

CINE E ICONOLOGÍA: ANÁLISIS DEL FILM DESDE LA HISTORIA DEL ARTE

Santiago García Ochoa
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El presente artículo parte de Panofsky para definir el alcance metodológico de la iconología aplicada al análisis fílmico. Como demostración de lo expuesto se plantean posibles vías de trabajo a través de ejemplos concretos: el motivo iconográfico de la "vagina dentata" en *La ardilla roja* (Julio Medem, 1993), el grabado *El sueño de la razón produce monstruos* en *Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973), la formalización de las contradicciones socio-históricas en *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967) y las fuentes y espíritu cultural de *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970).

Palabras clave: Iconografía, Cine, Panofsky.

ABSTRACT

This article departs from Panofsky to define the methodological extension of iconology applied to cinema. Thus, it creates possible means to work with concrete examples: the motive of "vagina dentata" in *La ardilla roja* (Julio Medem, 1993), Goya's engraved *El sueño de la razón produce monstruos* in *Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973), socio-historical contradictions in *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967); sources and cultural spirit in *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970).

Keywords: Iconography, Cinema, Panofsky.

El cine ha conseguido la autonomía como manifestación expresiva dentro del ámbito académico de la Historia del Arte¹ a costa de permanecer encapsulado, prácticamente al margen de las metodologías propias de esta disciplina². No debe extrañarnos, por tanto, que la iconología haya sido aplicada de forma poco extensiva al análisis del film.

Desde nuestro punto de vista, son tres las razones que han contribuido a generar este vacío. En primer lugar, las áreas de la historia del arte que más recurren a la iconología: Arte Antiguo, Medieval y Moderno, nada tienen que ver con el cine; en segundo, el auge de la iconología en las universidades españolas coincide con el período fundacional de la historiografía del cine en nuestro país (años 70-80); finalmente, a

principios del siglo XXI, cuando el audiovisual devora al cine (ya se habla de post-cine) y la titulación de Comunicación Audiovisual se erige como la más apta para su estudio, "poco nos queda por hacer" en el ámbito metodológico a los historiadores.

1. El método iconográfico

Erwin Panofsky (Hannover, 1892-Princeton, 1968) es uno de los pilares de la historia del arte y el principal artífice de lo que se conoce popularmente como método iconográfico o 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 conocimiento de Riegl, su formación kantiana y el contacto personal con Aby

Warburg y Ernst Cassirer son las principales influencias que sirven para explicar su pensamiento.

La iconografía 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. Como es bien sabido, el método panofskyano pretende desentrañar progresivamente el significado último de la obra de arte a través de tres niveles:

- El nivel preiconográfico es un estudio de la imagen que comprende su descripción detallada: es necesario un buen conocimiento de las formas que la componen, así como del léxico que nos sirve para darles nombre.

- El nivel iconográfico supone identificar las diferentes manifestaciones figurativas que han tenido una larga continuidad a lo largo de la historia de la iconografía, como la mitología griega o los emblemas.

-El nivel iconológico requiere de una aguda capacidad intuitiva por parte del investigador, ya que éste debe re-descubrir la manera en que el artista compuso las imágenes: cuáles fueron sus fuentes y qué es lo que atesoran (filosofía, estructura de pensamiento, sociedad, etc.). Como bien ha apuntado Juan Antonio Ramírez existe una proximidad nada casual entre la iconología y el psicoanálisis freudiano, y aún siendo más concretos, entre el método panofskyano y el paranoico-crítico daliniano³.

2. Una aportación singular

Erwin Panofsky apoyó la fundación del nuevo Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York (junio de 1935) con una conferencia informal impartida a los estudiantes del departamento de Arte y Arqueología de Princeton. Posteriormente fue nombrado miembro del comité asesor de dicho departamento, cargo que desempeñaría decisivamente durante los años 50.

El historiador alemán demostró su interés por el cine en un momento en que todavía no era estudiado en las universidades norteamericanas⁴. Este convencimiento lo llevaría a seguir

modificando sus ideas: entre 1936 y 1947 se publican tres versiones de su discurso⁵. En la más tardía, y más acabada según Lavin⁶, se aborda la configuración de la especificidad del hecho filmico a través de su evolución técnica. Aunque Panofsky defiende la autonomía del cine como arte, lo hace con el apasionamiento del aficionado y la erudición del historiador del arte (establece constantemente comparaciones con obras, períodos y artistas). Quizás sea esta la causa de que sólo se apoye en su método iconológico de forma muy vaga⁷. A continuación reproducimos las referencias que nos parecen más claras en este sentido⁸:

I. Así como los relatos de Conan Doyle contienen en potencia todos los relatos modernos de misterio (a excepción de los tipos duros de la escuela de Dashiel Hammet), también las películas entre 1900 y 1910 establecen de antemano los temas y métodos del cine tal y como nosotros lo conocemos. Este período produjo los incunables de las películas policíacas y del Oeste [...] El mismo período fue testigo del surgimiento del género fantástico (Méliès) [...] La comedia, que más tarde triunfaría con Charles Chaplin [...] Las películas históricas y melodramáticas sentaron las bases para la iconografía y el simbolismo cinematográficos. [pp. 128-32]

II. Retienen los elementos folklóricos [las películas de Disney] más importantes –sadismo, pornografía, el humor que ambos engendran, y la justicia moral– casi en estado bruto, y con frecuencia funden estos elementos en una variante del primitivo e inagotable motivo de David y Goliat, del triunfo del que es aparentemente débil sobre el que parece ser más fuerte. [pp. 132-3]

III. Otro medio de explicación más discreto [para que el público entendiese el sentido de una acción muda en una película] fue la introducción de una iconografía fija que desde el principio informaba al espectador sobre los hechos fundamentales y los personajes, del mismo modo que las dos damas detrás del emperador, cuando portaban respectivamente una espada y

una cruz, indicaban específicamente la fuerza y la fe. Surgieron entonces, identificables por su apariencia, los atributos y el comportamiento estandarizados, los recordados tipos de la vampiresa y la joven honrada (probablemente los equivalentes modernos de las personificaciones medievales de los vicios y las virtudes), el hombre de familia y el villano, este último señalado por el bigote negro y el bastón [...] Un matrimonio feliz que se vería amenazado por la sombra del pasado era simbolizado por la joven esposa que le servía el café a su marido. El primer beso era invariablemente anunciado por el juego tierno de la dama con la corbata de su compañero y estaba siempre acompañado de los puntapiés que ella lanzaba con su pierna izquierda. [...]

Recursos como estos se hicieron cada vez menos necesarios en la medida en que el público se habituó a interpretar la acción por sí mismo, y fueron virtualmente suprimidos con la invención del cine sonoro. [pp. 135-6]

IV. No puedo evitar el sentimiento de que la última película de los hermanos Marx *Una noche en Casablanca* —en la que Harpo inexplicablemente se apodera del sitio del piloto de un avión, provoca innumerables estragos al tocar uno tras otro los minúsculos instrumentos de mando, y enloquece de alegría en la misma medida en que aumenta la desproporción entre lo pequeño de su esfuerzo y la magnitud del desastre— es un símbolo magnífico y terrorífico del comportamiento humano en la era atómica. No hay duda de que los hermanos Marx rechazarían con vehemencia esta interpretación; pero lo mismo habría hecho Durer si alguien le hubiese dicho que su “*Apocalipsis*” prefiguraba el cataclismo de la Reforma. [nota 2, p. 151]

En I y III Panofsky se refiere a la génesis de lo podríamos denominar una iconografía del cine. Aunque no precise cuáles son las manifestaciones figurativas que pueden ser estudiadas a lo largo de la evolución del medio podemos entender que se refiere a los géneros en I y a ciertos

personajes y motivos visuales en III. En II y IV va aún más allá, e intenta, tímidamente, hacer iconología del cine. II casi no tiene interés, ya que la iconografía de David y Goliat no deja de ser un referente demasiado remoto que sólo podría contar entre los que sintetizaron los creadores de la Disney a un nivel puramente ideológico. Pero en IV se pone en relación la escena de una película (*Una noche en Casablanca*, ARCHIE, L. MAYO, 1946) con el espíritu generado a partir de la segunda guerra mundial. Para Panofsky (aunque no lo diga) las maniobras de Harpo parecen recordar las de los pilotos que lanzaron la bomba atómica en 1945. Son la manifestación iconográfica (dentro de un film de género cómico) de un cambio cualitativo que afecta a las relaciones humanas, y viene provocado por los avances tecnológicos; o lo que es lo mismo, la agresión y satisfacción tecnológica que Marcuse describiría de la siguiente manera:

El acto de agresión se lleva a cabo físicamente a través de un mecanismo altamente automatizado, mucho más poderoso que el ser humano que lo desencadena, lo mantiene en movimiento y determina su fin o destino. El caso más extremo es el del cohete; el ejemplo más corriente, el del automóvil. Esto significa que la energía, el poder activado y consumido es la energía mecánica, eléctrica o nuclear de las ‘cosas’ más que la energía instintiva del ser humano. La agresión es, por así decirlo, transferida del sujeto al objeto, o, al menos, “mediada” por un objeto, y el blanco destruido por una cosa más que por una persona⁹.

3. La iconología como herramienta para el análisis fílmico

Comencemos por plantear las diferencias entre el cine y las artes a las que generalmente se enfrenta la iconología (que se pueden entresacar del artículo de Panofsky), porque con ello obtendremos una perspectiva sobre las limitaciones que plantea la aplicación de esta metodología al análisis fílmico.

a. El cine (como la fotografía) reproduce la realidad a través de un proceso mecánico-químico, es decir, el registro simbólico se ve enturbiado

por la analogía de lo representado con su referente. En este punto resulta sustancial la teoría panofskyana, que entiende los mecanismos de la puesta en escena y del montaje como los configuradores del estilo y el contenido simbólico del film. Para el autor alemán, si el arte tradicional materializa la idea (parte de la mente del artista), el cine idealiza la materia (parte del registro fotográfico de la realidad que nos rodea)¹⁰.

b. Mientras las imágenes tradicionalmente estudiadas por la historia del arte son estáticas, la imagen filmica está en constante movimiento: como dicen los norteamericanos, es *Motion Picture*.

c. El cine es un arte esencialmente narrativo: desde la "estética del cuadro" hasta la "versión clásica de Hollywood", su lenguaje se ha ido configurando para graduar la atención del espectador sobre lo que se está contando en la pantalla.

No resulta nada fácil definir cuáles son las manifestaciones figurativas susceptibles de ser estudiadas por una iconología filmica (por su amplitud, su continuidad, su procedencia, etc.) y menos aun si se hace desde una postura crítica frente a la semiótica:

El film –cada film– es un espacio donde los lenguajes trabajan y este trabajo –la escritura– es huella de mil conexiones y de mil violencias con respecto a un intertexto definido por la totalidad de los universos culturales que lo arrojan¹¹.

Además, según Moreno Cantero, para que un fragmento del film resulte verdaderamente significativo debe superarse la extensión mínima del "texto fotogramático barthesiano"¹²:

Pero nos interesa resaltar en qué forma Barthes respondió al fotograma: sin salir del mismo. El sentido está entre los márgenes del cuadro, aunque nosotros debemos añadir que también se encuentra en el espacio que sutura los cuadros [...] También debemos completar la geografía fotogramática dotándola del sonido que Barthes omitió cuando la insinuó: el análisis icónico será por lo tanto audiovisual¹³.

Partiendo de la tradición iconológica más genuina, Jesús García Jiménez considera la posibilidad de estudiar el motivo icónico dentro del discurso audiovisual:

En el discurso audiovisual, los motivos icónicos experimentan procesos de causación y de migración, como observaron los autores de la escuela de Warburg a propósito de la pintura.

El perro sentado a la entrada de las habitaciones privadas de Rebeca, en Rebeca, de Hitchcock, es el mismo motivo que aparece en los sarcófagos góticos de los nobles de los siglos XV y XVI.

En Metrópolis, de Fritz Lang, aparece la muerte tocando la flauta, los vicios y la guadaña. Otro motivo es la Ciudad Subterránea de los obreros y el Jardín de los pláceres¹⁴.

Los "motivos visuales" de Jordi Balló representan un modelo de análisis iconológico menos restrictivo:

Motivo visual nos remite al contenido, al tema que quiere transmitir, a su narrativa. [...] Son escenas en las que parece que el tiempo se dilata, que se produce una suspensión que incita a la contemplación pura. [...] Es como si el autor buscara una forma de composición que le permita cerciorarse de que el espectador le sigue [...] por su polisemia y contraste con el hilo narrativo, los motivos visuales que nos interesan no tienen el efecto empobrecedor del lugar común [...] Los motivos visuales se presentan como momentos aislables dentro de las películas, en escenas y en secuencias¹⁵.

De parecida naturaleza al "motivo visual", pero enfocado hacia la tradición literaria tenemos el "argumento universal" de Xavier Pérez y Jordi Balló:

Preguntarse sobre la naturaleza de los argumentos cinematográficos obliga a pensar, por esta razón, en los argumentos de cualquier tipo de narración, indepen-

dientemente de su canal expresivo [...] Los argumentos del cine se adscribirían así, a modelos anteriores que, dependiendo de los casos, pueden haber tenido una mejor cristalización canónica en la Grecia clásica, en el mundo isabelino, en la novela decimonónica, en las recopilaciones más célebres de los cuentos de hadas, o en cualquier otro marco cultural que, por una razón determinada haya consolidado de forma más férrea y perdurable un determinado motivo argumental¹⁶.

Por lo tanto es imprescindible tener en cuenta todas las referencias iconográficas (preferentemente desarrolladas a lo largo de la historia del arte¹⁷ y la literatura tradicional), ya sea en forma concreta (referencia explícita a una obra, imagen o texto) o general (temas, motivos, argumentos, etc.).

Finalmente García Jiménez considera que los géneros cinematográficos desempeñan diversas funciones, y entre ellas se encuentra la iconológica: "Subrayan el compromiso del texto con el contexto y su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada"¹⁸. Esta apreciación resulta de gran interés porque enlaza directamente con el ejemplo de Harpo sugerido por Panofsky, sobre todo si se extrapola a manifestaciones figurativas de menor entidad que el género, como el motivo o la alegoría audiovisual.

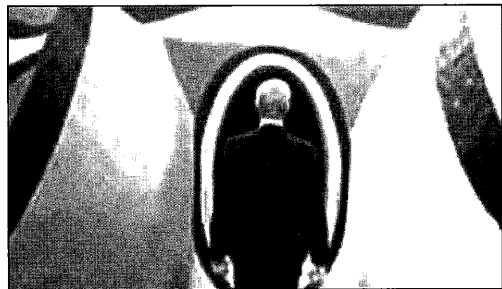
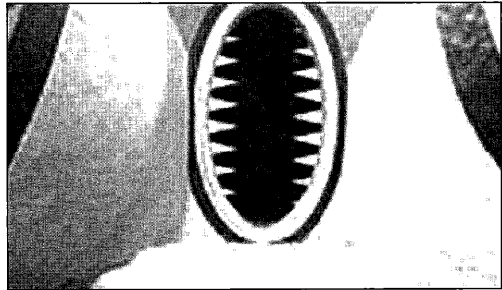
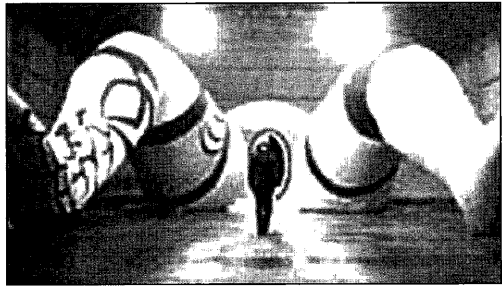
Otras manifestaciones figurativas del film pueden ser estudiadas a lo largo de la historia del cine: los personajes, determinados objetos, el espacio y el paisaje o las diferentes estructuras formales fílmicas (plano/contraplano, flashback, punto de vista, movimiento de la cámara, etc.).

4. Algunos ejemplos de análisis

Tal y como lo hemos venido definiendo hasta el momento, el método iconológico aplicado al análisis del film posee una metodología no restrictiva abierta a diferentes propuestas de trabajo¹⁹. No es necesario por lo tanto aplicar canónicamente y de manera sucesiva los tres niveles del modelo ideal panofskyano. Para demostrarlo vamos a esbozar cuatro ejemplos de análisis procedentes del cine español, por ser

éste un campo inexplicablemente virgen en lo que a la aplicación de este tipo de estudios se refiere.

Comencemos por el motivo iconográfico de la "vagina dentata": aunque fue Freud quien popularizó esta imagen monstruosa de la mujer para explicar la ansiedad de castración que siente el hombre al enfrentarse a la relación sexual, este mito cuenta con una larga tradición en el mundo occidental, principalmente a través del legado cristiano medieval²⁰. Entre las incursiones de la "vagina dentata" en la cultura contemporánea podemos recordar la monumental instalación escultórica *Hon* (1969) de Niki de Saint Phalle (que Piero Schivazappa incluyó en su película *Femina Ridens* del mismo año [Figs. 1, 2 y 3]); la novela de Stephen King, *Christine* (también su adaptación cinematográfica dirigida por



Figs. 1, 2 y 3 *Femina Ridens*
(Piero Schivazappa, 1969)

John Carpenter, ambas de 1983); y *La ardilla roja* (Julio Medem, 1993), ejemplo que vamos a analizar ahora con mayor detenimiento²¹.

Medem construye una ambigua parábola sobre el machismo: Jota (Nancho Novo) rescata a Elisa (Emma Suárez) de un intento de suicidio, le hace creer que es su novio, y ella se deja llevar fingiendo que ha perdido la memoria. Ambos viven una aventura de amor en el camping "La ardilla roja" hasta que Elisa, al ser localizada por su marido, se escapa; finalmente los dos se reúnen de nuevo. La identificación de la protagonista con el animal rojizo y de carácter sinuoso (encarnación del diablo según la iconografía medieval cristiana) aparece de forma muy clara en la película.

El hijo de una vecina del camping propina un azote en el culo a Elisa, que se da la vuelta y lo obliga a deslizar la mano por su espalda hasta llegar al pubis. Entonces ella le advierte: "Ahora te va a morder", y el asustadizo adolescente (que desconoce los misterios del sexo) retira su brazo con gesto de dolor. La imagen fugaz de una mano prisionera en la entrepierna desnuda de Elisa, apenas perceptible, introduce el motivo iconográfico de la "vagina dentata" (Fig. 4): se identifica con la habilidad de las ardillas para cascar las nueces, pero también con la de la mujer como castradora de hombres.

Tratemos ahora la formalización fílmica de



Fig. 4 *La ardilla roja* (Julio Medem, 1993).

una iconografía artística concreta: *El sueño de la razón produce monstruos*, grabado nº 43 de la serie *Los Caprichos* de Goya (Fig. 5) en *Habla*, (1973).



Fig. 5 Francisco de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos", grabado nº 43 de la serie *Los Caprichos* (1799).

decide enseñarle a hablar, pero esta empresa pondrá en peligro su propia integridad (física y síquica). El film se abre con el plano de un águila volando bajo el sol por la mañana (Fig. 6), a continuación se pasa por corte neto a uno de Ramiro que duerme rodeado de folios, lápices y libros, con la cabeza y los brazos apoyados sobre la mesa donde ha estado trabajando la noche anterior (sobre él aparecen los créditos [Fig. 7]). Si analizamos estos dos encuadres con un sentido aditivo, es evidente su vinculación con el capricho de Goya. Si en el grabado aparecen aves nocturnas, en la película el águila, que representa la luz, el triunfo del intelecto, simboliza las aspiraciones del protagonista. Cuando la muda mata por la noche en el bosque el único cárabo de la zona (pájaro que tenía obsesionado al editor) e imita su vuelo sustituye

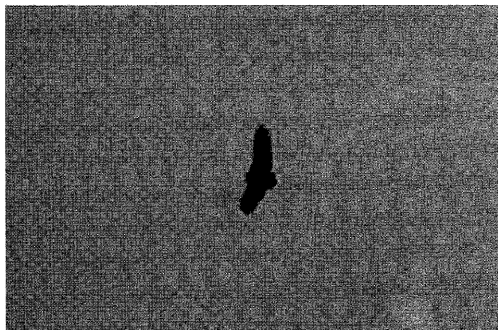


Fig. 6 *Habla, mudita*
(Manuel Gutiérrez Aragón, 1973).

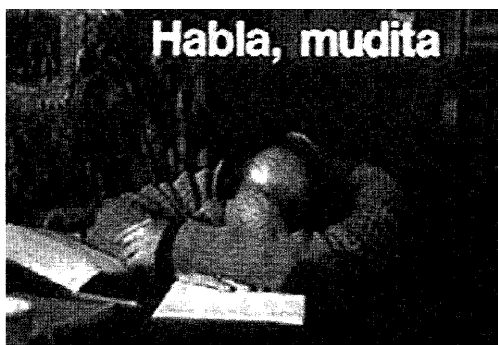


Fig. 7 *Habla, mudita*
(Manuel Gutiérrez Aragón, 1973).

este fenómeno a través del estudio de un objeto de valor socio-antropológico fundamental, el coche, dentro de un film que no se caracteriza precisamente por sus excelencias cinematográficas: *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967)²³.

Sor Citroen refleja los cambios provocados en la España del desarrollo, y más concretamente el auge del sector industrial del automóvil: en 1966 la producción superaba por primera vez a la demanda y el número de turismos se incrementó en un 57% respecto al año anterior. La expansión reajustaba los precios a la baja y las condiciones de financiación (los "cómodos plazos") eran ya asequibles para un buen número de españoles que veían aumentar año tras año su nivel de vida (renta por habitante). Nuestra clase media empezaba a subirse al coche y el Citroën 2 CV pasaba a convertirse junto con el Seat 600, en el otro gran mito de los utilitarios españoles²⁴. Este contexto se sintetiza en las palabras con las que Tomasa, la monjita prota-

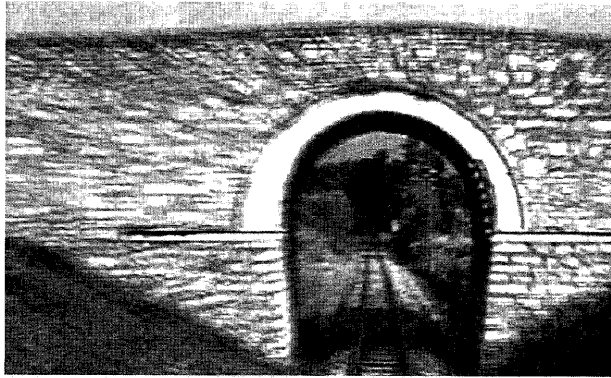
gonista (Gracita Morales), justifica frente a la madre superiora la compra de un vehículo motorizado: "Andando todo un día pedimos en 20 casas, con el coche pediremos en 100, así aumentamos la productividad, ¡hay que modernizarse!".

Pero semejante lectura del film lazaguiano es peligrosamente reduccionista. Porque más que hacer propaganda del desarrollismo, Sor Citroen formaliza en su discurso audiovisual un proceso no exento de dificultades: la implantación social del automóvil en España.

La dialéctica presente / pasado aparece ilustrada a través del enfrentamiento entre el ferrocarril y el coche. Así, la monjita arrastra el trauma de haber renunciado a sus ilusiones infantiles de ser ferroviaria tras abandonar a su padre (jefe de una pequeña estación) y tomar los hábitos (la película comienza con una secuencia que recrea su hipotético punto de vista desde un tren en marcha [Fig. 8]). Por eso no puede aprobar el examen de conducir. La llegada al convento de Nando y Lucía, dos niños que se acaban de quedar huérfanos a causa de un terrible accidente de coche, contribuye a decidir la dialéctica. La monjita aprueba el examen de conducir y se convierte en el ángel custodio de los pequeños, eso sí, siempre al volante de su 2 CV: no sólo los traslada para que se vean con frecuencia (Nando está en un colegio de curas [Fig. 9]), sino que les salva la vida en dos ocasiones (cuando ella se cae y él se pierde), y termina llevándolos a vivir con su padre (la vieja deuda afectiva queda saldada).

Para finalizar, planteemos el análisis iconológico de forma aun más radical: intentemos redescubrir las fuentes y el espíritu cultural que atesora *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970).

La película cuenta la historia de la recuperación parcial de un conocido industrial, Antonio Cano (José Luis López Vázquez), tras sufrir un grave accidente de tráfico. Para recrearla, Saura recurre a una deformación de la realidad que se manifiesta tanto en los recuerdos, alucinaciones y comportamientos de este personaje deficiente, como en la distorsionada representación de los sucesos más importantes de su vida que realiza la familia para ayudarlo a recordar (y poder



Figs. 8 y 9 *Sor Citroen*
(Pedro Lazaga, 1967).

acceder al dinero que Cano tiene en su cuenta de Suiza).

El jardín de las delicias es una alegoría sobre la decadencia de la oligarquía financiera franquista y el deterioro de la familia como sólido pilar ideológico. De hecho la figura del protagonista encuentra su referente en un personaje real: el magnate español Juan March, fallecido a los trece días del violento choque de su Cadillac con el Chevrolet del subdirector de Iberduero en 1962. Las palabras que pronuncia Antonio Cano tras el accidente: “Mi cabeza, Díos mío, mi cabeza; que hagan lo que quieran con mi cuerpo, pero que no me toquen la cabeza”, son una versión aproximada de las que se cuenta que pronunció March. Pero, al ostentar la presidencia de su empresa y ser jefe de familia, Antonio Cano se convierte también en una representación caricaturesca del ya anciano general Franco. Especialmente cuando sus anti-

guos amigos le ayudan de forma disimulada a cazar un pájaro²⁵.

Para construir su discurso Saura se apoya en dos referentes textuales muy claros: la pieza teatral de Anton Chéjov *El jardín de los cerezos* (1904) y el célebre tríptico pintado por El Bosco *El jardín de las delicias* (finales del siglo XV-principios del XVI). Del primero toma el argumento del declive de la aristocracia y la necesidad de un cambio histórico simbólicamente representado en la inmovilidad espacial de la casa y su jardín circundante. Del segundo, además del título, la representación alegórica de la degeneración moral del ser humano. En una referencia iconográfica explícita al cuadro, la película concluye con la imagen del jardín surcado por toda la familia que se desplaza en sillas de ruedas.

Concentremos ahora nuestra atención en la escena del accidente de Cano, que aparece un



Figs. 10 y 11 El jardín de las delicias
(Carlos Saura, 1970).

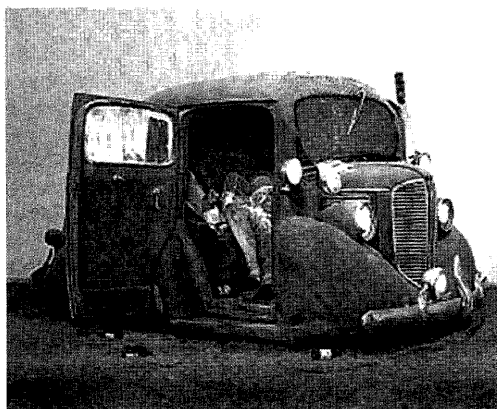


Fig. 12 *Back Seat Dodge-38*
(Edward Kienholz, 1964)



Fig. 13 *Motorcycle Accident*
(Duane Hanson, 1967).

poco antes del final en forma de alucinación: una planificación descriptiva muestra el Mercedes de Cano, con él y su amante en el interior llenos de sangre, y el Dodge contra el que acaban de chocar con su ocupante muerto; ambos vehículos sobre el césped de los jardines de la casa de la familia y con su estructura deformada por el impacto. Esta puesta en escena remite a una conceptualización que tiene mucho que ver con la creación artística, pues se ha elegido el momento culminante del accidente, el que posee mayor información narrativa, en

lugar de presentar toda la secuencia del choque (Figs. 10 y 11). La manipulación de los elementos (colocación de los dos coches sobre el césped) introduce un valor estético próximo al Pop Art y al Hiperrealismo norteamericanos, concretamente a obras escultóricas como *Back Seat Dodge-38* (1964) de Edward Kienholz (Fig. 12) o *Motorcycle Accident* (1967) de Duane Hanson (Fig. 13). Como los dos artistas, Saura construye una escena que toma como punto de partida a la sociedad de su momento para mostrarnos su cara más decadente.

NOTAS

¹ Lejos queda ya su tópica definición como conciliador de las "seis artes" tradicionales (Arquitectura, Música, Pintura, Escultura, Danza y Poesía), formulada originalmente por Ricciotto Canudo en su "Manifiesto de las Siete Artes" (1914). Véase Joaquín Romaguera i Ramió, Homero Alsina Thevenet (eds.) *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 13-6.

² Sobre las fricciones entre Historia del Cine e Historia del Arte puede consultarse Ángel Quintana, "Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte", en *Archivos de la Filmo-*

⁷ Según Heckscher el método iconológico alcanzó su pleno florecimiento en *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Leipzig, Berlín, Studien der Bibliothek Warburg, 1930. Cfr. William S. Heckscher, "Erwin Panofsky: un curriculum vitae", en Erwin Panofsky, *Sobre el estilo*, op. cit., p. 213. Además en 1939 se publican sus célebres *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York (*Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972).

⁸ Hago constar entre corchetes las páginas de la edición de Lavin: Erwin Panofsky, "El estilo y el medio en la

Perucha (coord.) *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 19.

¹² Para Barthes el fotograma aporta tres niveles de significación: el informativo, el obvio-simbólico y el obtuso. Cfr. Roland Barthes, "El tercer sentido", en Jorge Urrutia (ed.), *Contribuciones...*, op. cit., pp. 203-27.

¹³ Ramón Moreno Cantero, "Imágenes congeladas. La dimensión iconográfica de David Lean", en *Vértigo*, nº 8/9, diciembre de 1993, p. 19.

¹⁴ Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 245.

¹⁵ Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barce-

Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989, pp. 114-6; Michele Lagny, *Cine e Historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997, pp. 137-8 y Manuel Antonio Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico*, Madrid, Ariel, 1998, pp. 27-9 y 39-41.

²⁰ Si nos acercamos a la catedral de Santiago de Compostela, tras la puerta de Platerías, podremos contemplar un capitel con una mujer desgredada que muestra su bajo vientre convertido en monstruosa cabeza de león. Moralejo interpreta la figura en este sentido, recordando la metáfora implícita en los Proverbios, tratada luego por San Jerónimo: la "os vulvae" puede ser la "os inferni". Cfr. Serafín Moralejo, "Artistas, Patronos y Público en el Arte del Camino de Santiago",

Compostellanum, vol. XXX, nºs 3-4, julio-diciembre de 1985, pp. 422-3.

²¹ Para comprender las motivaciones sico-sociales de la presencia de la "vagina dentata" resulta imprescindible consultar: Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980 y Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.

²² La iconografía del grabado de Goya reaparece en otra película de Gutiérrez Aragón: *Sonámbulos* (1977), aunque aquí lo hace de forma menos explícita y a través de la composición de un solo plano. Como ha escrito Josetxo Cerdán: "Pero si el personaje de Goya es asaltado por los extraños seres que pueblan sus sueños, Ana es violentada en sus sueños por esos seres que pueblan la España

de 1970. A partir de esa irrupción, veremos cómo Ana se mueve entre el sueño y la vigilia, entre las dos caras del espejo, siempre vacilando, sin saber donde se encuentra en cada momento, sonámbula". Cfr. Josetxo Cerdán, "Sonámbulos. Ana a través del espejo", *Vértigo*, nº 3-4, junio-septiembre de 1992, p. 36.

²³ El título de la película no respeta la grafía original (Citroën).

²⁴ Cfr. Fernando Flores Jiménez, "El tráfico en España", *Temas españoles*, nº 497, 1969 y Servicio de Estudios Económicos del Banco Urquijo, *Evolución a largo plazo de la industria del automóvil en España*, Madrid, 1970.

²⁵ Como se decía que hacían con Franco.