

La iconología filmica en el ámbito académico español

Santiago García Ochoa
IES Manuel Chamoso Lamas

RESUMEN

El estudio de la obra filmica obliga a recurrir a múltiples disciplinas, o lo que es lo mismo, reclama una adaptación del método interdisciplinar de Panofsky al campo de los estudios filmicos. Hasta la fecha, esta empresa ha sido llevada a cabo de forma parcial e inconclusa. En el presente artículo procedemos a la enumeración y al análisis de las aportaciones del ámbito académico español que consideramos más significativas.

PALABRAS CLAVE:

Iconología, Análisis filmico, Ámbito académico español.

ABSTRACT

Film analysis specifies the use of multiple disciplines, in other words, demands an adaptation of Panofsky's multidisciplinary method to film studies. This venture has been carried out in a partial and incomplete manner to date. In this article we proceed to the enumeration and analysis of the most significant Spanish academic contributions.

KEY WORDS:

Iconology, Film Analysis, Spanish Academic World.

1. Introducción

En las últimas décadas el cine ha experimentado profundas transformaciones a causa del espectacular desarrollo de los formatos audiovisuales. Hoy se tiende a la unificación de todos los lenguajes audiovisuales en un único lenguaje universal¹. Esta mayoría de edad (o decadencia, depende de cómo se quiera ver) del cine no ha tenido su paralelo en la evolución de los estudios filmicos. Su compartimentación en los más diversos y dispares ámbitos académicos: comunicación audiovisual, historia del arte, literatura comparada, filosofía, antropología, sociología, etc., hace que rara vez vean la luz aportaciones que tengan como verdadero objetivo el film y no la aplicación de una determinada teoría. La historia del cine ha acumulado un considerable retraso con respecto a otras disciplinas, sobre todo si sus logros se comparan con los de la historia del arte:

“Le retard de l’analyse filmique est particulièrement facile à apprécier quand on la compare avec des disciplines voisines. Les progrès de l’histoire de l’art depuis Riegl ou Berenson n’ont guère atteint esthétique ou sémiologie du film. Il n’est pas sûr que l’héritage d’un Focillon, pour qui la vie des formes artistiques était une histoire essentiellement sociale, soit assimilée; le cinéma attend toujours son Panofsky, qui découvrira le sens du champ contrechamp en tant que forme symbolique”².

Diversos autores han recurrido a la iconología como ciencia auxiliar para poder desarrollar sus investigaciones, aparentemente centradas en el marco de otras disciplinas (como la literatura o la historia).

Ziolkowski no tuvo reparos en aplicar el método panofskyano al estudio de las imágenes del retrato, la estatua y el espejo dotados de propiedades mágicas en la literatura, porque “(...) la historia y la crítica literaria no han alcanzado las

cotas de la historia del arte, en la que reina la unanimidad sobre los procedimientos para referirse a algo tan fundamental como la imagen”³.

Michel Vovelle, perteneciente a la tercera generación de la influyente Escuela de los Annales, defendió la coincidencia de objetivos entre una “historia de las mentalidades” que persigue abarcar el ámbito de lo imaginario y la iconología:

“De l’iconographie répertoriée à l’iconologie, une étape est franchie, qui pour le grand public français peut être symbolisée par la traduction en 1967 des *Essais d’iconologie* d’Erwin Panofsky, parus en 1939. Étape importante, propre semble-t-il, à rapprocher des objectifs qui sont les nôtres: ne s’agit-il point d’une «histoires des symptômes culturels» ou «symboles en général», ainsi «de temps, l’amour, la mort ou la genèse du monde»? Mais là où l’on croit toucher à ce qui fait le fond de notre recherche, l’histoire, dans le projet même de l’auteur, s’efface derrière une enquête sur les «tendances essentielles de l’esprit humaine». Ces aventures deviennent «petites odyssees étranges et savantes...» qui nous stimulent en laissant le désir –dans notre annexionnisme bien connu– de mettre la main de l’histoire sur de telles enquêtes; ne serait-ce qu’en sortant du cadre des initiés ou des complices, pour nous tourner vers le problème de la diffusion massive des idées forces et représentations collectives exprimées par ces systèmes de symboles”⁴.

W. J. Thomas Mitchell y Hans Belting destacan especialmente entre los teóricos que han intentado “poner al día” el método iconológico.

Mitchell es partidario no sólo de prescindir de la clásica separación entre niveles⁵, sino tam-

¹ Uno de los principales síntomas de la disolución del cine en el audiovisual es el modo hipertextual, “no dependiente del modo narrativo ni de la fruición secuencial”, que afecta tanto a la proliferación de sagas, secuelas y “remakes” como al “nuevo modo de consumo del espectáculo cinematográfico que representan las tecnologías digitales, que soslaya su linealidad y su límite”. PALAO ERRANDO, José Antonio, “Alfasecuencialización: la enseñanza del cine en la era del audiovisual”, en *Comunicar*, vol. XV, nº 29, 2007, p. 90.

² ESQUENAZI, Jean-Pierre, “Le film, un fait social”, en *Réseaux*, vol. 18, nº 99, 2000, p. 25.

³ ZIOLKOWSKI, Theodore, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980, p. 25. El libro fue originalmente publicado por la Universidad de Princeton en 1977, institución en la que Ziolkowski desarrolló el grueso de su carrera como profesor de alemán y literatura comparada.

⁴ VOVELLE, Michel, “Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d’un colloque”, en *Ethnologie française*, nouvelle serie, T. 8, nº 2/3 *Pour une anthropologie de l’art*, 1978, pp. 173-4. El autor desarrolla esta línea de trabajo en sus estudios sobre la muerte y la revolución francesa.

⁵ “If Panofsky separated iconology from iconography by differentiating the interpretation of the total symbolic horizon of an image from the cataloguing of particular symbolic motifs, my aim here is to further generalize the interpretive ambitions of iconology by asking it to consider the idea of the image as such”. MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, University of Chicago, Chicago, 1986, p. 2.

bién de sustituir el término “iconología” por otro más operativo que dé cabida al lenguaje no icónico: “(...) the notion of imagery serves as a kind of relay connecting theories of art, language, and the mind with conceptions of social, cultural, and political value”⁶.

Por su parte, Belting ha planteado abrir la iconología al estudio de todo tipo de imágenes⁷, independientemente de su valor artístico, prestando especial atención a los nuevos procesos de circulación y transformación de las imágenes, relacionados con los cambios introducidos en la forma de producirlas (por los medios de comunicación de masas):

“The new technologies of vision, however, have introduced a certain abstraction in our visual experience, as we no longer are able to control the relation existing between an image and its model. We therefore entertain more confidence in visual machines than we trust our own eyes, as a result of which their technology meets with a literal blind faith. Media appear less as a go-between than as self-referential systems, which seem to marginalize us at the receiving end. The transmission is more spectacular than what it transmits. And, yet, the history of images teaches us not to abandon our views of how images function. We are still confined to our single bodies, and we still desire images that make personal sense for us. The old spectacle of images has always changed when the curtain reopens onstage and exhibits the latest visual media at hand. The spectacle forces its audience to learn new techniques of perception and thereby to master new techniques of representation”⁸.

El estudio de la obra filmica obliga a buscar propuestas integradoras surgidas de la conciliación de múltiples disciplinas, o lo que es lo mismo, reclama una adaptación del método interdisciplinar de Panofsky al campo de los estudios filmicos. Hasta la fecha, esta empresa ha sido lle-

vada a cabo de forma parcial e inconclusa. En el ámbito académico español este tipo de aportaciones ven la luz en la década de los 80. A continuación procedemos a la enumeración y al análisis de las que consideramos más significativas.

2. Preludio teórico

El primero en trasladar la iconología panofskyana al ámbito de la teoría filmica fue el jesuita Carlos María Staehlin que, entre 1968 y 1981, reorganizó y consolidó la permanencia de la primera cátedra española (la segunda europea) de Historia y Estética de la Cinematografía (fundada en 1962), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid⁹. En sus escritos, Staehlin se adentra en la práctica partiendo de las cuestiones suscitadas por diferentes disciplinas vinculadas al cine (estética, psicología, semiótica, filosofía, historia del arte), como continuador de la filmología de Gilbert Cohen-Séat¹⁰, que pretendió dotar al estudio del cine de una base científica que le permitiese aproximarse a su dimensión de medio de comunicación de masas, corriente que ya había conocido un importante desarrollo en nuestro país¹¹. Basta recordar las palabras con las que el jesuita abre su *Teoría del cine* (Madrid, Razón y Fe, 1966):

“Hemos titulado esta obra «Teoría del cine». Y hemos querido hacer una teoría objetiva, basada en la realidad del hecho filmico. Una teoría en la que se conjugan la técnica y la estética, orientadas ambas a la práctica”¹².

En esta obra se definen tres campos de estudio y trabajo:

⁹ Esta cátedra funciona todavía hoy e imparte un máster universitario que se desarrolla en el mes de agosto.

¹⁰ Autor de *Essais sur les principes d'une Philosophie du Cinema. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie* (Presses Universitaires de France, 1946), en la que estableció su célebre diferenciación entre “hecho cinematográfico” y “hecho filmico”; y fundador de la *Revue Internationale de Filmologie* en 1947.

¹¹ En los años 50 sus principios fueron difundidos (en ocasiones tergiversados) por la Asociación Española de Filmología (AEF); el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que contó con una asignatura sobre la materia; y el Departamento de Filmología del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). El documento que mejor lo atestigua es la obra de Fray Mauricio de Begoña *Elementos de filmología. Teoría del cine* (Dirección General de Cinematografía y Teatro, Madrid, 1953).

¹² STAEHLIN, Carlos María, *Teoría del cine*, Razón y Fe, Madrid, p. 10.

⁶ MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology...*, opus cit., p. 2.

⁷ “A critical iconology today is an urgent need, because our society is exposed to the power of the mass media in an unprecedented way”. BELTING, Hans, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, en *Critical Inquiry*, nº 31, Winter 2005, p. 303. Una primera y precoz aproximación a la aparición de los medios de masas (a la historia de la “densificación iconográfica”) y su estudio en el contexto de la historia del arte se encuentra en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1976.

⁸ BELTING, Hans, “Image, Medium, Body...”, opus cit., p. 313.



Fig. 1. Adaptación del célebre cuadro sintético de Panofsky según Staehlin.

a) Cosmología: análisis del tiempo y el espacio filmicos.

b) Iconología: análisis de la naturaleza y la estructura de la imagen filmica.

c) Dramatología: evolución de una idea desde que nace hasta que se convierte en un guión técnico.

Posteriormente Staehlin aparcaría el tercer campo de estudio y le dedicaría sendos volúmenes a los dos primeros: *Teoría Fundamental del Cine. Tratado Primero. Cosmología filmica* (Valladolid, Herald, 1976) y *Teoría Fundamental del Cine. Tratado segundo. Iconología filmica* (Valladolid, Universidad, 1982). El *Tratado segundo* aparece precedido de una "Entrada" teórica que incluye una apresurada e imprecisa adaptación del célebre cuadro sintético de Panofsky al análisis del film, propuesta que no conoce un desarrollo posterior (Tabla 1). Staehlin lo justifica porque su obra, al igual que las anteriores, posee un carácter meramente introductorio:

"En estas páginas no se trata de resumir el contenido de una Semiología, ciencia del signo, iniciada por (...) Saussure (...) tampoco se trata de exponer una Iconología, ciencia de la imagen, desde el punto de vista (...) del historiador alemán del arte Erwin Panofsky (...), que interpreta la obra de arte, a partir del análisis del contenido, en el contexto histórico.

En las páginas de este volumen hablaremos necesariamente del signo en general y de la imagen en particular. Pero lo haremos de manera elemental y con la vista puesta en el arte del cine, evitando entrar en el terreno de los especialistas en las dos disciplinas citadas"¹³.

¹³ STAEHLIN, Carlos María, *Teoría Fundamental del Cine. Tratado segundo. Iconología filmica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1982, p. 11.

En el primer grado se contempla la obra como un contenido material de objetos y acciones presentados de una forma concreta. En una primera etapa sólo entra en juego nuestra capacidad para distinguir esos objetos y acciones en abstracto: "Por ejemplo, en una película del Oeste americano podemos ver que un vaquero dispara contra un cuatrero, y esto es inicialmente aprehendido como representación de «alguien» que «hace»"¹⁴. La segunda etapa requiere ya un cierto bagaje cultural, ya que comprende la identificación del género y el estilo: "Porque un mismo objeto, en su misma acción, puede ser presentado según tal o cual género determinado, y dentro ya de ese género, con diferentes estilos"¹⁵. Staehlin cita como ejemplo la diferente forma de representar la violencia en *High Noon* (*Sólo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952) y *The Wild Bunch* (*Grupo salvaje*, Sam Peckinpah, 1969).

En el segundo grado se considera la obra en términos de semiología, como un conjunto de elementos que son signos, y comprende dos contenidos (significados) de una misma expresión (significante): el sensible (iconográfico) y el inteligible (iconológico). En el primer sector se trata de conocer y descifrar el "asunto" poniéndolo en relación con todo tipo de historias, mitologías y alegorías:

"Valga como ejemplo otra escena, también del cine del Oeste. Un hombre cabalga solitario y desarmado. Tiene aspecto de trampero. Se detiene tranquilamente al ver acercarse un grupo de indios a caballo que vienen armados. Y ese hombre, mirando a los que llegan, levanta su mano lentamente y serenamente. En la escena de este gesto, cien veces vista en el cine, el «objeto» es el jinete solitario, la «acción» es levantar la mano. El significado «natural» (contenido material) de ese gesto tiene dos aspectos. Uno, superficial, que es «saludo». Otro, profundo, que es «amistad». En el conocimiento de esa acción vemos enriquecido el valor del gesto –pasamos de la superficie a la profundidad– por la impresión que nos produce al relacionarlo espontáneamente con los de escenas semejantes que hemos visto en otras películas"¹⁶.

El sector iconológico se ocupa de la interpretación simbólica del significado descubierto

¹⁴ STAEHLIN, Carlos María, *Teoría Fundamental...*, opus cit., pp. 15-6.

¹⁵ STAEHLIN, Carlos María, *Teoría Fundamental...*, opus cit., p. 16.

¹⁶ STAEHLIN, Carlos María, *Teoría Fundamental...*, opus cit., p. 18.

por la iconografía. Staehlin parafrasea a Panofsky y no aporta ningún ejemplo cinematográfico. Se contenta con afirmar: “La iconología, etapa con la que culmina este proceso y que se sitúa en lo alto del esquema, puede sin dificultad dar su nombre a todo este conjunto de estudios de la imagen”¹⁷.

3. Los primeros análisis filmicos

Los primeros trabajos españoles que aplicaron el método iconológico al análisis filmico son relativamente recientes, y aparecen publicados en la revista *Cuadernos de Arte e Iconografía* (nacida en 1988), cuyos orígenes coinciden con el auge de la iconología en los departamentos universitarios de Historia del arte en los años 80¹⁸. Se trata de “Una aproximación al estudio de la iconografía en el cine” (Germán Ramallo)¹⁹, “Iconografía filmica: la imagen del militar enajenado” (Eulalia Adelantado)²⁰ e “Iconografía y simbología religiosas en *Tommy* [Ken Russell, 1975] (Federico Revilla)”²¹.

Germán Ramallo reflexiona sobre la iconografía de los personajes en las películas, cen-

trándose en la importancia que reviste la adecuación de los actores y la forma de presentar a los personajes, hacerlos evolucionar y desaparecer. Todo ello ilustrado con el ejemplo práctico: los dos primeros actos de *Bronenosets Potjomkin* (*El acorazado Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). Adelantado estudia la elaboración iconográfica del militar enajenado que se lleva a cabo en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), por contraposición a la iconografía emblemática del héroe victorioso, primero dejando fuera de campo al coronel Kurtz (Marlon Brando) y luego presentándolo rodeado de penumbras o a través de primerísimos planos. Por último, Revilla evalúa la sobreabundancia de simbología religiosa generalmente mal asimilada por la cultura rockera en *Tommy*, como la deificación de Marilyn Monroe en “un curioso Lourdes erótico”.

Coetáneos de los anteriores son los artículos de Francisco Javier de la Plaza Santiago (sucesor de Staehlin al frente de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid hasta 2008), “La sombra inmóvil del que va a morir. Nota para una iconología del cine de Orson Welles”²² y “El reflejo infinito: divagación iconológica sobre un plano de *Ciudadano Kane*”²³, que se inscriben en una línea tradicionalista similar.

4. Un punto de inflexión

Santos Zunzunegui es, hasta la fecha, el único estudioso que se ha enfrentado a la ardua tarea de intentar definir el lugar que ocupa la iconología dentro de los estudios filmicos²⁴, en su obra *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen* (Madrid, Cátedra, 1994).

Zunzunegui considera que las aproximaciones al análisis del film se han orientado en dos direcciones opuestas:

a) La mirada distante (macroanálisis) pone la atención en los géneros, la política de los estudios, los autores, los cines nacionales, etc., con el riesgo “de dejar desenfocados cada uno de los

¹⁷ STAHLIN, Carlos María, *Teoría Fundamental...*, opus cit., p. 19.

¹⁸ La primera traducción al castellano de *Studies in Iconology* es de 1972 (Alianza, Madrid); la de *Meaning in the Visual Arts*, obra en la que reaparece la “Introducción” de los *Studies...*, es dos años anterior (Infinito, Buenos Aires). Este texto también aparece publicado en la *Revista de Occidente*, nº 86, 1970, bajo el título de “Introducción a la Iconología” (pp. 131-61). *Cuadernos de Arte e Iconografía* se centra, como los departamentos universitarios, en la iconografía de las artes figurativas, incluyendo trabajos sobre cine sólo excepcionalmente.

¹⁹ *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, nº 8, 1991, pp. 284-96. II Coloquios de Iconografía (31 mayo-2 junio 1990), “Ponencias y comunicaciones I”, Época Moderna (continuación) y Época Contemporánea”. Dos años después Germán Ramallo presenta la comunicación “El poder de la Ménade en el cine. Un caso español” en las VI Jornadas de arte del Departamento de Historia del arte “Diego Velázquez”. *La visión del mundo clásico en el arte español* (15-8 diciembre 1992), Alpuerto, Madrid, 1993, pp. 419-30. El autor analiza la presencia de la mujer como vía de perdición para el hombre en películas cuyas protagonistas femeninas adoptan cualidades de la figura clásica de la ménade, centrándose especialmente en *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947). Interesa especialmente por plantear el estudio de la mitología implícita en los textos filmicos.

²⁰ *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº 4, 1989, pp. 201-4. Coloquios de Iconografía (26-28 mayo 1988), “Ponencias y comunicaciones I”, Época Moderna (continuación) y Época Contemporánea.

²¹ *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo V, nº 9, 1992, pp. 217-29.

²² *Cuadernos cinematográficos*, nº 6, 1989, pp. 129-46.

²³ *Actas del IV Congreso de la AEHC*, Editorial Complutense, Madrid, 1993, pp. 227-36.

²⁴ No en vano Lorenz Engell y André Wendler (Universidad de Weimar) titularon su ponencia para el congreso *Iconology meets Film Studies* (organizado por The Iconology Research Group en 2010) “Whatever You Wanted to Know about Iconology but were Afraid to Ask Film Studies”.

elementos que forman el conjunto de objetos singulares” de la institución cinematográfica²⁵.

b) La mirada cercana (microanálisis) se interesa por las unidades menores de la cadena significativa filmica, renunciando “a vincularse, consciente o inconscientemente, con la dimensión general del texto, entendido éste bien como la obra singular de la que se extrae el fragmento estudiado, bien como la más amplia dimensión del trabajo global de un cineasta o de un grupo de trabajadores cinematográficos”²⁶.

El autor sitúa las “aproximaciones de corte iconológico” dentro de la segunda dirección y les reprocha buscar el sentido directamente en el “referencialismo” y la citación, es decir, en las relaciones entre todo tipo de obras, autores, estilos, etc., sobre todo en las procedentes de las artes figurativas (intertextualidad en el sentido más amplio e impreciso del término). Unas “aproximaciones” que contravienen tanto los principios de la semiótica en general como los del método panofskyano en particular²⁷. Porque el análisis iconológico ha de ser necesariamente compatible con el semiológico, al fin y al cabo, el primero es el germen y forma parte consustancial del segundo. El propio Zunzunegui había proporcionado con anterioridad una definición de la semiótica de la pintura claramente derivada de la iconología, partiendo de Umberto Eco:

“La tarea de una *semiótica de la pintura* es analizar el cuadro como un texto que organiza el universo semántico a partir de cómo se encuentre sistematizado el saber en un momento dado. (...) Ello equivale a admitir que los textos visuales deben ser tratados como entidades históricas sujetas a transformaciones y que suponen, en un momento dado, la concreción de un sistema semántico en movimiento, o lo que es lo mismo, abierto y en transformación”²⁸.

²⁵ ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 94.

²⁶ ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes...*, opus cit., p. 94.

²⁷ “Riesgo que se acrecienta si esta actividad se lleva a cabo en flagrante ausencia de esos procedimientos de control que Panofsky reclamaba en la práctica de una iconología entendida como manera privilegiada de hacer hablar a las obras, que si no permanecerían mudas, acerca de las matrices culturales que las habían hecho posibles. Falta de control que puede terminar desembocando en una deriva que nos aleje definitivamente de las orillas de la plausibilidad del sentido”. ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes...*, opus cit., p. 95.

²⁸ ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1989, p. 115.

La versión reduccionista que se critica, sobra decirlo, se sitúa en las antípodas de lo que consideramos que debe ser una iconología filmica (en adelante escribimos *iconología* en cursiva para referirnos a ella).

A modo de ejemplo, y como medio para superar las carencias de la *iconología*, Zunzunegui plantea el estudio de la posición de varios “motivos figurativos” (el secreto, la gasa, las plumas) en la sintaxis narrativa de *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*, Cecil B. DeMille, 1949), fase necesariamente previa al análisis de las relaciones intertextuales (*iconológico*), porque “permite mostrar cómo una misma identidad objetual puede recubrir diferentes categorías modales y diferentes temas y que una misma clase modal o un mismo tema puede ser representada en el nivel de la superficie discursiva por ocurrencias figurativas diversas”²⁹.

El autor completa este desarrollo metodológico en los dos capítulos siguientes³⁰ con una triple definición del término “contexto” que le permite establecer tres niveles distintos y progresivos de análisis, muy útiles para el desarrollo de una iconología filmica bien entendida:

a) Contexto sintagmático: comprende la relación entre las secuencias y los “motivos” y el film del que son extraídos.

b) Contexto paradigmático: señala los lazos entre elementos filmicos procedentes de otras películas pero pertenecientes a una misma obra unitaria (de un mismo autor/director).

c) Contexto temático: comprende el conjunto de textos que guardan una relación de parentesco semántico concreto con el texto objeto de análisis³¹.

5. Últimas aportaciones en el cambio de milenio

En general, las diferentes propuestas teóricas que han aplicado la iconología al análisis filmico, tanto en España como fuera, han tenido en cuenta la iconicidad del lenguaje cinematográfico y su capacidad para articular un relato, pero han olvidado dos rasgos esenciales (distintivos) del cine: su carácter secuencial, producto de la sucesión de fotogramas y planos (montaje, sin-

²⁹ ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes...*, opus cit., p. 102.

³⁰ A saber: “*Los ojos en casa*. La refundación del imaginario filmico en Wim Wenders” (pp. 103-17) y “*Abierto a cal y canto*. El teatro de los ojos libres de Luis Buñuel” (pp. 118-38).

³¹ ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes...*, opus cit., pp. 125-6.

tagmática, puesta en serie) y audiovisual, resultado de la sincronización de las imágenes en movimiento con una banda sonora (diálogos, ruidos, música). Se trata de acercamientos que recurren a la narratología (localización de tipos o argumentos procedentes de fuentes literarias), la intertextualidad o, con mucha más frecuencia, al pseudo-análisis iconográfico/semiológico de la pintura, insistiendo en la iteración de temas y motivos tradicionales, en las (falsas) imágenes estáticas y silenciosas de las películas. En cualquier caso, casi todas ellas compatibles con las “aproximaciones de corte iconológico”, que estudian el fragmento antes como cita que como parte inseparable de un todo coherente (texto), criticadas por Zunzunegui.

Germán Ramallo sigue indagando en las bases mitológicas de las que se nutre la tradición machista que configuró a la mujer como un ser perverso de nocivo efecto para el hombre (recuérdese su artículo ya citado sobre la ménade en el cine) a través del análisis de *Fatal Atracción* (*Atracción fatal*, Adrian Lyne, 1987), poniendo en relación al personaje de Alex Forrest (Glenn Close) con figuras de la mitología clásica: medusa, ménade, sirena y Calipso y otras universales definidas en nuestros esquemas occidentales: muerte, bruja y diablo³².

Jordi Balló y Xavier Pérez analizan las principales fuentes escritas que alimentan la estructura argumental de gran parte de las películas del siglo XX en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 1997), una aportación en la línea más tradicional de la iconología debido a su interés por localizar el modelo canónico (siempre una fuente escrita) de cada “argumento universal”³³, amén

de su interés narratológico por encima del iconográfico:

“Preguntarse sobre la naturaleza de los argumentos cinematográficos obliga a pensar, por esta razón, en los argumentos de cualquier tipo de narración, independientemente de su canal expresivo (...) Los argumentos del cine se adscribirían así, a modelos anteriores que, dependiendo de los casos, pueden haber tenido una mejor cristalización canónica en la Grecia clásica, en el mundo isabelino, en la novela decimonónica, en las recopilaciones más célebres de los cuentos de hadas, o en cualquier otro marco cultural que, por una razón determinada haya consolidado de forma más férrea y perdurable un determinado motivo argumental”³⁴.

Román Gubern ofrece una selección de personajes que considera significativos de la Edad Contemporánea agrupados por núcleos temáticos en *Máscaras de la ficción* (Barcelona, Anagrama, 2002)³⁵. El autor no sólo aborda los arquetipos sino, como Balló y Pérez, también su historia, situándose en el segundo nivel panofskyano, si bien es verdad que la obra, nuevamente, se centra en las implicaciones narratológicas de los personajes, sin perfilar apenas su iconografía y mucho menos su significado iconológico. Además, los ejemplos cinematográficos tienen un papel accesorio, funcionando como mero apéndice de los modelos literarios.

Existen multitud de publicaciones dedicadas a estudiar las relaciones entre la pintura y el cine. Una de las más reconocidas es, sin duda, *L'oeil interminable: cinéma et peinture* (Paris, Séguier, 1989), en la que Jacques Aumont, además de es-

³² RAMALLO, Germán, “La mujer y sus bases mitológicas en el cine. Un ejemplo de identificaciones perniciosas”, en *Actas del Congreso Luchas de género en la historia a través de la imagen*, vol. III, Diputación de Málaga, Málaga, 2002, pp. 707-18. Del mismo año es el artículo de César García Álvarez “Iconología mitológica de *El Contrato del Dibujante*, de Peter Greenaway”, en *De Arte*, nº 1, 2002, pp. 139-44. Más recientemente el estudio de los repertorios de la iconografía cristiana en la pantalla ha dado lugar a los artículos de Elena Monzón Pertejón: “Iconología y cine. Construcción filmica de María Magdalena en la película *Rey de reyes* de Cecil B. De Mille”, en *Imago*, nº 4, 2012, pp. 63-78 y Clementina Calero Ruiz: “Los Reyes Magos. Origen e iconografía. Su presencia en las artes plásticas y en el cine”, en *Latente*, nº 11, 2013, pp. 113-30.

³³ Los autores recogen los siguientes: Jasón y los argonautas, *La Odisea*, *La Eneida*, El Mesías, El Maligno, Orestes, Antígona, *El jardín de los cerezos*, *El sueño de una noche de verano*, *La Bella y la Bestia*, *Romeo y Julieta*, *Madame Bovary*, Don Juan, La Cenicienta, *Macbeth*, Fausto, Jekyll y Hyde, Edipo, *El castillo*, Prometeo y Pigmalión, Orfeo.

³⁴ PÉREZ, Xavier, “Los argumentos universales en el cine”, en *Lecturas: Imágenes*, Universidade de Vigo, Vigo, 2001, pp. 126 y 130.

³⁵ El corpus de personajes es el siguiente: la sombra y el reflejo (Peter Schlemihl, Balduin, Dorian Gray); los enigmas de la vida (Victor Frankenstein, doctor Moreau); la mujer depredadora (Carmen, Lulú, Lola-Lola, Rose Loomis, Lolita, Baby Doll); la pulsión aventurera (capitán Ahab, Flash Gordon, Indiana Jones); la vida es sueño (Alícia, Dorothy Gale, Little Nemo); la culpa (Rodion Ras-kólnikov, Hans Beckert, Josef K); los placeres pasivos (Severin von Kusiemski, L. B. Jeffries); la razón y los monstruos (Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hank Quinlan); la dualidad del ser (los doctores Jekyll, Griffín y Caligari, el Zorro, el Hombre Enmascarado, Superman); la mujer sublimada (Ayesha, Antinea, Barbarella); voluptuosidad sangrienta (Lord Ruthven, Carmilla, conde Drácula); perdedores (Pierre Gilieth, Pépé le Moko, Jean, Rick, Norma Desmond, Veronika Voss); los años difíciles (Jim Stark, Antoine Doinel); y la máquina emocional (HAL-9000, Robocop, Pinocho, David Swinton).

Motivo visual	Genealogía	Modelo(s) paradigmático(s)
La mujer en la ventana	Pictórica	<i>Mujer en la ventana</i> (1822) de Friedrich
La piedad	Bíblica	<i>Piedad</i> (1499) de Miguel Ángel
La mujer delante del espejo	Pictórica	Klinger, Rossetti, Toulouse-Lautrec, Degas
El pensador	Pictórica	<i>El pensador</i> (1880) de Rodin
Hacia el horizonte [palsaje como metáfora]	Pictórica	orientales/norteamericanos/europeos

Fig. 2. Los cinco "motivos visuales" de Balló que conocieron un desarrollo pleno en las artes figurativas.

tablecer las típicas analogías de turno³⁶, demuestra que una misma metodología puede servir para el estudio de ambas artes. En cualquier caso, la vía más transitada por este tipo de trabajos consiste en localizar en las películas referencias iconográficas procedentes de la pintura: temas, tipos, alegorías, géneros, motivos, cita de obras concretas (en la línea de la mala praxis criticada por Zunzunegui). Jordi Balló y Ramón Moreno Cantero han desarrollado en sus tesis doctorales (*Indagació sobre els motius visuals en el cinema*³⁷ y *Análisis audiovisual gestáltico-icnológico. Propuesta teórica y aplicaciones prácticas*³⁸, respectivamente) las dos propuestas metodológicas españolas más sólidas de esta corriente. Dos trabajos académicos madurados y difundidos de muy diferente forma: mientras el de Balló es una obra inédita adaptada enseguida para su publicación en catalán³⁹ y castellano⁴⁰, el de Cantero es resultado de más de quince años de reflexión y publicaciones parciales⁴¹.

³⁶ No debemos olvidar que los "tableaux vivants" (temáticas históricas, alegóricas y religiosas o mera transcripción de cuadros de pintores famosos interpretados por actores en posición estática sobre un escenario) figuran entre los espectáculos pre cinematográficos más importantes del siglo XIX (junto con las proyecciones de linterna mágica o los artífugos que producían la ilusión de movimiento). La pintura es, sin lugar a dudas, una de las principales fuentes de las que bebió el cine para configurar su modo de representación propio, junto con la novela, el teatro o la fotografía.

³⁷ Departamento de Periodismo y Comunicación audiovisual, Universitat Pompeu Fabra, 1999. Director: Antoni Mari Muñoz.

³⁸ Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 2011. Director: Francisco Javier de la Plaza Santiago.

³⁹ *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*, Editorial Empuries, Barcelona, 2000.

⁴⁰ *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2000. Balló ha difundido estas ideas en la Universitat Pompeu Fabra, en la que actualmente ejerce como profesor, especialmente a través de su curso de doctorado "Cinema i Iconologia", con propuestas como el estudio del motivo del río en el cine europeo y norteamericano.

⁴¹ Sus primeros esbozos metodológicos, en torno al análisis intertextual, fotogramático e icnológico, aparecieron en

Imágenes del silencio de Jordi Balló es, en cierta manera, una continuación lógica de *La semilla inmortal*, obra anterior coescrita con Xavier Pérez (a la que ya nos hemos referido). Si en aquella los autores estudiaban la presencia de motivos argumentales literarios en el cine, en esta Balló se preocupa por la genealogía y la continuidad de lo que denomina "motivos visuales". Un concepto, el de "motivo", que al aplicarse al mundo de la imagen audiovisual se vuelve confuso e impreciso, (in)definido por su autor como aquel segmento trascendente de una película que se repite con frecuencia, sirve de puntuación dramática dentro de la narración, y no precisa de subrayado sonoro ("imágenes del silencio"). Lo que a Balló le interesa son, por lo general (salvo en el caso de "The End", al que luego nos referiremos), configuraciones iconográficas ya codificadas por las artes plásticas (especialmente por la pintura) que reaparecen integradas en los textos filmicos: "El cine reanima imágenes que parecían establecidas en la inmovilidad de la representación pictórica"⁴². Una elaboración conceptual, la del "motivo visual", que al verse revestida de carácter trascendente (dilata el tiempo, sacraliza la acción, incita a la contemplación pura⁴³), universal y polisémico ("no se limitan a un único género ni a una poética única y han interesado como puntuación dramática a los mayores creadores cinematográficos"⁴⁴) conduce a Balló al pozo sin fondo de la descontextualización y el "referencialismo" criticados por Zunzunegui en *Paisajes de la forma*.

la revista *Vértigo*, a saber: "Darkman: el monstruo hecho jirones", nº 7, junio 1993, pp. 44-50; "Imágenes congeladas. La dimensión iconográfica de David Lean", nº 8-9, diciembre 1993, pp. 18-23; "Una tragedia fotográfico-naturalista de Buñuel: *El bruto*", nº 11, marzo 1995, pp. 48-53; "Anthony Mann: La máscara del western, el rostro de James Stewart", nº 12, diciembre 1995, pp. 42-9 y "Análisis fotogramático de cuatro films mudos de Ernst Lubitsch", nº 13-4, noviembre 2008, pp. 18-27.

⁴² BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio...*, opus cit., p. 11.

⁴³ Cfr. BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio...*, opus cit., p. 13.

⁴⁴ BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio...*, opus cit., p. 19.

Cuadro audiovisual: dispone elementos del decorado o las figuras de manera significativa		
Función iconográfica	Función iconológica	Función alegórica
icono	símbolo	alegoría
encaja bien en la narración sin fragmentarla	encaja en la narración pero excede el texto	tiende a fracturar la narración suspendiéndola
significado abstracto	significado abstracto universal	vocación didáctica/ideológica

Fig. 3. Las tres funciones del cuadro audiovisual según Moreno Cantero.

Atendiendo a su grado de especificidad filmica, el repertorio de “motivos visuales” (diez en total) analizados en *Imágenes del silencio* se puede clasificar en tres grupos:

a) Iconografía que ya ha conocido un desarrollo pleno en las artes figurativas y aparece en el cine (cinco “motivos visuales”). Es el conjunto que mejor se adapta a la definición conceptual que proporciona Balló por poseer una genealogía bien definida, que en tres casos se corresponde con un modelo concreto (Tabla 2).

b) Iconografía que se desarrolla especialmente en el cine aunque tiene precedentes en el arte: “Las escaleras”, “Bajo la lluvia”, “El baile” y “El espectador delante del espectáculo”. En este bloque se prescinde del carácter más o menos cerrado de las configuraciones iconográficas del primer grupo.

c) Iconografía que se desarrolla exclusivamente en el cine (“The End» o el final en el cine”). Se trata sin duda del más atípico de los motivos visuales estudiados, si nos atenemos a la línea marcada por los dos grupos anteriores y a la definición proporcionada inicialmente (aunque no es del todo incompatible con ella), por no responder a una iconografía concreta. Pero también es la aportación más interesante de *Imágenes del silencio* de cara a lo que podría ser una iconología puramente filmica. Balló analiza aspectos tan interesantes como la composición de los planos que cierran una película, la tipología de las letras empleadas para componer el “The End”, los últimos signos sonoros, el cierre progresivo de la visión del espectador (por fundido, porque cae la noche, por el acercamiento progresivo a una persona o a un objeto, por el cierre de una ventana, un telón o una puerta) y el carácter abierto (moderno) o cerrado (clásico) de los finales.

Moreno Cantero considera que la mejor forma de aplicar el método iconológico al análisis filmico consiste en estudiar las diferentes posibilidades significantes del cuadro audiovisual, auténtico equivalente de la pintura en los estudios tradicionales, que aparece definido como “(...) una

estructura visual abierta sobre la cual reverberan tanto el significado del film como su sentido (su saber), evidenciables a través del estudio de su configuración icónica”⁴⁵. A continuación Moreno apunta la necesidad de tener en cuenta tanto la composición interna y el origen fotográfico del cuadro “(...) como su posición en el decurso del relato, respecto al cual puede demostrar cierto grado de independencia que favorezca a la reflexión”⁴⁶; rasgo este último que entronca directamente con el carácter trascendente (dilatan el tiempo, sacralizan la acción, incitan a la contemplación pura) que Balló les otorgaba a sus “motivos visuales”.

Los diferentes modos o formas de análisis del contenido del cuadro audiovisual vienen definidos por la división de las imágenes en iconos, símbolos y alegorías. Así, el autor distingue entre tres funciones: la iconográfica, la iconológica y la alegórica (Tabla 3).

La función iconográfica se ocupa de los casos en los que la disposición de los elementos del decorado o las figuras dan lugar a un motivo icónico, aquel “(...) susceptible de ser interpretado por medio de un concepto ajeno a dicho motivo”⁴⁷. Estos motivos pueden aparecer de forma aislada en el relato audiovisual o reaparecer en varias ocasiones, normalmente bien integrados en la narración. Entre los múltiples ejemplos que se analizan, el de *Trois couleurs: Bleu* (*Tres colores: Azul*, Krzysztof Kieslowski, 1993) es el único en el que se le concede protagonismo al sonido como parte integrante del cuadro audiovisual: la música del *Concierto para la unidad europea* “actúa como un icono sonoro que,

⁴⁵ MORENO CANTERO, Ramón, *Análisis audiovisual gestáltico-iconológico. Propuesta teórica y aplicaciones prácticas* (tesis doctoral), Universidad de Valladolid, 2011, p. 290.

⁴⁶ MORENO CANTERO, Ramón, *Análisis audiovisual...*, opus cit., p. 290.

⁴⁷ MORENO CANTERO, Ramón, *Análisis audiovisual...*, opus cit., p. 306.

unido a los colores azul y negro, formarán la sinfonía del dolor que Julie escribe y termina rubricando” (Moreno recuerda las teorías sobre la relación entre el color y la música de Kandinsky)⁴⁸.

La función iconológica se ocupa de los casos en los que la disposición de los elementos del decorado o las figuras dan lugar a motivos simbólicos, susceptibles de ser interpretados en base a determinaciones metafísicas de índole universal “(...) o, al menos, referidas a un ámbito de pensamiento y cultura extenso” (son imágenes de la conciencia colectiva)⁴⁹. El autor sitúa aquí la utilización simbólica de los colores, dedicándole un desarrollo considerable a través de los ejemplos del naranja, vinculado con la muerte, y las tonalidades sepia, que hacen referencia al pasado y a la memoria.

La función alegórica se ocupa de los casos en los que la disposición de los elementos del decorado o las figuras conforman una imagen fija que obliga a ser descifrada (no se presta a disquisiciones interpretativas), y tiende a “fracturar la credibilidad interna con vocación instructiva, didáctica o ideológica”⁵⁰. A continuación Moreno establece la incoherente diferenciación entre “motivos alegóricos que exceden la diégesis”, “motivos alegóricos que se sitúan en el límite diegético” y “motivos alegóricos que respetan la diégesis”. Esta última función alegórica también delata la insuficiencia del cuadro como unidad de análisis, ya que las alegorías au-

diovisuales generalmente afectan a toda una secuencia o incluso a un film completo.

Existen otras líneas de desarrollo de la iconología fílmica tan interesantes como poco transitadas; una de ellas es el estudio de la presencia de los objetos tecnológicos (teléfono, automóvil, ordenador, cámara-proyector-pantalla de cine, televisión...) en el cine, de cara a superar su consideración de meros útiles pertenecientes al entorno dentro del cual nos hallamos inmersos (la “sobrenaturaleza” orteguiana) para ahondar en lo que verdaderamente representan dentro de nuestra cultura. El autor de este artículo ha indagado sobre la presencia del automóvil en el cine español, intentando llenar una doble laguna: en primer lugar, la casi inexistencia de estudios socio-antropológicos o culturales sobre el automóvil en España, frente a la multiplicidad de trabajos existentes en otros contextos (sobre todo el norteamericano); en segundo, la nula consideración del cine español como campo de investigación para estudios iconológicos como los que aquí se defienden. En mi tesis doctoral, *El automóvil en el cine español: valor iconográfico y conceptual en la obra de Carlos Saura* (Universidad de Santiago de Compostela, 2004), analicé la presencia del coche en una selección de treinta títulos entre 1950 y 1997, así como en la filmografía de Carlos Saura, lo que me permitió constatar la existencia de una serie de valores simbólicos que aparecen de forma reiterada en las películas del cineasta aragonés⁵¹.

⁴⁸ MORENO CANTERO, Ramón, *Análisis audiovisual...*, opus cit., p. 334. La misma tónica se repite con las dos funciones restantes: el autor se vuelve a referir al sonido (ruido y música) cuando escribe sobre *Black Hawk Down* (*Black Hawk derribado*, Ridley Scott, 2001) (p. 346), y también se apoya alguna vez en los diálogos, como al abordar *Nattvardsgästerna* (*Los comulgantes*, Ingmar Bergman, 1963) (p. 352 y ss.). La inmensa mayoría de los ejemplos que se proponen son pues “visuales” en lugar de “audiovisuales”.

⁴⁹ MORENO CANTERO, Ramón, *Análisis audiovisual...*, opus cit., p. 307.

⁵⁰ MORENO CANTERO, Ramón, *Análisis audiovisual...*, opus cit., p. 392.

⁵¹ También se pueden ver mis artículos: “Automóvil y cine en la España desarrollista: *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967)”, en *Hispanic Research Journal*, Volume 13, nº 2, 2012, pp. 111-130; “Una contribución al revisionismo fillosemiológico con su aplicación práctica: iconología del *automóvil - máquina del tiempo* en el cine de Carlos Saura”, en *Signa*, nº 18, 2009, pp. 283-97 o “El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura”, en *De Arte*, nº 7, 2008, pp. 193-212.