

# situArte

23  
23  
23  
23  
23

AÑO 12 N° 23. JULIO - DICIEMBRE 2017



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte  
de la Universidad del Zulia  
Maracaibo - Venezuela

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa  
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

# En el principio fue Panofsky: Una genealogía del análisis fílmico

## *In the beginning was Panofsky: A genealogy of film analysis*

Recibido: 10-03-17  
Aceptado: 08-04-17

**Santiago García Ochoa**

Universidad de Santiago de Compostela, España  
santiagogarciaochoa@gmail.com

### Resumen

El presente artículo aborda las complejas relaciones entre la iconología y el cine. Mientras en otros textos he defendido la configuración de una iconología fílmica como la herramienta metodológica más apropiada para acometer el análisis audiovisual, en esta ocasión me propongo demostrar la influencia del método de Panofsky en el desarrollo de las principales corrientes consagradas al análisis fílmico. En primer lugar, acometo un estudio detallado del método iconológico y del único artículo sobre cine escrito por Panofsky. A continuación, se aborda el estudio de las primeras y principales disciplinas centradas en el análisis fílmico: filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología. Tras este desarrollo teórico, se puede concluir que existe un hilo conductor que une a disciplinas y autores, y que ese hilo son los planteamientos iniciales de Panofsky, absorbidos en algunos casos de forma radical, como sucede con la semiología.

**Palabras clave:** Análisis fílmico, iconología, filmología, sociología del cine, semiología fílmica.

### Abstract

This article addresses the complex relationships between iconology and cinema. While in other texts I have defended the development of a filmic iconology as the most appropriate methodological tool to analyze movies, this time I intend to demonstrate the influence of Panofsky's method in the development of the main currents devoted to film analysis. First, I undertake a detailed study of the iconological method and the only article about cinema written by Panofsky. Next, I study the first and main disciplines devoted to film analysis: filmology, sociology, socio-historical analysis and semiology. After this theoretical development, I conclude that there is a thread that passes through disciplines and authors: the initial ideas of Panofsky, absorbed in some cases in a radical way, as happens with semiology.

**Keywords:** Film analysis, iconology, filmology, sociology of the cinema, film semiology.

## 1. Planteamiento

En las últimas décadas el cine ha experimentado profundas transformaciones a causa del espectacular desarrollo de los formatos audiovisuales, hasta el punto de que hoy se tiende a la confluencia de todos estos lenguajes en uno único y universal. Sin embargo, este fenómeno no ha tenido su paralelo en la evolución de los estudios fílmicos, que han acumulado un retraso considerable con respecto a otras disciplinas. Para Esquenazi (2000, p. 25) este desfase se hace especialmente patente si se repasan las grandes aportaciones de los historiadores del arte, como Riegl, Berenson o Focillon, llegando a afirmar que el cine todavía está esperando a que "su Panofsky" descubra el sentido del campo contracampo como forma simbólica.

No es casual que Esquenazi emplee la terminología desplegada por Panofsky para el análisis del arte ("forma simbólica") ya que el método interdisciplinar del erudito germano contiene en embrión a las grandes corrientes del análisis fílmico: filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología.

En el presente artículo estudiaremos cómo los planteamientos de Panofsky han tenido una continuidad en las principales corrientes fílmicas sirviéndoles de armazón para su desarrollo, pero también fagocitándolos, quizás por ello la iconología fílmica no se ha consolidado como disciplina, más allá de algunos infructuosos amagos (García Ochoa, 2016, 2017).

## 2. El método iconológico

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. El método iconológico pretende desentrañar el significado último de la obra de arte a través de tres niveles (ampliamente detallados al inicio de sus célebres *Studies in Iconology* de 1939)<sup>1</sup>:

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).

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 procedentes 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).

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. Los dos primeros juegan un importante papel correctivo sobre el tercero, impidiendo al analista desembocar en interpretaciones irracionales: "¡cuánto más peligroso sería confiarnos a nuestra pura y simple intuición!" (Panofsky, 1972, p. 24). Para reducir el margen de error al mínimo, esta intuición debe estar respaldada por un profundo conocimiento documental de todas las manifestaciones culturales que rodearon la gestación de la obra; el significado intrínseco surge del enfrentamiento de todos esos documentos con la obra (Panofsky, 1972, p. 24).

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 a principios del siglo XX, la inmensa biblioteca que recopiló y organizó el también historiador del arte Aby Warburg. La práctica de la iconología precedió pues al desarrollo teórico del método. El propio Panofsky había hecho explícitos varios de sus principios en sus artículos desde los años 30. También debemos recordar que, aunque el método aparece en la primera edición de sus *Studies in Iconology* (1939), Panofsky no empleará el término "iconología" para designar al tercer nivel hasta 1955, en *Meaning in the Visual Arts*, prefiriendo previamente expresiones como "interpretación iconográfica en un sentido más profundo" o "síntesis iconográfica" (Moralejo, 2004, pp. 55-56).

La importancia que Panofsky concede a las operaciones de comunicación y de significación procede de la semiología de Ferdinand de Saussure. La obra de arte se entiende como parte de un proceso comunicativo en el que existe un emisor (el artista), un mensaje codificado (la propia obra) y un receptor (el que la estudia). Sólo el receptor verdaderamente experimentado será capaz de captar la significación de la obra en un sentido más o menos pleno, lo cual equivale a decir que esa significación existe más allá de las lecturas individuales.

En 1922 el sociólogo alemán Karl Mannheim había publicado un método de interpretación de la imagen basado en las teorías de Alois Riegl, Max Dvorák o el mismo Panofsky, es decir, en las últimas aportaciones

1 En lo sucesivo citaremos por la primera edición en español del libro: Panofsky (1972).

metodológicas de la historia del arte. Este método distingue tres niveles de sentido, bastante parecidos a los que luego establecería Panofsky:

**Sentido objetivo:** La imagen aparece como representación de una situación social concreta. Para captarlo, debemos saber reconocer los objetos y las situaciones cotidianas, así como el lenguaje artístico empleado para representarlas.

**Sentido expresivo:** Se refiere al contenido expresivo del que el artista decidió dotar a su obra, recurriendo a unos temas y unos motivos concretos.

**Sentido documental:** Está por encima de la voluntad del artista y permanece oculto. Se trata de la visión del mundo que se manifiesta en la obra. Es el sentido esencial de los fenómenos culturales (Barboza Martínez, 2002, pp. 202-203 y González García, 1998, pp. 25-28).

Las raíces filosóficas de la iconología hay que buscarlas en Riegl y Cassirer. Panofsky ancla el *kunstwollen* de Riegl (el arte como fuerza espiritual)<sup>2</sup> a la experiencia vital del artista, cuya libertad sólo se entiende a la manera hegeliana, como la adecuación del individuo a una época, de la que parte y en la que se reconoce.

En su *Philosophie der symbolischen Formen* (*Filosofía de las formas simbólicas*, 1923-1929), Ernst Cassirer define forma simbólica (siguiendo la estela de Riegl) como toda energía mental por la cual una significación espiritual queda unida a un signo concreto e insustituible, como sucede en el lenguaje, en el mundo mítico-religioso o en el arte. Panofsky, en cambio, en sus *Studies in Iconology* (1939) considera que los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías son valores simbólicos y que el estilo es una forma simbólica.

Finalmente, como ha apuntado Juan Antonio Ramírez, la puesta en práctica de la "intuición sintética" acerca la iconología al psicoanálisis freudiano, y siendo más concretos, al método paranoico-crítico daliniano (encuentro del "mito trágico" en la "tercera fase" daliniana). En ambos casos, la lectura de la obra artística se lleva a cabo en tres fases diferenciadas, como un drama en tres actos (Ramírez, 1996, p. 237).

### 3. Panofsky y el cine

Panofsky se interesó precozmente por el cine, cuando todavía no era estudiado en las universidades norteamericanas: en 1934 apoyó la fundación del nuevo Departamento de Cine del MOMA (del que sería nombrado miembro del comité asesor) con una charla dirigida a sus alumnos de la Universidad de Princeton; dos años más tarde pronunció la conferencia titulada "The Motion Picture as an Art?" en el Museo Metropolitano<sup>3</sup>; entre 1936 y 1947 publicó tres versiones diferentes de sus teorías sobre cine partiendo del contenido de las anteriores (Panofsky, 1936, 1937, 1947), siendo la de 1947, titulada "Style and Medium in the Motion Pictures", la más acabada y completa (por eso nos referiremos a ella en todo momento).<sup>4</sup>

Panofsky defiende la autonomía del cine con el apasionamiento del aficionado y la erudición del historiador del arte (establece constantes comparaciones con obras, períodos y artistas) y, aunque hace algunas aportaciones teóricas interesantes<sup>5</sup>, apenas proporciona pistas sobre las posibilidades que ofrece el estudio iconográfico del cine, tan sólo nos dice que en sus inicios (entre 1900 y 1910) se fijaron los rudimentos de los géneros (*western*, policiaco, aventura, misterio, fantástico, cómico, histórico, melodramático, dibujos animados), citando a Edwin S. Porter, Méliès, Charlie Chaplin, Buster Keaton, René Clair y D. W. Griffith como los pioneros (Panofsky, 1976, pp. 157-158).

Más adelante constata la existencia de una "iconografía fija que informaba al espectador, desde el exterior, acerca de los hechos y los personajes principales" (Panofsky, 1976, p. 160) y cita ejemplos concretos de personajes: la vampiresa y la jovencita modosa (que considera equivalentes modernos de los vicios y de las virtudes medievales), el padre de familia y el malo (con su bigote negro y su bastón). Por último, se refiere a algunas situaciones tipo: escenas nocturnas filmadas siempre sobre película azul o verde; el mantel de cuadros connota el ambiente "pobre, pero honrado"; un matrimonio feliz amenazado por su pasado se simboliza en la joven esposa sirviéndole el café a su marido por la mañana; el primer beso viene preluado por el juego de la mujer con el nudo de la

2 Alois Riegl desarrolló este concepto de resonancias kantianas en su *Der moderne Denkmalkultus* (*El culto moderno a los monumentos*, 1903) para defender la autonomía de la creación por encima de los condicionantes materiales, técnicos, funcionales e históricos de la obra de arte.

3 El *New York Herald Tribune* (16 de noviembre) se hizo eco del impacto que provocó esta segunda intervención: "For the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered an art during a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Panofsky [sic], member of the Institute for Advanced Study at Princeton University [sic]" (Levin, 1996, p. 27). En 1933 Rudolf Arnheim había publicado en Alemania su *Film als Kunst*, traducido inmediatamente al inglés. Walter Benjamin también defendió la condición del cine como nueva forma de arte en su célebre ensayo de 1936 "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée".

4 Citaremos por su primera traducción al castellano: Panofsky (1976).

5 Ya desde el mismo planteamiento general del texto, en el que el estilo cinematográfico aparece plenamente subordinado a los avances técnicos. No en vano el autor lo inicia con la siguiente aclaración sobre el origen del cine: "No fue una necesidad artística la que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de una técnica nueva, fue un invento técnico el que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de un nuevo arte" (Panofsky, 1976, p. 147). En esto Panofsky coincide plenamente con su compatriota Walter Benjamin, que define el cine como una nueva forma de arte ligada al lenguaje de la reproducción técnica, nacida de la sociedad de masas que produjo esa tecnología.

corbata de su pareja y va acompañado de un movimiento de su pie izquierdo (Panofsky, 1976, pp. 160-161).<sup>6</sup>

Según Panofsky, estos recursos pronto resultaron innecesarios “y quedaron virtualmente abolidos cuando se inventó el filme sonoro”, aunque en el cine moderno todavía sobrevivan “reliquias de este principio de *la actitud y el atributo determinados* y, más fundamentalmente, un concepto primitivo o popular de la construcción de la intriga” (Panofsky, 1976, p. 161). Desde nuestro punto de vista, compartido por otros autores (Wollen, 1979, pp. 143-146; Bourget, 1982, p. 39), el simbolismo y los estereotipos visuales no sólo siguieron estando vigentes tras la incorporación del sonido, sino que conocieron un desarrollo digno de estudio.

Otra aportación de interés es el reconocimiento del papel que juegan los actores en la configuración y la permanencia de los personajes que interpretan: Enrique VIII encarnado por Charles Laughton o Ana Karenina por Greta Garbo (Panofsky, 1976, p. 166).

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<sup>7</sup>: el cine organiza cosas y personas materiales por la manipulación real de objetos físicos y de aparatos de grabación, más que por el concepto previo del artista (Panofsky, 1976, pp. 169-170). Desgraciadamente este planteamiento se emplea como coartada para desposeer en buena medida a las películas de significado intrínseco o contenido<sup>8</sup>. Aunque el erudito indica que la composición resultante “puede tornarse fantástica o terriblemente simbólica”, y en ese punto incluye una nota al pie (la segunda del texto) en la que se ilustra el único atisbo de lo que podría aportar una iconología del cine.

Panofsky repasa la secuencia final de *A Night in Casablanca* (*Una noche en Casablanca*, Archie Mayo, 1946) en la que Harpo ejerce de improvisado piloto de un avión, provocando daños incalculables, “y se vuelve tanto más loco de alegría cuanto más aumenta la desproporción entre la pequeñez de su esfuerzo y la amplitud del desastre”. Panofsky considera la escena un símbolo del comportamiento humano en la era atómica, equiparándola

con el Apocalipsis de Durero, prefiguración del cataclismo que provocarían las Guerras de Religión (Panofsky, 1976, p. 185).

Para Panofsky (aunque no lo escriba) 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 veinte años más tarde desarrollaría Marcuse en su célebre ensayo *La agresividad en la sociedad industrial avanzada* (1967).

#### 4. Primeros ecos en la filmología y la sociología del cine

En 1946 aparece publicado en Francia *Essais sur les principes d'une Philosophie du Cinema. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, en la que, partiendo del positivismo de Durkheim, Gilbert Cohen-Séat formulaba la existencia de la filmología, o ciencia del film, estableciendo como punto de partida la distinción entre hecho cinematográfico<sup>9</sup> y hecho filmico<sup>10</sup> (su centro de interés). El principal objetivo de Cohen-Séat era dotar al estudio del cine de una base científica que le permitiese aproximarse a su dimensión de medio de comunicación de masas, radicalmente diferente de la esfera social de cualquier otra manifestación artística anterior.

Para lograrlo, propuso la participación de las múltiples disciplinas que compartían el método científico, encaminadas todas ellas hacia una misma meta: lograr una comprensión correcta y objetiva del significado del film. Además Cohen-Séat promovió el desarrollo de un importante aparato institucional (Association pour la Recherche Filmologique, el Institut de Filmologie en el seno de la Sorbona) y de unos instrumentos de difusión (congresos, una revista) internacionales.

En 1947, el mismo año en que aparece “Style and Medium in the Motion Pictures”, ve la luz el libro de Siegfried Kracauer (amigo y seguidor de Panofsky) *From*

6 Para Eugenio Cañizares (1992, p. 208): “Al tratar [Panofsky] sobre el lenguaje del cine mudo intuye aciertos de gran valor semiológico. Considera que el cine mudo supuso la imposición de un lenguaje desconocido para un público todavía incapaz de leerlo”.

7 Siegfried Kracauer, amigo y seguidor de Panofsky, introduce esta cita en el epílogo de su célebre *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960) en su defensa de la orientación materialista del cine (Kracauer, 1989, pp. 377-378). Panofsky debe ser considerado, con toda justicia, como uno de los padres de las teorías realistas del cine, junto con André Bazin y Siegfried Kracauer, como argumentan Cavell (1979, p. 166) y Poyato (2006, p. 94), entre otros.

8 Como el cine parte directamente de los objetos del mundo físico, resulta complejo lograr el equilibrio entre ese naturalismo y el simbolismo propio de la idea. Rudolf Arnheim ya se había referido a dicha problemática en su *Film als Kunst* (1933): “En un film *naturalista* toda escena simbólica debe estar planteada de tal forma que no sólo haga visible, de modo comprensible, dicho significado implícito, sino que también se ajuste sin esfuerzo a la acción y al mundo representados en el film” (Arnheim, 1990, p. 111). Consistente en “poner en circulación en grupos humanos un fondo de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, materiales ofrecidos por la vida y formalizados a su manera por el cine”. No existe traducción al castellano de la obra de Cohen-Séat, la que ofrecemos aquí procede de Zunzunegui (2007, p. 57).

10 Definido como “la expresión de una vida, vida del mundo o del espíritu, de la imaginación o de los seres mediante un sistema de combinación de imágenes (imágenes visivas: naturales o convencionales; y auditivas: sonoras o verbales)” (Zunzunegui, 2007, p. 57).

*Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, pionero en la valoración de las películas como documentos privilegiados para el estudio de la sociedad y la mentalidad de un país durante un periodo determinado: la República de Weimar de la Alemania posterior a la I Guerra Mundial. Fue precisamente Panofsky quien recomendó la publicación de *From Caligari to Hitler* a la Universidad de Princeton e, incluso, llegó a sugerir jocosamente que Kracauer debía escribir otro libro titulado "From Shirley Temple to Truman" (Levin, 1996, p. 36).

La influencia de la iconología se percibe en *From Caligari to Hitler* desde su introducción metodológica, en la que Kracauer determina que las películas reflejan la mentalidad de una nación mejor que otras obras artísticas porque son obras colectivas que se dirigen a una "multitud anónima" (Kracauer, 1985, p. 13); un poco más adelante aclara que los filmes reflejan "los estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente" (p. 14); para establecer finalmente que detrás de la evolución económica, política y social existe una "historia secreta" que a través del cine "puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler" (p. 19).

No obstante, como ha indicado acertadamente Quaresima, la aplicación del método iconológico va mucho más allá de lo que el lector pudiera esperar de estas pistas presentes en el capítulo introductorio, porque a continuación Kracauer desarrolla plenamente la relación entre las películas y su contexto político, social y psicológico, tanto desde el punto de vista temático como formal. Para él, al igual que para Panofsky, las formas son "portadoras de significado". La conexión entre las películas depende de la continuidad de una serie de motivos iconológicos. El análisis formal resulta así la base para el posterior análisis de los valores simbólicos "que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica" (Quaresima, 2009, pp. 123-124).

Kracauer atribuye un papel fundamental al tema del círculo o la espiral como símbolo del caos, a partir de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920). La distribución de la feria en *Wachsfigurenkabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, Leo Birinsky y Paul Leni, 1924), los pasillos interminables del palacio de *Vanina oder Die Galgenhochzeit* (Arthur von Gerlach, 1922) o la imagen biomórfica de una señal y una línea ondulada en la acera en *Die Strasse* (Karl Grüne, 1923), dieron continuidad a la figuración del caos y la anarquía. Es más, *From Caligari...* contribuyó a convertir temas diversos e intrascendentes, como los pies separados del cuerpo humano, un policía que ayuda a alguien a cruzar la calle o un hombre que hunde su cabeza en el regazo de una mujer, en verdaderos iconos del cine de la República de Weimar (Quaresima, 2009, p. 123).

En 1947 también ve la luz la *Revue Internationale de Filmologie* (en adelante *RIF*), fundada por Cohen-Séat. En la presentación del primer número de la *RIF* (julio-agosto

de 1947), Mario Roques partía de la distinción entre hecho fílmico y hecho cinematográfico, para indicar que la nueva ciencia se ocuparía en exclusiva del estudio del hecho fílmico, porque éste ofrece un campo de observación de los fenómenos culturales tremendamente rico e inédito, apoyándose para ello en otras disciplinas científicas humanas, como la psicología, la sociología, la filosofía, la estética y la historia del arte (Leveratto, 2009, pp. 184-185).

En el n° 3-4 de la *RIF* apareció publicada una traducción al francés de la introducción metodológica de *From Caligari to Hitler* (con el título "Sociologie du cinéma"), obra que tuvo una influencia muy destacada en el desarrollo de la filmología. De hecho, Georges Friedmann y Edgar Morin, dos de las grandes figuras de la *RIF*, se centraron en el análisis del contenido de las películas y llegaron a publicar en el n° 10 (1952) un método en tres niveles que recuerda bastante al de Panofsky:

El contenido social comprende los estereotipos que constituyen la estructura del lenguaje fílmico, resultado de su adaptación a la ideología de una sociedad determinada.

El contenido histórico, determinado por el momento en el que la película fue producida.

El contenido antropológico, común a toda la especie humana (Leveratto, 2009, pp. 198-199).

Los planteamientos de Panofsky conocieron bastante menor desarrollo en el ámbito de la sociología del cine. El análisis del contenido quedó supeditado al estudio de la industria (los que hacen las películas) y del público (los que las consumen) o, lo que es lo mismo, los sociólogos pusieron el punto de mira en el hecho cinematográfico, cuantificable desde su método científico, en lugar de en el hecho fílmico, que les resultó inabarcable. Como consecuencia de ello, la línea de continuidad establecida por Kracauer fue duramente vapuleada.

*Towards a Sociology of the Cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry* (1970), de Ian Charles Jarvie, generalmente reconocida como la primera obra que aportó una perspectiva sintetizadora y exhaustiva sobre la sociología del cine, refleja perfectamente la inexistencia de una hermenéutica del análisis del contenido: "Jarvie opone in manera definitiva la sociología all'estetica, affermando la centralità dell'istituzione sociale rispetto al discorso delle opere" (Brancato, 2001, p. 136). Andrew Tudor, sin embargo, en *Image and the Visual Arts. Studies in the Sociology of Film* (1974), otra obra que destaca por su labor sistematizadora, se sitúa en una posición intermedia (es consciente de las aportaciones de la semiología fílmica de los 60 y los primeros 70). El autor propone un modelo de análisis (Fig. 1) basado en la distinción de tres niveles de significación:

Unos significados cognoscitivos o fácticos que informan al espectador de acciones y acontecimientos.

Unos significados expresivos que apelan a las emociones.

Unos significados normativos que constituyen las inferencias éticas o evaluativas que hacemos al ver un film (Tudor, 1975, p. 133).<sup>11</sup>

		Canal		
		Naturaleza del universo-film	Estructura temática	Estructura formal
Cognoscitivo	Naturaleza fáctica del universo-film	1	Hechos del desarrollo temático (p. ej., argumento) 2	Significados fácticos transmitidos por la forma 3
Aspecto Expresivo	Significados emocionales asociados al universo-film	4	Involucración emocional en la estructura temática 5	Consecuencias emocionales de la estructura formal 6
Normativo	Significados normativos implícitos en el universo-film	7	Significados normativos implícitos en la estructura temática 8	Significados normativos transmitidos por medios formales 9

Significados cinematográficos

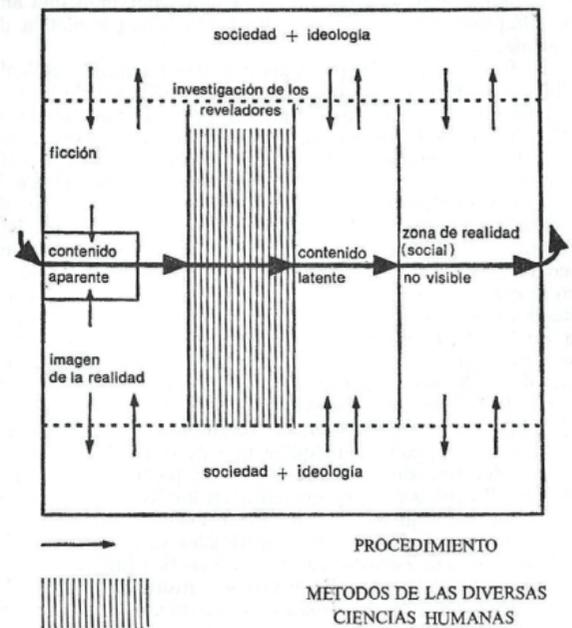
**Figura 1**  
 Cuadro de los significados cinematográficos.  
 Fuente: Tudor (1975, p. 134).

Estos significados fluyen (son recibidos por el espectador) a través de tres canales: naturaleza del universo-film, estructura temática y estructura formal; lo que da como resultado su alambicado y poco operativo mapa de las fuentes de significado de una película con nueve tipos, el primero de los cuales ("Naturaleza fáctica del universo-film") "supondría una iconología, un conjunto de clasificaciones de las imágenes asociadas a los diferentes mundos cinematográficos" (Tudor, 1975, p. 134). El autor plantea un modelo apropiado para el análisis de los diferentes tipos de público (compatible con los *cultural studies*), pero que no resulta satisfactorio para el estudio sistemático del contenido intrínseco, latente, de las películas. De hecho, no plantea más ejemplo que el de los géneros cinematográficos que, según él, definen un universo característico que puede resultar un factor decisivo para la comprensión de una cultura determinada (Tudor, 1975, p. 134).

La *historia total* de la Escuela de los Annales, basada en el análisis de toda clase de documentos (más allá de las tradicionales fuentes escritas) y el recurso a métodos de otras ciencias sociales y humanas (como la geografía, la sociología o la economía), se encuentra más próxima a los objetivos y el espíritu de la iconología que la mayor parte de los trabajos publicados por los sociólogos del cine, sobre todo si nos referimos a su tercera generación (1969-1989), centrada en el estudio de la cultura a través de múltiples y variadas metodologías. Michel Vovelle, por ejemplo, reconoce la coincidencia de objetivos entre una "historia de las mentalidades" que persigue abarcar el ámbito de lo

imaginario y la iconología panofskyana, popularizada en Francia a partir de la traducción de los *Studies in Iconology* en 1967 (Vovelle, 1978, pp. 173-174).<sup>12</sup>

En esta línea se encuadran los trabajos de análisis del contenido social del film publicados por Marc Ferro en los años 70, dirigidos a descubrir los aspectos ocultos (lo "no visible") de la historia y del funcionamiento de las sociedades ("contra-análisis de la sociedad") partiendo de las aportaciones de la semiología (nombra a Christian Metz) (Fig. 2). Ferro pone como ejemplo la escena del film soviético *Tretya Meshchanskaya* (*Tres en el sótano*, Abram Room, 1927) en la que una pareja consulta el calendario de la pared para calcular la fecha en la que nacerá su hijo. El calendario es de 1924 y, sin embargo, ya contiene un enorme retrato de Stalin. Este tipo de lapsus "Certifican que una película siempre se ve desbordada por su contenido" (Ferro, 1980, pp. 27-28).



**Figura 2**  
 Esquema del contra-análisis fílmico  
 Fuente: Ferro (1980, p. 32).

## 5. Semiología, narratología e intertextualidad

La semiología tuvo un importante desarrollo a partir de la década de los sesenta en lo que al estudio del cine se refiere. Los semiólogos partieron de la diferenciación establecida por Cohen-Séat para reflexionar sobre el hecho

11 Cito por la traducción al español de la obra.

12 El autor desarrolla esta línea de trabajo en sus estudios sobre la muerte y la revolución francesa.

filmico en dos direcciones: definir las unidades significantes en las que se puede descomponer una película, así como los códigos que despliega (tanto pre y extra cinematográficos como propiamente cinematográficos), y estudiar sus niveles de significación: narrativo-expresivo (superficial) y semántico-simbólico (profundo). En contra de las teorías realistas, estos autores definieron los films como textos (etimológicamente red), como constructos artificiales, para otorgarles el mismo estatus cultural de los textos literarios.<sup>13</sup>

Hemos visto cómo los análisis sociológicos (Tudor, 1975) y, sobre todo, los socio-históricos (Ferro, 1980) recurren a la semiología para estudiar el contenido de las películas. Pierre Sorlin, continuador de la línea abierta por Ferro, y autor del manual, todavía hoy vigente, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain* (1977) considera que el análisis textual es la herramienta previa de la que el historiador se vale para plantearse la pregunta que realmente le concierne: "¿cuáles son las relaciones entre una realización, o una serie de realizaciones, y la época en que fueron producidas?" (Sorlin, 1985, p. 208)<sup>14</sup>. Yendo más allá, podría decirse que cualquier metodología de análisis fílmico ha de recurrir, obligatoriamente, a las herramientas facilitadas por la semiología. Marzal Felici defiende que para abordar el análisis fílmico desde cualquier perspectiva metodológica deberá llevarse a cabo una doble tarea:

Descomponer el film en sus elementos constituyentes.

Establecer relaciones entre esos elementos para determinar cuáles son los mecanismos que les permiten formar un "todo significativo" (Marzal Felici, 2007, p. 66).

La naturaleza esencialmente material y técnica del cine (eje central de "Style and Medium in the Motion Pictures"), obliga a distinguir entre varios niveles de representación, tres según la clásica y didáctica formulación de Casetti y Di Chio:

La "puesta en escena" determina los contenidos a través de la configuración del mundo que se va a representar (objetos, individuos, paisajes, comportamientos, situaciones, etc.);

La "puesta en cuadro" introduce la forma concreta en que se presentan esos contenidos, según cómo sean captados por la cámara (composición exacta del encuadre, escala, angulación; movimiento; duración del plano, etc.);

La "puesta en serie" afecta a las relaciones y los nexos que se establecen entre las imágenes a través del

montaje o, lo que es lo mismo, articula los contenidos en el continuum del film (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 124-136).

Estos tres niveles, simultáneos en la pantalla y progresivos durante la elaboración de una película (preparación de los escenarios-rodaje-montaje), construyen el sentido de cada texto fílmico. Toda aportación semiológica que los vulnere no es apta para ser aplicada al análisis de las películas. Vamos a referirnos solamente a una de estas teorías reduccionistas por la afinidad que presenta con el método panofskyano: el análisis fotogramático propuesto por Roland Barthes en su artículo de 1970 "*Le troisième sens*".

Barthes distingue tres niveles de sentido en su análisis de fotogramas de películas de Eisenstein:

El informativo o de la comunicación, que contiene el mensaje que es captado de forma directa por el espectador;

El simbólico o de la significación, abierto a las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia); El tercer sentido, huidizo, de difícil captación, que Barthes no consigue nombrar.

Los dos primeros sentidos son intencionales, es decir, se corresponden con lo que ha querido transmitir Eisenstein (sentido obvio). El tercer nivel, en cambio, es discontinuo, trasciende la lógica diegética, la causalidad narrativa y las relaciones sintagmáticas, de ahí la incapacidad para nombrarlo (sentido obtuso); pero está en el texto: "el tercer sentido da otra estructura a la película, sin subvertir la historia (al menos en S. M. E. [Eisenstein]); y quizá por eso mismo, es a su nivel, donde aparece lo *fílmico*" (que sólo puede ser captado en el fotograma) (Barthes, 1986, p. 64).<sup>15</sup>

Como ha apuntado Imanol Zumalde, este tercer sentido se mueve "en el registro epistemológico del método paranoico-crítico de Salvador Dalí, amasijo de precognición, palpito y ciencia infusa" (Zumalde, 2006, p. 207); y, cabría añadir: del tercer nivel del análisis iconológico de Panofsky (recuérdese la analogía establecida por Ramírez).

Los estudios sobre narratología fílmica, que se desarrollan especialmente a partir de los 70, son otra línea de trabajo íntimamente relacionada con la iconología y la semiología. Las dos influencias más importantes fueron la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss<sup>16</sup> y las investigaciones sobre el folclore de Vladimir Propp. La primera tuvo una influencia muy notable en todas las ramas de la semiología, aplicándose también al análisis

13 Christian Metz es, por derecho propio, el padre de la semiología del cine. Su primera gran aportación consistió en el estudio comparativo entre el cine y el lenguaje, de cara a delimitar las unidades que componen un texto fílmico y estudiar su sintaxis, partiendo, para ello, de los dos grandes ejes de la lingüística estructural: la paradigmática y la sintagmática. Las relaciones paradigmáticas afectan a aquellos elementos que se pueden sustituir por otros en un mismo punto del discurso (movimientos de cámara y "signos de puntuación", como el fundido), mientras las relaciones sintagmáticas afectan a la forma de combinar las diferentes unidades de producción de sentido (sintagmas).

14 Cito por la edición en castellano.

15 Cito por la edición en castellano.

16 El método iconológico de Panofsky tuvo una influencia muy notable en el trabajo de Lévi-Strauss, especialmente en *Tristes tropiques* (1955), obra en la que el padre del estructuralismo se enfrentó, por primera vez, al análisis del arte primitivo.

de determinados géneros cinematográficos. La segunda se empleó para analizar la estructura de la trama de películas concretas (a veces forzando claramente los textos al aplicarles el modelo sobre el cuento maravilloso ruso de Propp, sin adaptación alguna). Estas dos influencias condujeron al desarrollo de dos líneas de investigación: la semántica, que se ocupa de la relación de los signos y mensajes producidos por el relato con el sistema cultural que les da significado; y la sintáctica, estudio de la sintagmática del relato (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, pp. 98-99) (conciliadas para el estudio de los géneros por Rick Altman en 1984).

La intertextualidad, una de las nociones de la semiología que ha conocido un mayor desarrollo a partir de finales del siglo XX, también conecta directamente con el método iconológico que, como hemos visto, se interesa tanto por las fuentes (escritas y visuales) empleadas por el autor para la elaboración de su obra, como por la evolución de los temas, tipos y motivos que se repiten a lo largo de la historia (cuyo estudio permite comprender una determinada época y/o cultura).

El origen del término y la noción de "intertextualidad" se encuentran en un conocido artículo de Julia Kristeva (1967) donde, partiendo del dialogismo de Bajtin (concepto desarrollado en *Problemas de la poética de Dostoevski*, 1929), se establecía que todo texto literario es la absorción y la transformación de otros textos, construyéndose como un mosaico de citas. "Intertextualidad" reemplaza a "intersubjetividad", ya que cada texto posee un carácter dinámico y abierto, su originalidad es ilusoria. La intertextualidad aparece inicialmente definida como un fenómeno muy amplio sobre el que posteriormente se fueron estableciendo matizaciones. Gérard Genette fue el primero en hacer una clasificación sistemática de los diferentes tipos de lo que llamó "transtextualidad", esto es: todo lo que pone al texto en relación con otros textos, en sus *Palimpsestes* (1982):

La "intertextualidad" establece relaciones de copresencia explícita (cita, referencia) o implícita (plagio, alusión) y de derivación por transformación (parodia) o por imitación (pastiche).

La "paratextualidad" es la relación que el texto guarda con su paratexto: título, prólogo, epílogo, notas al margen, cubierta, etc.

La "metatextualidad" incluye la relación del texto con los otros textos que hablan de él o lo comentan (fundamentalmente se refiere a la crítica).

La "hipertextualidad" une a un texto B (hipertexto) con uno anterior A (hipotexto), de manera que B deriva de A por transformación.

La "architextualidad" comprende las categorías generales de las que depende todo discurso: tipos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.

La intertextualidad es una característica fundamental de la cultura de masas, ya que los discursos audiovisuales están plagados de referencias a otras obras: audiovisuales, artísticas, literarias, musicales, etc.

## Conclusiones

El método iconológico, piedra angular del desarrollo de los estudios iconográficos, como una de las corrientes que mayor vigencia han tenido a lo largo de la historia del arte, es también el humus que alimentó a las principales disciplinas consagradas al análisis fílmico: filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología. Panofsky sólo le dedicó un breve texto al cine (1936), revisado en dos ocasiones (1937 y 1947), que no incluyó una aplicación de sus tres célebres niveles al análisis de las películas.

A lo largo del presente artículo hemos revisado los planteamientos de las principales corrientes fílmicas, destacando las similitudes que presentan con el método panofskyano: existe un vínculo nada casual entre el estudio de la mentalidad de la nación alemana de Kracauer, el análisis de los niveles de significación que proponen los semiólogos a partir de Metz, el contra-análisis de la sociedad de Ferro, o la intertextualidad a partir de Genette. Además, no son pocos los teóricos que recurren a propuestas de análisis basadas en tres niveles de profundización progresiva en la obra fílmica que, en mayor o menor medida, recuerdan a los tres niveles panofskyanos (preiconográfico, iconográfico e iconológico), como los de Friedmann y Morin (1952), Barthes (1970), Tudor (1975) o Casetti y Di Chio (1991).

## Referencias

- Altman, Rick (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3, 6-18.
- Arnheim, Rudolph (1990). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Barboza Martínez, Amalia (2002). Sobre el uso de la imagen en la sociología de la cultura. El método de la interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim, en Pilar Amador, Jesús Robledano y María Rosario Ruiz (eds.), *Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III/Editorial Archiviana, 201-214.
- Barthes, Roland (1986). El tercer sentido, en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós, 49-67.
- Bourget, Jean-Loup (1982). En relisant Panofsky. *Positif*, no. 259, 38-43.
- Brancato, Sergio (2001). *Introduzione alla sociologia del cinema*. Bologna: Luca Sossella.
- Cañizares Fernández, Eugenio (1992). *El lenguaje del cine: Semiología del discurso fílmico* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cavell, Stanley (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

- Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Ochoa, Santiago (2016). La iconología fílmica en el ámbito académico español. *Liño*, no. 22, 159-168.
- García Ochoa, Santiago (2017). Iconología y análisis fílmico: una relación controvertida. *La trama de la comunicación*, vol. 21, no. 1, 65-83.
- González García, José M. (1998). Sociología e iconología. *Reis*, no. 84, 23-43.
- Jarvie, Ian Charles (1970). *Towards a Sociology of the Cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry*. London: Routledge & K. Paul.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, Julia (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, no. 239, 438-465.
- Leveratto, Jean-Marc (2009). La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France. *Cinemas*, vol. 19, no. 2-3, 183-215.
- Moralejo, Serafín (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal.
- Panofsky, Erwin (1936). On Movies. *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*, June, 5-15.
- Panofsky, Erwin (1937). Style and Medium in the Moving Pictures. *Transition*, no. 26, 121-133.
- Panofsky, Erwin (1947). Style and Medium in the Motion Pictures. *Critique. A Review of Contemporary Art*, vol. 1, no. 3, 5-28.
- Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Erwin (1976). Estilo y material en el cine, en Jorge Urrutia (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres, 147-170.
- Poyato, Pedro (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Quaresima, Leonardo (2009). Releyendo a Kracauer. *Archivos de la Filmoteca*, no. 62, 100-141.
- Ramírez, Juan A. (1996). Iconografía e iconología, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen II. Madrid: Visor, 227-251.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; y Flitterman-Lewis, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Tudor, Andrew (1975). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vovelle, Michel (1978). Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque. *Ethnologie française*, vol. 8, no. 2/3, 173-190.
- Wollen, Peter (1979). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg/British Film Institute.
- Zumalde, Imanol (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, Santos (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, N° 29, 51-58.



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la  
Universidad del Zulia

**Año. 12. N°23** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio  
de 2017, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del  
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)**