

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El cine tiene sentido. El análisis iconológico como método para entender un film: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946)

Ruth Gutiérrez Delgado
Universidad de Navarra

EL ANÁLISIS ICONOLÓGICO

La perspectiva iconológica, como modelo de análisis fílmico, nace del interés que suscita la relación entre la representación y la realidad ¹. La iconología intenta salvar los escollos interpretativos de la obra de arte (entiéndase, en este caso, la película) como representación dramática o narrativa de una historia ². Y para ello, se acerca a las obras poéticas siguiendo el legado aristotélico: cada obra de arte, cada mito, es la representación de una sola acción ³. Así se acepta que es posible conocer el mundo "personal" a través de la ficción. Podría entenderse como un acercamiento a las razones antropológicas (*praxis vital*) que urden el texto audiovisual y que sostienen el atractivo dramático de cualquier película, por encima de sus cualidades estéticas o técnicas.

La iconología implica, de entrada, una actitud analítica concreta. Se trata de una aplicación de la teoría estética de E. Panofsky al cine (García-Noblejas, 2000: 84) que permite estudiar la obra en su conjunto y no sólo sus partes por separado ⁴. En primer lugar, no cabe el análisis somero ni juzgar la acción contada antes de haber visto la película al completo. En segundo lugar, ha de entenderse la historia como un único contenido que se esconde tras la diégesis audiovisual; de algún modo lo que se interpreta a través de la iconología es el sentido de la sinopsis o lo que quiere decir verdaderamente la película: ¿de qué se trata? En tercer lugar, es necesario estar alerta ante la incursión de otras posibles interpretaciones del texto audiovisual, procedentes de disciplinas ajenas a la audiovisual, o de datos marginales, tales como la producción de la película, las creencias, gustos y disgustos del equipo artístico del *film*, el contexto socio-cultural o las circunstancias históricas en las que se creó. Éstos y otros elementos ofrecen otras perspectivas de análisis relevantes, según los casos. Pero no son propiamente lecturas iconológicas de

la película. Por ello, es preciso distinguir los niveles de análisis de la ficción y evitar, si no es preciso, las interferencias entre ellos.

Muchos elementos cinematográficos contribuyen a construir semánticamente el sentido del texto (Carmona, 1991). A saber: la planificación, los diálogos, el tratamiento fotográfico, el montaje, la iluminación, el sonido, la música, la focalización, la escenografía, los efectos especiales, el género, etc. Sin embargo, ni la planificación, ni los diálogos ni ninguno de los elementos antes mencionados contienen en sí todo el sentido de la película. Antes bien, sólo lo adquieren, vistos en su conjunto y “sometidos” a la acción contada.

Antes de llegar al análisis iconológico de la obra, el método de Panofsky distingue dos niveles anteriores (Panofsky, 1972: 15). El primero de los niveles de análisis consiste en el nivel diégetico o pre-iconográfico. Se trata de la interpretación semántica o lo que Eco ha llamado como «el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado» (Eco, 1992: 36). En el terreno fílmico, este nivel se ajusta –como se verá más adelante– a la descripción del contenido temático o primario de la obra, a partir de las *formas* o signos que componen el relato (Gutiérrez, 2004: 110 y 235).

El segundo de los niveles es el llamado convencional, cultural o iconográfico. En este nivel se busca el significado que la cultura otorga a nuestras acciones a través de ciertas convenciones históricas implícitas o explícitas en la obra, así como una aproximación a las intenciones del autor. La limitación exclusiva a la iconografía exige, como es lógico, un alto nivel de conocimiento en el receptor, requisito que no todos los receptores pueden ni deben cumplir, al menos, en materia cinematográfica.

Por último, el nivel iconológico o simbólico de la historia consiste en un trabajo de síntesis y descubrimiento de «la dinámica de la acción práctica, como expresión del mundo personal, en su carácter específicamente humano» en la acción representada (Gutiérrez, 2004: 111). Según Panofsky, de ahí surge el significado intrínseco o el contenido de la obra. A diferencia del análisis estructuralista, el iconológico evita las implicaciones ideológicas o la búsqueda de una visión integradora de “lo dicho” en la obra de arte; más bien tiene en cuenta lo que E. Morin denomina el «alma de la imagen» (Morin, 1961: 103-151). Trayendo al análisis fílmico la metodología iconológica de Panofsky, García-Noblejas indica que ese «contenido» responde a los «valores simbólicos» o «comunes a los seres humanos»⁵. Pero cabría preguntarse por la capacidad que tiene un *film* para sostener una lectura antropológica del mundo en él representado.

LA PERSPECTIVA ICONOLÓGICA APLICADA A PASIÓN DE LOS FUERTES

Con este trabajo pretendemos hacer una lectura panorámica de *Pasión de los fuertes*, desde la perspectiva iconológica, que nos sirva para extraer el jugo poético de la historia contada. Es decir, además de la genuina anécdota del viejo oeste, en *Pasión de los fuertes* se revela cierta manera de entender el mundo personal. Ese contenido no es explícito ni obedece a la ideología o creencias del autor. El “alma” de *Pasión de los fuertes* es más bien el fruto de la maestría con la que está llevada dramáticamente la historia, de ahí la verosimilitud y la coherencia de lo narrado. Por ello nos limitaremos a las coordenadas poéticas de la película.

Antes de sumergirnos en el análisis de algunas escenas representativas de la película, nos detendremos brevemente en contextualizarla. En 1946, el autor norteamericano John Ford rodaba,

–nada más abandonar Europa, tras la II Guerra Mundial–, *My Darling Clementine* o *Pasión de los fuertes* (título de estreno en España). La historia que se cuenta en este *western* gira en torno al más conocido y mítico tiroteo de toda la historia de los EE.UU: el del OK Corral, en Arizona, en 1881. Así pues se trata de una película que combina elementos ficticios y reales. A juzgar por la narración de los hechos reales, se diría que *Pasión de los fuertes* sólo se inspira en la historia real, en la medida en que ésta es fuente de conflictos dramáticos (Gutiérrez, 2004: 382-383). Esa doble vertiente de la historia (la real y la ficticia) ha conducido a que algunos autores hayan recriminado la falta de fidelidad al hecho histórico⁶. De modo que se detienen en ciertas imprecisiones y concesiones fortuitas en la narración⁷. Sin embargo, el propio John Ford sostuvo su falta de interés por contar la Historia de los Estados Unidos así como su predilección por contar historias.

Para abordar la cuestión, haremos un ejercicio de discernimiento al dejar de lado, voluntariamente, por un lado, todo tipo de referencia a la biografía de John Ford, al contexto histórico y a cualquier clase de ideología patente o no en los contenidos de la película, para hallar, de la mano de la iconología, una visión panorámica o el sentido de *Pasión de los fuertes*.

Lo que nos interesa abordar aquí es el potencial dramático de la historia, la densidad humana de una refriega nada gratuita como fue el tiroteo que captó la atención de Ford, y de las relaciones que se generaron entre los personajes de esta historia, la acción que se nos cuenta y, en definitiva, sobre qué habla, en realidad, *My darling Clementine*.

A través de los tres niveles enunciados, explicaremos en primer lugar la secuencia de presentación de la historia y del protagonista, Wyatt Earp. En segundo lugar, daremos cuenta de la puesta en escena de la familia Clanton, como absolutos rivales de la historia y por último, estudiaremos el sentido de la venganza a través de *Pasión de los fuertes*.

Wyatt Earp

La composición de la secuencia de presentación de Wyatt Earp abarca prácticamente tres escenas. La primera puede explicarse como la llegada de los hermanos Earp a los alrededores de Tombstone (la lápida). Pre-iconográficamente hablando, se observa la toma de contacto con un lugar árido y el encuentro con dos miembros de los Clanton, observados en un plano contrapicado. En el diálogo, Wyatt y los Clanton hablan sobre la posibilidad de vender unas reses que los Earp conducen hasta California. En la lectura iconográfica, puede observarse la contextualización en la cultura del *western* y en el pacto del género, en los que tiene especial peso la rutina del *cowboy* y la vida nómada. Sin embargo, desde el punto de vista iconológico, esa escena quiere decirnos algo más. Y ese algo más tiene que ver con la negativa de Wyatt a la oferta de los Clanton y con el desaire de los Clanton al ver truncado su plan de compra. En una visión panorámica, ya está sembrada la enemistad –por incompatibilidad de intereses– entre el protagonista y su principal rival.

La segunda escena que contribuye a presentar a Wyatt se identifica con una pregunta retórica y algo polémica: “¿Qué clase de ciudad es ésta donde se sirve alcohol a los indios?” Lejos de una consideración racista de tipo ideológico, la pregunta de Wyatt Earp en su primer altercado en Tombstone sitúa al personaje como alguien que está fuera de lugar, o fuera del lugar, poco acostumbrado a la idiosincrasia pusilánime de Tombstone, y también lo ubica históricamente. Ahora bien, desde el punto de vista iconológico, que tiene en cuenta la acción completa de ésta y de las anteriores escenas, con el encontronazo se da la presentación pública de Wyatt como la futura

“fuente” de autoridad del pueblo. Además, en palabras posteriores, Wyatt revela su identidad de antiguo sheriff de Dogde City a la comunidad de Tombstone.

La siguiente escena relevante podría ser el encuentro de Wyatt con el doctor Hollyday en el *saloon*. De nuevo, pre-iconográficamente esa escena es la descripción de la vida lúdica del pueblo y de cómo Wyatt se acomoda (o incomoda) por esa causa. La iconografía de esa escena nos indica que parte de la vida social y económica de los pioneros es una pugna entre el estado de civilización y la vida salvaje. Pero esa escena tiene un valor superior al explicado: se representa la conciliación entre la Ley y el desorden, y sobre todo, se asiste al comienzo de una amistad *sui generis* entre Wyatt y Doc.

Hasta aquí la lógica del *western* y los tópicos más habituales llevarían a pensar varias cuestiones: de entrada, cabría afirmar que lo salvaje pertenece a todo aquello que procede del desierto. Y, así, se afirmaría –sin fortuna– que Wyatt es un salvaje que necesita civilizarse. Sin embargo, esa norma se transgrede magistralmente en la secuencia: el caos y el desorden (o lo salvaje) se encuentran en el seno de una supuesta civilización y el verdadero civilizado procede del desierto. De ahí la perplejidad de Wyatt ante el estado de la vida en el pueblo. Otra cuestión sorprendente en la que se varía el género y lo esperable de la historia es el curso de la amistad entre Wyatt y Doc: después de medir sus fuerzas y tras demostrarse el uno al otro que son rivales de altura, ambos concluyen el encuentro con cordialidad y humor ante la entrada del intérprete de los versos de Shakespeare.

La familia Clanton

En segundo lugar, la secuencia de presentación de la familia Clanton, los antagonistas, se divide en tres escenas. La primera de ellas es la conversación de Old Man Clanton y uno de sus hijos en la que tan sólo con decir “reses chihuahua” se advierte la codicia y el cálculo de estos personajes. Así no es de extrañar, por otro lado, que en la tasca mexicana se contemple una escalofriante escena de los Clanton. En el plano descriptivo o pre-iconográfico, se trata de ver cómo Old Man Clanton doma a sus hijos a latigazos a causa de su incompetencia para matar. Además, la representación teatral improvisada del actor Thorn Dyke, hace alusiones directas a la incultura y miseria de los Clanton. Es una escena que sirve para tematizar la malicia de esa familia. En el plano iconográfico, la violencia y la imposición de la fuerza bruta son los ingredientes normales de un estado de incivilización. Culturalmente hablando, resulta verosímil el ambiente de brutalidad, en contraste con los versos de Hamlet, en esta escena aparentemente irrelevante. Pero atendiendo al sentido de la acción que ahí se narra, es decir, en el plano iconológico, nos sorprende ver que los Clanton no mantienen entre sí relaciones familiares, sino que se trata de un clan o mafia en la que el fin justifica los medios. Dicho así es imposible apreciar ahí los rasgos paternofiliales de compasión y respeto que se advierten, sin embargo, en los Earp. Más bien se aprecia una relación de temor y utilitarismo, en especial, por parte del Viejo Clanton.

Tampoco sorprende que en ese trato inmisericorde de Old Man Clanton hacia sus hijos se esconda un profundo desprecio por todo lo que no sea su interés particular. En ese sentido, ha de comprenderse la traición del viejo hacia Wyatt en el tiroteo de OK Corral. Dramáticamente hablando, los Clanton están destinados a morir. Y su muerte, que se entiende perfectamente en la lógica de la historia, supone una valoración de las acciones de estos personajes como de infundas: el interés egoísta de los Clanton ayuda a cavar su tumba en Tombstone.

El sentido de la venganza en *Pasión de los fuertes*

Por último, siguiendo con nuestro recorrido somero, nos queda estudiar el sentido de la venganza en el *film*, que de algún modo contribuye a aclarar cuál es el sentido global de la película, considerada desde el punto de vista iconológico. El sentido de la venganza en este western es diferente del habitual en las películas de este género, precisamente, por el entramado de acciones que posibilita la venganza de los Earp. Tras la muerte de James Earp, Wyatt se ve obligado a aceptar el cargo de sheriff. Aparentemente, Wyatt y sus hermanos buscan venganza en el sentido judaico del término (que es el propio de la típica venganza de *western*). Es decir, en apariencia pretenden poner en práctica el ojo por ojo y el diente por diente. Sin embargo, lejos de tomarse la justicia por su mano, aceptan el cargo de Sheriff para desarrollar una investigación que les lleve a los ladrones y asesinos. Esto es un dato de gran interés para la comprensión del sentido de la historia: si la película trata sobre una venganza, ¿por qué el personaje principal no asume esa misión con ira y la ejecuta de un modo más rápido?

En efecto, al contrario de lo que cabría esperar, los Earp se ponen bajo el patrocinio de la Ley. De modo que sus pasos no obedecen a un "tomarse la justicia por su mano" pero tampoco esperan, con ceguera, a que el lento y torpe paso de la Ley acabe haciendo justicia a los asesinos de James. Deciden citarse con los Clanton para ajustar cuentas. Como bien dice Wyatt se trata de un asunto de familia (*a family affair*). Así que ni las leyes de los hombres ni el dolor personal padecido por la injusticia van a mover a los Earp. Wyatt no cree ni en la marginalidad de los Clanton ni en la eficacia de la Ley (y en ese sentido es un personaje fronterizo): él y sus hermanos confían en una suerte de justicia superior, que se aprovecha de ambos cauces, tanto de la necesidad de denunciar el mal como de hacerlo por la vía del derecho. Sin embargo, volvemos a recordar, el viejo Clanton cae en su propia trampa: ha sido esa justicia superior la que ha puesto las cosas en su sitio desde el punto de vista poético.

CONCLUSIONES

En conclusión, puede decirse que *Pasión de los fuertes* no es un *western* al uso, aunque tenga muchos lugares comunes del género. Esos lugares comunes sirven para mantener el pacto de lectura con el espectador y darle verosimilitud a la historia. Pero, en realidad, toda la historia está puesta al servicio de una acción *vivida* por los personajes, que tienen un sentido superior de la justicia. Tanto los buenos como los malos. La justicia sobrevuela Tombstone. Y el espectador sabe que al final acabará triunfando.

Proponemos, finalmente, el método iconológico de Panofsky (aplicado al cine) para analizar películas e intentar vislumbrar su *sentido*, entendiendo la película como una sola acción. Como propone Dmytryk,

La versatilidad del cine permite el uso de un lenguaje verbal relativamente directo mientras que las imágenes que lo acompañan sirven (en términos generales) como un diagrama de la riqueza intelectual o dramática de la escena y para eliminar las fuentes de ambivalencia, haciéndola accesible a casi todos los niveles de comprensión. (Dmytryk, 1995: 4)

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1971): *Poética*, Caracas, Monte Ávila.
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Signo e imagen.
- DAVIS, R.L. (1995): *John Ford. Hollywood's Old Master*, Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- DARBY, W. (1996): *John Ford's Westerns. A Thematic Analysis, with a Filmography*, Jefferson, McFarland.
- DMYTRYK, E. (1995): *El cine. Concepto y práctica*, México D.F., Llimusa.
- DWASON, S.W. (1970): *Drama and the Dramatic*, Norfolk, Methuen & Co Ltd.
- ECO, U. (1992): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1975): "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- EYMAN, S. (1999): *Print the Legend. The Life and Times of John Ford*, New York, Simon & Schuster.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1982): *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, EUNSA.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1996): *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona, EUNSA.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (2001): *Comunicación borrosa*, Pamplona, EUNSA.
- GUTIÉRREZ, R. (2004): *Lo heroico en el cine de John Ford*, (tesis inédita), Pamplona, Universidad de Navarra.
- LABRADA, M.A. (1992): *Sobre la razón poética*, Pamplona, EUNSA.
- LLANO, A. (1999): *El enigma de la representación*, Madrid, Síntesis.
- LYONS, R. (1990): *My Darling Clementine*, London, Rutgers.
- MORIN, E. (1961): *El cine o el hombre imaginario. Ensayo de antropología*, Barcelona, Seix Barral.
- PARKER, P. (2003): *Arte y ciencia del guión*, Barcelona, Robinbook.
- SAND, SH. (2004): *El siglo XX en la pantalla*, Barcelona, Crítica.

Notas

- ¹ Aunque la ficción permite un acceso al conocimiento práctico, la representación fílmica no es la realidad misma, sino un signo, un fingimiento de la realidad, según U. Eco. Para A. Llano, la representación mantiene una relación de semejanza con lo representado, pero no es semejante a lo representado. En un *film* las cosas *no son* la realidad misma, sino que suceden *como* en la realidad, tal y como expone R. Gutiérrez. Llano, A., 1999: pp. 126-129; Eco, U., 1975: pp. 96; Gutiérrez, R., 2004: pp. 238-240;
- ² Es necesario recordar la hermandad artística del cine con la pintura y la fotografía. Como explica J.J. García-Noblejas, a las películas se les supone un valor cognoscitivo en tanto que «lugares comunes poéticos». García-Noblejas, J.J., 1996: pp. 242-243 y 246; 1982: pp. 430-439.
- ³ Se trata de la imitación del obrar humano, de la imitación o mimesis de praxis. Aristóteles, 1971: 1448 b 1-5.
- ⁴ Esta perspectiva «aporta una actitud humanista, tolerante, de los valores y limitaciones específicamente humanos». Cfr. García-Noblejas, 2000: pp.84-85.
- ⁵ Para Bordwell, la iconología se trataría de la interpretación más completa del texto audiovisual. Cfr. García-Noblejas, 2000: pp. 83-84.
- ⁶ Cfr. Lyons, 1990: 5-7; Darby, 1996: 79-81; Davis, 1995: 179-196. Por otro lado, se ha sostenido también que la película no es sino una metáfora de la intervención norteamericana en el eje aliado.
- ⁷ Lyons, 1990: 146-147; Eyman, 1999:313.