

# Iconología y análisis fílmico

## Una relación controvertida

Por Santiago García Ochoa

---

santiagogarcaochoa@gmail.com - IES Manuel Chamoso Lamas. Galicia, España

---

### SUMARIO:

El estudio de la obra fílmica obliga a buscar propuestas integradoras surgidas de la conciliación de múltiples disciplinas. El método interdisciplinar de Panofsky contiene en embrión las dos grandes vías del análisis fílmico (complementarias, pero no siempre conciliadas de forma satisfactoria): la semiótica y la socio-histórica. Sin embargo, la relación entre la iconología y los estudios fílmicos no ha sido para nada satisfactoria hasta la fecha, fructificando sólo en escasas ocasiones, como se demuestra a través de los ejemplos citados. En definitiva, la iconología ocupa un "no lugar" en la "cartografía de la hermenéutica fílmica del presente".

### DESCRIPTORES:

iconología, análisis fílmico, interdisciplinariedad, Panofsky

### SUMMARY:

The study of film induces to find comprehensive approaches derived from the integration of multiple disciplines. Panofsky's interdisciplinary method contains the germ of the two main trends of film analysis traditionally confronted: film semiotics and sociology of the cinema. However, the relation between iconology and film studies has been almost always unsuccessful, as teach the examples given. In short, iconology occupies a "no place" in the "cartography of actual filmic hermeneutics".

### DESCRIPTORS:

iconology, film analysis, interdisciplinary approach, Panofsky



## 1. DEFENSA DE LA ICONOLOGÍA EN LA ERA DEL AUDIOVISUAL

El tópicode que el cine es un arte moderno, de reciente creación, hace tiempo que dejó de resultar operativo. En las últimas décadas el cine ha experimentado profundas transformaciones a causa del espectacular desarrollo de los formatos audiovisuales, todos ellos integrados en internet y presentes hasta en los dispositivos de telefonía móvil. Hoy se tiende a la unificación de todos los lenguajes audiovisuales en un único lenguaje universal<sup>1</sup>. Algunos han recurrido a alambicados términos como postcine para referirse al asalto y contaminación que han sufrido los modos de representación cinematográfica, mientras otros, más directos y trascendentes, han coreado al unísono la muerte del cine. En cualquier caso, 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 fílmicos. 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. En definitiva, la historia del cine ha acumulado un retraso considerable con respecto a otras disciplinas, sobre todo si se comparan sus logros 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 découvrirait le sens du champ contrechamp en tant que forme symbolique" (Esquenazi, 2000: 25).

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" (Ziolkowski, 1980: 25)<sup>2</sup>.

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 «le 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 odyssées étranges et savantes...» qui nous stimulent en laissant le désir –dans notre annexionisme 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" (Vovelle, 1978: 173-4)<sup>3</sup>.

Arasse (1987) reconstruyó la historia de la guillotina entre 1789 y 1794 recurriendo a todo tipo de documentos, escritos y visuales, de la medicina al teatro, de la política a la metafísica, en un estudio interdisciplinar de singular valía. El autor parte de la pregunta: ¿por qué infunde miedo la guillotina?, que halla respuesta en los tres valores simbólicos que este "objeto de civilización"<sup>4</sup> adquiere: cuerpo mutilado, cuerpo médico y cuerpo político.

Ningún historiador cuestiona actualmente la validez documental de las imágenes, a pesar de que como ha apuntado Peter Burke:

"La «crítica de las fuentes» de la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo (si data de poco o mucho después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc." (Burke, 2005: 18).

68

El autor parte de una postura crítica frente al método iconológico, e incluso plantea otras opciones para aproximarse a las imágenes, estructuralistas y postestructuralistas, pero cierra su libro con el siguiente convencimiento:

"(...) a partir de Panofsky, los estudiosos no sólo han señalado las debilidades de su método iconográfico e iconológico, sino que además han propuesto algunas ideas muy constructivas. Resulta muy difícil determinar si sus recomendaciones deben considerarse un método o métodos alternativos o no, pero yo diría que no, porque siempre se puede hacer una síntesis

de algunos elementos del método iconográfico y de otros de los enfoques alternativos" (Burke, 2005: 234).

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 niveles<sup>5</sup>, sino también 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" (Mitchell, 1986: 2).

Por su parte, Belting ha planteado abrir la iconología al estudio de todo tipo de imágenes<sup>6</sup>, 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 au-

dience to learn new techniques of perception and thereby to master new techniques of representation” (Belting, 2005: 313)<sup>7</sup>.

## 2. EL PUNTO DE PARTIDA: PANOFSKY

El estudio de la obra fílmica obliga a buscar propuestas integradoras surgidas de la conciliación de múltiples disciplinas. El método interdisciplinar de Panofsky contiene en embrión las dos grandes vías del análisis fílmico (complementarias, pero no siempre conciliadas de forma satisfactoria): la semiótica y la socio-histórica.

Erwin Panofsky (1892-1968) es uno de los pilares de la historia del arte y el principal artífice de lo que se conoce popularmente como método iconológico. Su obra se caracteriza por concederle especial importancia a la significación de las artes visuales y su conexión con la cultura de cada época. La iconología o “ciencia de las imágenes” se ocupa de cualquier manifestación figurativa en su acepción más amplia (temas, motivos, figuras, personificaciones, alegorías, etc.), determina su origen, y estudia su transmisión y transformaciones a lo largo del espacio-tiempo. El método panofskyano pretende desentrañar el significado último de la obra de arte a través de tres niveles (Panofsky, 1939):

- a) Contenido temático primario o natural (nivel preiconográfico): Estudio de la imagen que comprende su descripción detallada a partir de la experiencia sensible (significados fáctico y expresivo). Requiere un buen conocimiento de los principios formales del lenguaje artístico. La obra se interpreta desde la historia del estilo (mundo de los motivos artísticos).
- b) Contenido temático secundario o convencional (nivel iconográfico): Identificación de las diferentes manifestaciones figurativas que han tenido una continuidad a lo largo de la historia, como las pro-

cedentes de la mitología griega o la iconografía cristiana. Requiere un buen conocimiento de la tradición cultural. La obra se interpreta desde la historia de los tipos iconográficos (mundo de las imágenes, historias y alegorías).

- c) Significado intrínseco o contenido (nivel iconológico): Se busca en la obra la actitud básica de una nación, un periodo, una corriente filosófica, etc., más allá de las intenciones del artista. Requiere poseer una facultad mental específica, la “intuición sintética”, que permite al iconólogo desvelar cómo las tendencias esenciales de la mente humana se manifiestan a través de temas específicos en circunstancias históricas distintas. La obra se interpreta desde la historia de los síntomas culturales (mundo de los valores simbólicos).

La separación en niveles sólo funciona como la explicación de un proceso, que en absoluto cuestiona el carácter integral de la obra de arte. Para reducir el margen de error al mínimo, la “intuición sintética” debe estar respaldada por un profundo conocimiento documental de todas las manifestaciones culturales que rodearon la gestación de la obra.

Uno de los rasgos más destacables de la iconología es pues su carácter interdisciplinar, presente ya en la capacidad de Panofsky para aglutinar en un método propio los avances en el análisis de los fenómenos culturales de distintas disciplinas, más allá del enfoque reduccionista del formalismo. No hay que olvidar que el método iconológico se gestó en el Instituto Warburg de Hamburgo, la inmensa biblioteca que había recopilado y organizado el también historiador del arte Aby Warburg, concebida para la investigación interdisciplinar de todos los fenómenos culturales relacionados con la Antigüedad clásica a lo largo de la historia. Warburg también había aplicado la iconología en su Atlas Mnemosyne, una historia visual de la memoria cultural occidental

que se fijaba sobre todo en la permanencia de las expresiones corporales<sup>8</sup>. En cualquier caso, Warburg concibió el análisis iconológico de una forma más libre y menos encorsetada que Panofsky, considerando que éste no debía “dejarse intimidar ni aterrorizar por fronteras policiales y [no] tener miedo a considerar a la Antigüedad, la Edad Media y los Tiempos Modernos como periodos indisociables” (Didi-Huberman, 2009: 453).

Panofsky se interesó precozmente por el cine, cuando todavía no era estudiado en las universidades norteamericanas, aunque sólo escribió un texto sobre el tema, basado en una de sus conferencias, que conoció tres versiones, siendo la de 1947, “Style and Medium in the Motion Pictures”, la última y la más completa<sup>9</sup>. En este artículo, el erudito alemán aborda la configuración de la especificidad del hecho fílmico a través de su evolución técnica, pero se apoya en su método de forma muy vaga, aportando sólo ejemplos de lo que podría ser un análisis iconográfico del cine, sobre géneros, personajes y situaciones tipo.

Panofsky cierra su ensayo con la brillante teoría de que el cine es la única de las artes que parte directamente de “los objetos que constituyen el mundo físico” y no de una idea:

“Salvo el caso muy particular del dibujo animado, el cine organiza cosas y personas materiales, no un material neutro, en una composición que recibe su estilo y puede tornarse fantástica o terriblemente simbólica, no tanto por el concepto que de ella se forma el artista, sino por la manipulación real de objetos físicos y de aparatos de grabación” (Panofsky, 1976: 169-70).

Desgraciadamente este planteamiento se emplea como coartada para desposeer definitivamente a las películas de significado intrínseco o contenido, aunque la nota a pie de página que el autor introduce

tras “terriblemente simbólica” aloja un atisbo de lo que podría aportar una iconología del cine:

“No puedo dejar de pensar que la secuencia final de la nueva película de los Hermanos Marx, Una noche en Casablanca [A Night in Casablanca, Archie Mayo, 1946], en que Harpo usurpa de modo inexplicable el sitio del piloto de un gran avión, provoca daños incalculables oprimiendo uno tras otro cada uno de los minúsculos botoncitos de mando, y se vuelve tanto más loco de alegría cuanto más aumenta la desproporción entre la pequeñez de su esfuerzo y la amplitud del desastre, es un símbolo magnífico y aterrador del comportamiento del hombre en la edad atómica. Nadie duda de que los Hermanos Marx rechazarían vigorosamente semejante interpretación, pero Dureiro habría hecho lo mismo si alguien le hubiera dicho que su Apocalipsis prefiguraba el cataclismo de las Guerras de Religión” (Panofsky, 1976: 185).

Para el erudito alemán (aunque no lo diga) las maniobras de Harpo parecen recordar las de los pilotos que lanzaron la bomba atómica en 1945, anticipándose en cierta manera a la teorización sobre la influencia de los avances tecnológicos en las formas de agresividad modernas que Herbert Marcuse desarrollaría veinte años más tarde en su célebre ensayo de 1967 *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*.

En cualquier caso, y a pesar de este inexplicable desinterés de Panofsky por aplicar su método al cine, sus tres célebres niveles podrían adaptarse fácilmente al estudio de las películas (incorporando, claro está, los avances aportados por otras metodologías posteriores, especialmente la semiótica):

a) Primer nivel: Universo diegético y lenguaje cinematográfico. Comprende la operación de identificar los objetos reproducidos en la pantalla, así como la

participación del universo diegético que construye el film. El espectador debe ser capaz, además, de leer correctamente y enumerar los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico, codificados en el modelo clásico o Modo de Representación Institucionalizado (MRI), según Burch, pero que están sometidos a constantes cambios y transformaciones (progresivamente aceptadas por el espectador como convencionales).

- b) Segundo nivel: Repertorios temáticos. El espectador/analista debe ser capaz de reconocer los temas de carácter secundario o convencional que aparezcan en el film. Como sucede con la obra de arte es necesario recurrir a fuentes y códigos, que para nuestro caso pueden ser cinematográficos (audiovisuales) y extracinematográficos (literarios, visuales, sonoros). Todos ellos constituyen el repertorio de los intertextos, que deben ser reconocidos por el analista. La mitología clásica y la iconografía cristiana son las dos grandes fuentes que inspiran las manifestaciones figurativas del arte occidental. Siendo más precisos se pueden mencionar (a partir de Propp o Greimas) los argumentos y/o personajes universales, que se repiten con frecuencia en la literatura y el cine; y, exclusivamente del cine, los géneros cinematográficos.
- c) Tercer nivel: Valores simbólicos. El analista debe ser capaz de entender cómo se imbrican los diferentes códigos y segmentos significantes (figuras metafóricas y/o metonímicas, personajes o argumentos tipo, géneros, etc.) en el texto fílmico, cómo se disputan el espacio, para poder desentrañar el contenido latente o significado connotado profundo del film. Estos códigos y figuras son interpretados como valores simbólicos de un universo cultural determinado, y pueden haber sido introducidos de forma consciente por los artífices del film (a través de unas fuentes concretas) o bien aparecer de forma inconsciente, como meros síntomas de

una época y una mentalidad determinadas.

### 3. EL (NO) LUGAR DE LA ICONOLOGÍA EN LOS ESTUDIOS FÍLMICOS

Desgraciadamente, la total absorción del método iconológico por la semiótica es una constante que se observa en la mayor parte de los tratados y manuales de teoría y análisis fílmico: *L'Analyse des films* de Aumont y Marie (1988) y *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* de Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1992), dos obras que han tenido un enorme impacto y difusión a nivel mundial, ejemplifican a la perfección este fenómeno. En otros casos las menciones son mínimas: el celebrado *Cómo se comenta un texto fílmico*, del Colectivo Ramón Carmona (1991), un manual muy utilizado dentro del ámbito universitario español, se detiene en la consideración de la iconografía como un código visual no exclusivamente fílmico, aportando ejemplos muy cercanos a los que daba Panofsky en su "Style and Medium in the Motion Pictures":

"En el western clásico, por ejemplo, el pistolero a sueldo viene definido físicamente de manera inversa a como lo está el bandido o «el bueno de la película». En Raíces profundas (Shane, 1953), la sola aparición de Jack Palance, vestido de negro, y con movimientos corporales de estudiada precisión, lo muestra como el hombre contra el que Shane (Alan Ladd) tarde o temprano tendrá que enfrentarse en un duelo a pistola" (Colectivo Ramón Carmona, 1991: 87).

Un mayor grado de aprovechamiento del método iconológico lo encontramos en García Jiménez (1993). Para empezar, entre las funciones del género cinematográfico el autor contempla la "iconológica", que "subraya el compromiso del texto con el contexto y su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada" (García Jiménez, 1993: 66) y la "ideológica",

“por ser [el género] un constructo cultural, que tiene una doble dimensión: histórica y antropológica”, y aporta el siguiente ejemplo: “El *western* representa el modelo de desarrollo expansionista y colonialista de los Estados Unidos” (García Jiménez, 1993: 67). Al estudiar la imagen en el discurso audiovisual constata la importancia que revisten los motivos icónicos, que experimentan en el texto fílmico “procesos de causación y de migración, como observaron los autores de la escuela de Warburg a propósito de la pintura” (y pone el ejemplo de la muerte) (García Jiménez, 1993: 245). Finalmente, cuando analiza las diferentes funciones del final de las películas incluye “el vestigio iconológico”:

“El mencionado final de *Metrópolis* adscribe esta obra a la narrativa parenética, es decir, catequística o doctrinal. Y es que, dado que la acción resolutive constituye la privilegiada y última oportunidad para la restauración del *ordo rerum*, los sujetos codificadores de la cultura establecida muestran un especial interés en que el final «salve a la obra» en su conjunto, de toda subversión y de todo atentado. Thea von Harbou fue en el caso mencionado una eficaz codificadora cultural, como lo fue el Código Hays de censura para el cine norteamericano de los años 30 y como lo han sido todas las censuras. Desde este punto de vista el final narrativo es un topos privilegiado para observar, como diría Jacques Derrida, hasta qué punto la obra narrativa audiovisual es un sintoma de la cultura que la circunda y alienta, y hasta qué punto el propio narrador no es sino un lugar, privilegiado también, en el que se pronuncia esa misma cultura. El final de un relato en imágenes es, pues, como diría Panofsky, un vestigio iconológico” (García Jiménez, 1993: 343).

Bertetto (2006) defiende la necesidad de una perspectiva científica que tenga en cuenta a la

iconología:

“(…) noi preferiamo una considerazione del film come testo, secondo le definizioni della semiotica o dell’ermeneutica, sia che riteniamo il film una pratica significante sulla linea di Julia Kristeva, o una forma, in relazione alla Gestalttheorie e alle sue applicazioni alle arti visive (si pensi ad Arnheim, ma anche a Gombrich), o più precisamente una forma simbolica, secondo una nozione che da Cassirer è stata poi ripresa e rielaborata ad esempio da Panofsky, o ancora come struttura in quanto sistema di differenze, messaggio continuamente aperto, come scrive Eco rielaborando Derrida, il film presenta indubbiamente una stratificazione di elementi e di significazioni e una complessità che vanno colte e approfondite” (Bertetto, 2006: 5-6).

Pero enseguida nos encontramos con una compartimentación (un capítulo para cada metodología) que sólo posibilita análisis parciales del texto fílmico. El capítulo sobre la iconología (Campari, 2006) se abre con un debate teórico orientado exclusivamente al estudio de las relaciones entre pintura y cine<sup>10</sup>; a continuación, se abordan los diferentes aspectos del film (quizás cabría precisar: que el film comparte con la pintura) que se consideran susceptibles de este tipo de análisis: el espacio, la figura humana, los objetos y el color.

Si ya escasean los teóricos que contemplan la iconología como una herramienta adecuada sin más, resulta casi imposible hallar alguno interesado en definir el lugar que ocupa dentro de los estudios fílmicos<sup>11</sup> de cara a lograr un método de análisis integral. Es el caso de Santos Zunzunegui.

Zunzunegui (1994) 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 elementos que forman el conjunto de objetos singulares” de la institución cinematográfica (Zunzunegui, 1994: 94).
- b) La mirada cercana (microanálisis) se interesa por las unidades menores de la cadena significativa fílmica, 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” (Zunzunegui, 1994: 94).

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 particular<sup>12</sup>. Porque recordémoslo, el análisis iconológico ha de ser necesariamente compatible con el semiótico, al fin y al cabo, el primero 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” (Zunzunegui, 1989: 115).

La versión reduccionista que se critica, sobra decirlo, se sitúa en las antípodas de lo que consideramos que debe ser una iconología fílmica.

A modo de ejemplo, y como medio para superar las carencias de esta “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, 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” (Zunzunegui, 1994: 102).

El autor completa este desarrollo metodológico en los dos capítulos siguientes<sup>13</sup> con una triple definición del término “contexto” que le permite establecer tres niveles distintos y progresivos de análisis:

- 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 fílmicos 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 análisis (Zunzunegui, 1994: 125-6).

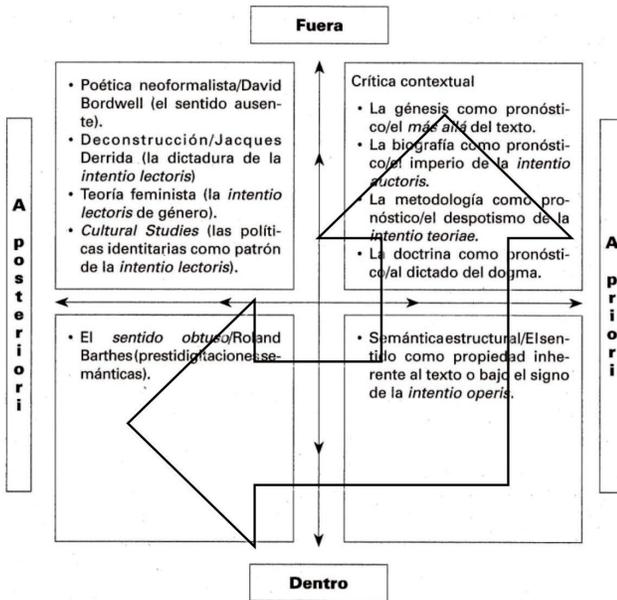


Tabla 1: La posición de la iconología sobre la cartografía de la hermenéutica fílmica de Zumalde (2006: 167).

progresar hacia el sentido obtuso barthesiano, cuyas “prestidigitaciones semánticas” evocan la “intuición sintética” panofskyana y el método paranoico crítico daliniano: la obra entendida como el paciente de un psicoanalista o como el crimen que es investigado por un detective (que muy bien pudiera ser Hercule Poirot). La incursión en la crítica contextual resulta menos problemática porque se puede compatibilizar mejor con la semántica estructural, siempre que se invierta el camino del contexto al texto. Como ha escrito Zunzunegui, “(...) toda película [léase texto] da instrucciones al lector acerca de cuáles es el contexto pertinente que debe ser activado y reconstruido para su adecuada comprensión” (Zunzunegui, 2007: 55).

74

En cualquier caso, el desinterés por la iconología de la mayor parte de los teóricos se debe sin duda a la “incómoda” posición que ocuparía una iconología fílmica bien entendida, entre el microanálisis y el macroanálisis de Zunzunegui; en términos más generales, entre las dos grandes corrientes tradicionalmente enfrentadas: la semiótica y la socio-histórica. Colocada sobre la “cartografía de la hermenéutica fílmica del presente” diseñada por Zumalde (2006) dibuja una “L” invertida (Tabla 1).

La iconología fílmica aparece sólidamente anclada sobre el sentido como propiedad inherente al texto (dentro), que se manifiesta a priori (al margen de cualquier tipo de lectura intencionada). Desde ahí

#### 4. LA ICONOLOGÍA

##### APLICADA AL ANÁLISIS FÍLMICO

En general, los diferentes autores que han aplicado la iconología al análisis fílmico, 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, sintagmática, 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/semiótico 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 todos ellos 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. En palabras de Godzic:

"Iconographic analysis usually includes a film work not as a whole (that is all co-factors integrated in a structure) but only a plot scheme capable of verbalization, or else, a static frame, a photograph treated as a painting" (Godzic, 1981: 155).

Balló y Pérez (1997) analizan las principales fuentes escritas que alimentan la estructura argumental de gran parte de las películas del siglo XX en la línea más tradicional de la iconología, proponiendo el modelo canónico (siempre una fuente escrita) de cada "argumento universal"<sup>14</sup>:

"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 (Pérez, 2001, 126) (...) 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" (Pérez, 2001: 130).

Existen multitud de publicaciones dedicadas a

estudiar las relaciones entre la pintura y el cine, especialmente a partir de la aportación de Aumont (1989), que además de establecer las típicas analogías de turno<sup>15</sup>, demostró 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). Campari (1994), al que ya nos hemos referido, resulta paradigmático en este sentido, al identificar casi exclusivamente la iconología fílmica con el análisis de los antecedentes pictóricos del cine italiano (en la obra de directores como Visconti, Fellini o Antonini). Para Antonio Costa el estudio del "efecto cuadro" presenta especial interés por su carácter intencionado y autorreflexivo, especialmente en casos tan particulares como el de Pasolini (Costa, 1992). Siguiendo a Aumont, Jacques Terrasa considera la citación pictórica como una parte esencial de la inconmensurable carga icónica que posee el texto fílmico: "Le travail de la citation serait donc, en définitive, un travail de mémoire, de partage d'une mémoire qui s'élargit sans cesse, semblable à la courbe en expansion d'une spirale" (Terrasa, 2004: 188)<sup>16</sup>. En resumen, la aplicación de la iconología al análisis fílmico permite "una visión global de la historia de las imágenes producidas por el hombre" (Minguet Batllori 1992: 59).

Balló (2000) estudia la genealogía y la continuidad de lo que denomina "motivos visuales" en el cine, como una continuación lógica del análisis de los motivos argumentales literarios ("argumentos universales") de Balló y Pérez (1997). 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 fílmicos: “El cine reanima imágenes que parecían establecidas en la inmovilidad de la representación pictórica” (Balló: 2000, 11). Una elaboración conceptual, la del “motivo visual”, que al verse revestida de carácter trascendente (dilata el tiempo, sacraliza la acción, incita a la contemplación pura [Balló: 2000, 13]), 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” [Balló: 2000, 19]) conduce al autor al pozo sin fondo de la descontextualización y el “referencialismo” criticados por Zunzunegui.

Atendiendo a su grado de especificidad fílmica, el repertorio de “motivos visuales” (diez en total) analizados por Balló 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 valiosa de cara a lo que podría ser una iconología puramente fílmica. 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.

En realidad, y aunque pueda resultar llamativo, consideramos que las aportaciones que más y mejor apuntan hacia la consolidación de una iconología puramente fílmica, que trascienda las referencias icónicas y narratológicas heredadas, y/o la simple consideración de las citas presentes en las películas, no parten directamente del método panofskyano. Nos referimos a algunos trabajos sobre la

76

Motivo visual	Genealogía	Modelo(s) paradigmático(s)
La mujer en la ventana	Pictórica	<i>Mujer en la ventana</i> (1822) de Fiedrich
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 [paisaje como metáfora]	Pictórica	orientales/norteamericanos/europeos

Tabla 2. Los cinco “motivos visuales” de Balló que conocieron un desarrollo pleno en las artes figurativas. Elaboración propia.

iconografía del paisaje y la presencia de los objetos en el texto fílmico.

Las relaciones entre paisaje (natural, rural o urbano) y cine han sido objeto de multitud de reflexiones, una buena parte de ellas elaboradas desde los presupuestos de la iconología/semiótica de la pintura y la intertextualidad. Natali (1996), por ejemplo, defiende que el sentido del plano de un paisaje no se puede reducir meramente a su realismo fotográfico y su función narrativa, la imagen del paisaje fílmico (“plano iconológico”) contiene los estratos de toda la cultura visual anterior<sup>17</sup>.

Antonio Costa, con buen criterio, considera que el estudio del paisaje en el cine debe acometerse desde una perspectiva interdisciplinar, ya que el paisaje funciona como una encrucijada de elementos diversos y contrapuestos: la geografía y la historia, la naturaleza y la cultura, el individuo y la colectividad, lo real y lo simbólico. Como punto de encuentro “d’un modèle culturel et d’une perception, le paysage au cinéma suppose une double réflexion: sur la nature du paysage et sur la nature du cinéma” (Costa, 2001: 7)<sup>18</sup>. Según Costa, el estudio de la iconografía del paisaje permite al menos cuatro aproximaciones:

- a) El paisaje como “atracción”. En los “travelogues” del cine primitivo la representación del paisaje impresionaba a los espectadores por su realismo<sup>19</sup>, pero ésta se fue codificando poco a poco con el desarrollo de los géneros cinematográficos: por ejemplo, la oposición rural/urbano hizo posible la escenificación de los conflictos de las estructuras narrativas y la expresión de unos valores sociales y culturales concretos.
- b) El paisaje como “producción”. Es posible establecer una relación entre las técnicas cinematográficas adoptadas y los sentidos específicos que el paisaje puede adquirir en un género, un autor o un movimiento concretos. La “producción” del paisaje

se observa claramente cuando es reconstruido en estudio o por ordenador (de Méliès a la ciencia-ficción), a través de determinados trucajes (como las transparencias de Hitchcock), o por el empleo premeditado de la teatralidad y lo pictórico como formas simbólicas de una concepción particular de la realidad y del cine (Max Ophüls, Vicente Minnelli, Federico Fellini).

- c) El paisaje como elemento esencial de los cines nacionales. Estas cinematografías favorecen el estudio de las constantes geográficas y antropológicas de un paisaje y su evolución: la industrialización, la polución o la degradación de las ciudades. También permiten comprobar si el cine confirma o modifica los estereotipos propios de la tradición pictórica y literaria.
- d) El paisaje como “stimmung” (estado anímico) y el paisaje de autor. En un género tan codificado como el western es posible reconocer la imagen de marca de John Ford: Monument Valley. Otras veces, un mismo paisaje: la llanura del Po, portadora de un “stimmung” característico, puede servir para acercar los textos fílmicos de diversos autores, como Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni y Bernardo Bertolucci (Costa, 2001: 8-11).

Pierre Sorlin, fiel defensor del análisis semiótico de base previo al estudio socio-histórico, destaca por haber desarrollado lo que podríamos denominar una “iconología fílmica del paisaje urbano”, que parte de la definición de las películas como “imágenes (hechas de sonidos, fotogramas y palabras) disponibles en las sociedades contemporáneas” (Sorlin, 1996: 17), es decir, que dependen por completo del contexto (artífices del film, condiciones de producción, público).

Para Sorlin, los cineastas de la primera mitad del siglo XX redujeron las ciudades a un puñado de clichés que las definían como lugares perniciosos y opresores, aspecto que se potencia especialmente

en la banda sonora ("barullo de martillos mecánicos, bocinas, motores y sirenas" [Sorlin, 2001: 24]<sup>20</sup>). Un ejemplo paradigmático es el del cine negro:

"Les films de gangsters, que ce soit ceux d'Hollywood au long des années trente et quarante ou ceux qu'on tournait en Europe au milieu du siècle, illustrent cet éclatement de l'espace urbain: dès qu'ils apparaissent à l'écran, les hangars, les décharges, les croisements ferroviaires introduisent le gang, les clubs de jeux annoncent les rois du crime et les bijouteries ou les banques désignent l'argent. Le film noir se singularise par la prépondérance des scènes nocturnes et par l'enfermement des personnages. Il en résulte une étrange contradiction ces œuvres qui ne se conçoivent pas en dehors de l'univers urbain ne mettent jamais en scène la ville et n'explorent pas ses quartiers" (Sorlin, 1999: 72).

Lógicamente hay excepciones, y entre ellas, Sorlin cita *Der Letzte Mann* (*El último*, Friedrich W. Murnau, 1924), en la que su director participó inconscientemente en el debate teórico sobre la naturaleza de la vida urbana posicionándose del lado de Georg Simmel ("La ciudad no es una entidad espacial con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial"), al representar sólo los lugares de Berlín que determinan la vida social del protagonista: el hotel y, fundamentalmente, el barrio donde vive (Sorlin, 2001: 23 y 26).

Esta representación basada en unos arquetipos abstractos fácilmente reconocibles es sustituida por una imagen borrosa, desarticulada de los espacios urbanos, y por el predominio de los arrabales, a partir de la década de los 60: "El fuerte sistema que asociaba el centro a la periferia, presentadas como entidades complementarias, se desvaneció y la imagen de las ciudades empezó a descentrarse" (Sorlin, 1996: 124). Un ejemplo temprano de ello es *Blow-Up* (*Blow-*

*Up. Deseo de una mañana de verano*, Michelangelo Antonioni, 1966):

"Blow up relata un día en la vida de un londinense, pero Londres no aparece en la película. Ya desde el principio se nos transporta a diversos barrios anónimos con edificios de muchas plantas recién erigidos. ¿Dónde nos han llevado? A ninguna parte y a cualquiera. El protagonista va a menudo de un sitio a otro, pero resulta imposible reconocer un itinerario preciso. Mientras se nos ofrecen vistazos de barrios urbanos sin identificar, autobuses y camiones cruzan nuestro campo visual, evitando que señalemos con total precisión algún sitio reconocible. Vemos largas hileras de casas de ladrillo, edificios de colores, vasos solares: con toda seguridad es una ciudad, pero es más una dispersión de elementos urbanos que un lugar definido" (Sorlin, 2001: 27)<sup>21</sup>.

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. Yo mismo he 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 (García Ochoa, 2004, 2008, 2009, 2012). En mi tesis doctoral (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 aragonés.

##### 5. CONCLUSIÓN PROVISIONAL

El desarrollo de la iconología fílmica debe enfrentarse con dos grandes desafíos.

El primero, ampliamente detallado a través de las diferentes propuestas citadas, es la dificultad para definir una "unidad propiamente fílmica" que pueda ser objeto de análisis, más allá del "argumento universal" o el "personaje tipo" (por analogía con la literatura) y el encuadre (por analogía con la pintura).

El segundo, ya durante el proceso de análisis, tiene que ver con la indefinición de las figuras simbólicas audiovisuales (símbolo, metáfora, metonimia, alegoría) a nivel teórico y metodológico, lo que dificulta la aplicación del método iconológico al análisis del film a partir de su segundo nivel, el iconográfico. Recordemos que el propio Panofsky cerraba su "Style and Medium in the Motion Pictures" con la idea de que el cine es la única de las artes que parte directamente de "los objetos que constituyen el mundo físico" y no de una idea, convirtiéndose así en uno de los padres de las teorías realistas del cine (el otro es André Bazin), aunque a costa de despreciar las posibilidades del lenguaje audiovisual para articular distintos niveles de discurso, organizados (de forma consciente o inconsciente) por los artífices del film; o lo que es lo mismo, prácticamente de rechazar, la (posible) existencia de una iconología fílmica.

Ahondar en el desarrollo de esta disciplina obliga a rebasar la consideración mimética del cine, su capacidad técnica para reproducir la realidad física, y detenerse en los dispositivos de montaje interno (dentro del encuadre) y externo (entre tomas) que dan lugar al discurso audiovisual, compuesto de imágenes

complejas.

La iconología fílmica rebasa cualquier encasillamiento, es una metodología transdisciplinar que obliga no sólo a "pensar las imágenes" sino también a "pensar en imágenes", más allá de la mera consideración de los textos escritos como clave interpretativa. De hecho hemos demostrado que las aportaciones que más y mejor apuntan hacia la consolidación de una iconología puramente fílmica, que trascienda la simple consideración de las citas presentes en las películas, escapan al corsé del método panofskyano. La flexibilidad metodológica se impone como algo consustancial al desarrollo de la iconología fílmica, una flexibilidad que debe inspirarse en prácticas y teorías como las de Warburg.

En plena era digital las imágenes rara vez se perciben aisladas, pero esta desaparición de fronteras no debe entenderse como la desaparición del contexto en el que habitan las imágenes, cuya consideración resulta imprescindible para una buena praxis de la iconología fílmica. Una noción, la de contexto que muy bien pudiera articularse en los tres niveles propuestos por Zunzunegui (sintagmático, paradigmático y temático). Debemos andar, pues, con cautela.

## NOTAS

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, 2007: 90).
2. 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.
3. El autor desarrolla esta línea de trabajo en sus estudios sobre la muerte y la revolución francesa.
4. Arasse emplea el término con el mismo sentido que le da Francastel: "Un monumento, un puente, un palacio, una iglesia, una plaza, una casa no se construyen en abstracto. Están al servicio de las necesidades individuales y colectivas. Analizándolas podemos descubrir multitud de cosas sobre la organización social de un grupo. Un cuadro, una estatua son también funcionales y se admite generalmente con los etnólogos que el deseo de adornar la materia constituye una necesidad fundamental del hombre en sociedad. Por otra parte, la arqueología nos ha enseñado todo lo que el conocimiento de objetos de carácter a la vez utilitario y simbólico nos revelaba sobre la sociedad que los utilizaba. Las obras de arte que no son ni estrictamente utilitarias ni puramente gratuitas se insertan en la categoría de objetos de civilización" (Francastel, 1988: 101-2).
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, 1986: 2).
6. "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, 2005: 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 (1976).
7. En el ámbito español García-Noblejas (2000) ha planteado la necesidad de adaptar la iconología clásica al estudio de los sistemas audiovisuales de cara a identificar los códigos simbólicos que circulan en la "sociedad de la información".
8. Como ha apuntado acertadamente Josep María Català esta forma de proceder se vio influenciada por el lenguaje cinematográfico: "El cine, al prolongar temporalmente las imágenes, al otorgarles una duración, tenía que haberlas dislocado forzosamente, tenía que haberlas hecho caer de su pedestal. No es de extrañar que, alrededor del nacimiento del cine, la disciplina de la historia del arte experimentara una importante disolución de su rigidez positivista y viera surgir, con Wölfflin y especialmente con Warburg, un tipo de relaciones distintas entre las imágenes (...)" (Català, 2005: 45).
9. A esta última versión es la que nos referiremos en lo sucesivo, citando por su traducción castellana: Panofsky (1976).
10. Una versión anterior de este mismo planteamiento teórico (desarrollado con el análisis de numerosos ejemplos filmicos) ya había sido publicada en Campari (1994).
11. 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".
12. "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, 1994: 95).
13. A saber: "Los ojos en casa. La refundación del imaginario fílmico en Wim Wenders" (pp. 103-17) y "Abierto a cal y canto. El teatro de los ojos libres de Luis Buñuel" (pp. 118-38).
14. 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.
15. 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 precinematográficos más importantes del siglo XIX (junto con las proyecciones de linterna mágica o los artilugios 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.

16. Otros trabajos similares pueden verse en Terrasa (1999, 2001). Entre los últimos cultivadores de esta tendencia destaca Luc Vancheri que, partiendo de la iconología analítica (freudiana) de Hubert Damisch, estudia las películas en función de las reproducciones pictóricas presentes en la diégesis: en el salón del motel de Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960) (Vancheri, 2013) y en la habitación de Rosenthal (Marcel Dalio) en *La grande illusion* (*La gran ilusión*, Jean Renoir, 1937) (Vancheri, 2015).

17. En un trabajo mucho más elaborado, Gustafsson (2007) parte de las convenciones fijadas por el paisaje pictórico para estudiar su permanencia y transformación en el cine norteamericano de los años 60 y los primeros 70.

18. Paisaje y cine tienen mucho en común, de ahí que la presencia del primero dentro del segundo genere esta doble reflexión. Como ha escrito Melanco: "Il paesaggio è soprattutto lo specchio dell'organizzazione della società che l'ha prodotto, il cinema è lo sguardo e la memoria visiva più attenta del '900" (Melanco, 2005: 45).

19. Rodadas a bordo de trenes, automóviles, barcos, tranvías, funiculares e incluso desde globos aerostáticos, estas películas registraban el discurrir del paisaje ante el objetivo de la cámara. Los "travelogues" fraguaron desde muy pronto la identificación entre el espectador estático de la sala de cine, testigo de una ilusión, y el auténtico viajero en movimiento. En Estados Unidos las salas de exhibición imitaron en su forma y decoración a los propios vehículos, convirtiéndose en vagones de tren a partir del Electric Park de Kansas City de George C. Hale (1905). Estas sesiones son un paso decisivo en la configuración del lenguaje cinematográfico (o MRI) porque incorporan al espectador (aunque sea de una manera ingenuamente analógica) dentro del espacio diegético visual, e incluso sonoro (las proyecciones se acompañaban frecuentemente con ruidos) (Musser, 1994: 429-30; Burch, 1999: 55). Francisco Ayala

se refiere a las primitivas películas de viajes en la primera parte de su volumen dedicado a recuerdos y reflexiones sobre el cine (1929): "Y, en definitiva, una tarde en el cine da la equivalencia –desfile del paisaje– de una excursión en automóvil" (Ayala, 1988: 14).

20. Una muestra evidente de que Sorlin supera la descomposición del film en cuadros estáticos para devolverle su genuino carácter audiovisual.

21. El autor indica que este fenómeno se acentúa especialmente a partir de los 80, y cita a directores como Win Wenders o Pedro Almodóvar. Mottet (2001) demuestra su vigencia en el siglo XXI en su interesante artículo sobre *La Haine* (*El odio*, Mathieu Kassovitz, 1995). Este autor, al igual que Sorlin, le confiere un protagonismo esencial a la banda sonora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arasse, D. (1987) *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris: Flammarion.
- Aumont, J. (1989) *L'oeil interminable: cinéma et peinture*. Paris: Séguier.
- Aumont, J. y Marie, M. (1988) *L'Analyse des films*. Paris: Nathan.
- Ayala, F. (1988) *El escritor y el cine*. Madrid: Aguilar.
- Balló, J. (2000) *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Belting, H. (2005) *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* en *Critical Inquiry*, vol. 31, nº 2, 302-19.
- Bertetto, P. (2006) Introducción en Bertetto, P. (ed.), *Metodologie di analisi del film*, 5-12. Roma, Laterza.
- Burch, N. (1999) *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Campari, R. (1994) *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- Campari, R. (2006) L'análisi iconològica del film en Bertetto, P. (ed.), *Metodologie di analisi del film*, 147-78. Roma, Laterza.
- Català, J. M. (2005) *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Colectivo Ramón Carmona (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Costa, A. (1992) El «efecto cuadro» en el cine de Pasolini en *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 94-101.
- Costa, A. (2001) Présentation. Invention et réinvention du paysage en *Cinémas*, vol. 12, nº 1, 7-14.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Esquenazi, J. P. (2000) Le film, un fait social en *Réseaux*, vol. 18, nº 99, 13-47.
- Fracastel, P. (1988) *La realidad figurativa, I. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós.
- García Jiménez, J. (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García-Noblejas, J. J. (2000) *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*. Navarra: EUNSA.
- García Ochoa, S. (2004) *El automóvil en el cine español: valor iconográfico y conceptual en la obra de Carlos Saura*. Universidad de Santiago de Compostela.
- García Ochoa, S. (2008) El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura en *De Arte*, nº 7, 193-212.
- García Ochoa, S. (2009) 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, 283-97.
- García Ochoa, S. (2012) Automóvil y cine en la España desarrollista: *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967) en *Hispanic Research Journal*, vol. 13, nº 2, 111-130.
- Godzic, W. (1981) Iconographic-Iconological Method in Film Research en *Artibus et Historiae*, vol. 2, nº 3, 151-7.
- Gustaffson, H. (2007) *Out of site. Landscape and cultural reflexivity in New Hollywood Cinema 1969-1974*. Stockholm: Stockholm University.
- Kracauer, S. (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Melanco, M. (2005) *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*. Napoli: Liguori.
- Minguet Batllori, J. M. (1992) Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo) en *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 48-59.
- Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago.
- Mottet, J. (2001) Entre présent et possible: la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, *La Haine* en *Cinémas*, vol. 12, nº 1, 71-86.
- Musser, Ch. (1994) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press.
- Natali, M. (1996) *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vicennes.
- Palao Errando, J. A. (2007) Alfasecuencialización: la enseñanza del cine en la era del audiovisual en *Comunicar*, vol. 15, nº 29, 87-93.
- Panofsky, E. (1939) *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Panofsky, E. (1947) Style and Medium in the Motion Pictures en *Critique. A Review of Contemporary Art*, vol. 1, nº 3, 5-28.
- Panofsky, E. (1976) Estilo y material en el cine en Urrutia, J. (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, 147-70. Valencia, Fernando Torres.
- Ramírez, J. A. (1976) *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Sorlin, P. (1996) *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- Sorlin, P. (1999) La ville peut-elle être une scène? Cinéma et urbanisme en *Les Annales de la Recherche Urbaine*, nº 85, 71-7.
- Sorlin, P. (2001) El cine y la ciudad: una relación inquietante en *Secuencias*, nº 13, 21-8.
- Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. New York: Routledge.
- Terrasa, J. (1999) Les citations picturales dans *Viridiana*, de Luis Buñuel en *Cahiers d'Études Romanes*, nº 2, 171-92.
- Terrasa, J. (2001) L'image implicite. Citations picturales dans *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura en *Co-textes*, nº 37, 125-60.
- Terrasa, J. (2004) Une mémoire en expansion. Les citations picturales dans *Goya en burdeos* en Castellani, J. P. (coord.), *"Goya en Burdeos" de Carlos Saura*, 177-89. Nantes: Éditions du Temps.
- Vancheri, L. (2013) *Psycho: La leçon d'iconologie d'Alfred*

*Hitchcock*. Paris: Vrin.

- Vancheri, L. (2015) *La Grande Illusion. Le musée imaginaire de Jean Renoir. Essai d'icologie politique*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Vovelle, M. (1978) Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque en *Ethnologie française*, t. 8, nº 2/3, 173-90.
- Ziolkowski, T. (1980) *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*. Madrid: Taurus.
- Zumalde Arregi, I. (2006) *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (1989) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/ Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2007) Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas en *Comunicar*, vol. 15, nº 29, 51-8.

#### DATOS DE AUTOR:

Santiago García Ochoa.

Español.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Profesor de enseñanza secundaria en el IES Manuel Chamoso Lamas (O Carballiño). Afiliación institucional: IES Manuel Chamoso Lamas, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Xunta de Galicia.

Áreas de especialidad: Historia y teoría del cine, análisis fílmico.

e-mail: santiagogarcaochoa@gmail.com

#### REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

García Ochoa, Santiago. "Iconología y análisis fílmico. Una relación controvertida" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 21 Número 1, Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2017, p. 065-083. ISSN 1668-5628 - ISSN 2314-2634 (en línea).

RECIBIDO: 20/03/2016

ACEPTADO: 09/11/2016