintura- y por ello abandona el flujo temporal que le es propio para detenerse a elaborar una forma espacial. Pero pensémoslo de otra manera, ¿no será que lo que hace efectivamente el texto al esculpir con palabras el objeto imitado es diluirlo en el fluido textual, en su prolongada

diacronía, más que fijarlo en una suerte de retrato verbal? ¿No es esto lo que hace precisamente Homero con su descripción del escudo de Aquiles?

Considerar, sin embargo, que todo se resume a una reactuación de la vieja *ut pictura poesis* sería excesivamente fácil. No se trata simplemente de que, si la literatura pretende convertirse, mediante la écfrasis, en el equivalente de una pintura, el cine, a través del acto ecfrásico del documental, quiera transformarse a su vez en texto, en literatura. Lo que pretendo con esta analogía es dejar claro que las imágenes documentales son antes que nada imágenes y sólo luego puede considerarse su condición de documentales; que el acto de captar un objeto no es un acto mimético, el simple proceso de copiar la realidad, sino una transferencia de un medio a otro: del medio que denominamos realidad, socialmente codificado, a otro medio, el cinematográfico en el que aparece no sólo como reflejo de su forma superficial, como huella, sino como recuerdos destinados a una inmediata reelaboración que puede ser más o menos profunda según con qué intensidad se empleen sobre el mismo los dispositivos cinematográficos.

Es la propia estructura de lo real lo que se transforma y lo que debe tomarse en consideración antes de hablar de lo real como algo dado, como un paisaje indiferente ante el que se agitan las figuras de la historia, un paisaje, por lo tanto, de cuyas cualidades profundas, si creyésemos en el dictamen del documentalismo clásico, no valdría la pena preocuparse porque ni influiría ni sería influido por la agitación transitoria de lo histórico. Pero el documental, si es que pretende imitar, lo hace a través de la écfrasis, es decir transformando el objeto supuestamente imitado, y en esta transformación se encuentra el núcleo de la posible reflexión sobre ese objeto, que lleva a cabo el film-ensayo. El género ecfrásico tradicional trasciende la simple descripción por su voluntad formalista, de la misma manera que la simple descripción fílmica se ve trascendida por el acto simétrico de la écfrasis documental que conduce la forma hacia el terreno reflexivo de lo ensayístico fílmico.

Hay un motivo más que justifica la consideración del documental como ejercicio ecfrásico, y es el hecho de que existen razones históricas que nos permiten considerar que el cine documental es hijo, entre otras cosas, de un paradigma muy preciso, relacionado no sólo con la objetividad, sino con algo más concreto: la objetualidad, o culto de los objetos. Basta dar un repaso a los intereses que movían la sociedad de finales del siglo XIX, y que con tanta precisión describen los escritos de Walter Benjamin, especialmente la denominada obra de los pasajes (*Das Passagen-Werk*), para convencerse de que había en esos momentos una poderosa tendencia a centrarse en el discurso de los objetos que producía el mundo industrial y que configuraban de forma muy determinante la escena social del momento.

Desde el nacimiento de los grandes almacenes al éxito de las distintas exposiciones universales que se sucedieron desde mediados de siglo, así como el interés de los filósofos (Marx como ejemplo más claro) por la mercancía, todo nos lleva a considerar que las primeras películas que mostraban objetos en movimiento (la entrada de un tren en una estación) o actos simples (un beso) que se repetían en un bucle temporal sin fin era equivalentes a la mostración de los objetos que se hacía en los certámenes citados y que correspondía a ese interés por las cosas que mostraba la sociedad.

Esta voluntad de representar los objetos, y posteriormente los gestos y los paisajes sociales, supone, pues, un acto que trasciende la simple actitud mimética que durante tanto tiempo ha sido considerada como la base del documental, último reducto de la estética de la mimesis que había empapado las artes desde el neoclasicismo. En el documental más primitivo no detectamos, pues, simplemente una tendencia a copiar, a captar una realidad desnuda, por mucho que quiera el documentalista o afirmen sus apologistas, sino que encontramos algo más, un gesto suplementario que podemos denominar *écfrasis* porque, en principio, supone la trasposición de un elemento social o incluso natural (no se trata ahora de discutir sobre la innegable socialización de la naturaleza) al seno de un medio distinto: una reconversión de lo real en imagen de lo real, con todo lo que esto supone. En el ámbito de la imagen cinematográfica, lo real sufre una transformación tan profunda como la que experimenta el objeto o la pintura del objeto al ser convertido en texto mediante la *écfrasis* literaria.

El documentalista podría detenerse ahí, en el acto de la captación - pocos lo han hecho, aunque también pocos de los clásicos reconocerían que han ido mucho más lejos-, y aún así lo que tendrían entre manos sería algo sustancialmente distinto del referente. Pero el documental, como el cine, es duración, el objeto se extiende materialmente a través de esta duración y se recompone mediante el montaje de manera similar a como el poeta descompone el objeto de la *écfrasis* a través de las distintas aproximaciones de sus versos. Cuando el documentalista toma conciencia de este hecho y decide utilizarlo a favor de la profundización del objeto, de la desconstrucción de su código social, se encamina hacia el film-ensayo. Pero sólo entra en él decididamente cuando abandona el primer ámbito *ecfrásico* y penetra en el siguiente nivel, situándose él mismo como sujeto de su empresa, buscando diferentes modos de expresión, intercambiando potencialidades con el sonido, transformando la imagen, reflexionando sobre su propia reflexión, etc., todo ello para trabajar esa imagen inicial, considerada no tanto como copia de un referente, sino como imagen en sí. Es a través de esta imagen de lo real que el ensayista filmico trabaja con una realidad ya socialmente convertida en imagen.

El ejemplo más claro hasta el momento de este procedimiento se lo debemos a Jean-Luc Godard, quien en sus "Histoire(s) du Cinéma" (1988) establece, a través de las imágenes, un discurso reflexivo sobre el cine y la sociedad que lo produce: utiliza las mismas imágenes cinematográficas, junto con pinturas y otros documentos visuales, todo ello combinado con textos y con la propia voz del cineasta, en un proceso especulativo que es, antes que nada, visual, pero también técnico-visual puesto que son las herramientas digitales de la yuxtaposición, de la superposición, de la combinación, del collage, etc. las que configuran el desarrollo retórico de esta reflexión en un acto inusitado que es a la vez performativo y revelador de los mecanismos de su propio funcionamiento. Las imágenes cobran, en el seno de este discurso, nuevos significados todos los cuales se refieren a una realidad que, en el proceso, pone de relieve una particular verdad que no había sido registrada por ninguno de los elementos por separado y que la propia realidad no ponía tampoco voluntariamente de manifiesto. El resultado de este experimento no es repetible de ninguna otra manera, aún empleado similares dispositivos retóricos. Los mismos enunciados transmitidos a través de la escritura habrían perdido por el camino, entre otras cosas, el innegable poder de la visualización de su propio funcionamiento. También el poeta con la *écfrasis* añade al objeto representado innumerables matices que eran inherentes al mismo en cuanto a su relación con una determinada mirada y con su entorno pero que este objeto no era capaz por sí mismo de representar y que, sin embargo, la imagen surgida del poema *ecfrásico* contiene. De la misma manera, el documental es un procedimiento *ecfrásico* porque la imagen que muestra del objeto es una imagen preñada con los matices, subjetivos o de otro tipo, que el objeto atesora por ser el centro de una compleja red de relaciones, matices que sin embargo no muestra por sí mismo. Este primer proceso de apropiación fílmica de la realidad que efectúa el documental, y que pone de relieve la condición "imaginada" de esta realidad, sienta las bases para la posterior utilización simbólica de las imágenes en el film-ensayo.

Traducción de Carlos A. Scolari

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2004) *L'assaig com a forma*. Valencia: Publicacions Universitat de València.
- CATALÀ, Josep M. (2000) "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". Valencia: *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, febrero, 78-97.
- FELL, John L. (1974) *Film and the Narrative Tradition*, S.L. Oklahoma: The University of Oklahoma Press.
- GENETTE, Gérard (2004) *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil.
- KRIEGER, Murria (1957) *Laocoon*. New York, *The Noonday Press*.
- LESSING, Gotthold Ephraim (2000) *Laocoon*. New York, *The Noonday Press*.
- LUKÁCS, Georg (1975) "Sobre la esencia y la forma del ensayo" en *Obras Completas, tomo I*. Barcelona, Grijalbo.
- MITCHELL, W. J. T. (1994) *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.

ABSTRACT

The recent revolution in the documentary field has produce a new form called Film-essay. This form, allowing the possibility of thinking the cinema beyond the scope of the dramatic genre to which has been traditionally related, opens the door to making an approach to the truly complexity of its expositive texture. Comparing several aspects of the documentary with the literary ekphrasis, some of the transcendental traits of the former are underlined. This traits are in the core of the essay form, and are also the ones that allow the images to be transformed in thinking tools.

La reciente revolución que se ha producido en el campo del documental ha dado lugar a un nuevo modo, denominado film-ensayo, que desplaza el cine más allá del ámbito de lo dramático, con el que tradicionalmente se ha sido relacionado, y pone en primer término la fenomenología de las imágenes que lo conforman, al tiempo que permite acercarse a la verdadera complejidad de su textura expositiva. Mediante la comparación de algunos aspectos del documental con la ékfrasis literaria, se ponen de relieve algunas características trascendentales del mismo que están en la base de la forma ensayo, así como de la posibilidad de convertir las imágenes en herramientas de reflexión.

Josep Maria Català es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Master of Arts in Film Theory por la San Francisco State University de California. Premio Fundesco de ensayo (1992) por "La violación de la mirada", premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún (1996) por "Elogio de la paranoia" y premio de la AEHC al mejor artículo sobre cine publicado en el 2000. Es coeditor del volumen "Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España" (2001) y autor de "La puesta en imágenes" (2001) Profesor de "Estética de la imagen" y "Dirección cinematográfica" en la Universidad Autónoma de Barcelona y coordinador del Máster de Documental Creativo.
E-mail: josepmaria.catala@uab.es