

## La imagen: más allá de un insumo académico

JORGE ALBERTO RIVERO MORA

*Universidad Nacional Autónoma de México*

**L**as imágenes sobrepasan, por mucho, la limitada función de simples “evidencias” que puede otorgárseles, ya que no funcionan meramente como instrumento de apoyo que den paso a juicios valorativos (de verdad o falsedad) de los discursos o testimonios construidos, sino que también las imágenes son, en sí mismas, una manera de representar la realidad histórica, de materializarla, de volverla tangible.

En este sentido, considero que en el extenso ámbito de la bibliotecología se debe dar nodal importancia al potencial interpretativo que la imagen irradia desde distintos enfoques y miradas: emisión, producción, reproducción y recepción social, y utilizar este importante insumo como un operativo mecanismo que respalde el reconocimiento de diferentes tipos de recursos de información que deben ser organizados y sistematizados, para satisfacer las necesidades informativas de distintos sectores de la población a quienes la bibliotecología dirige su labor.

Por ello quiero defender, desde el territorio de la historiografía crítica,<sup>1</sup> el giro visual de que la imagen ha tenido y cómo ésta no solamente ilustra o complementa lo que el texto escrito emite, sino que también actúa como un discurso en sí mismo; como un testimonio visual que representa a la sociedad en un tiempo determinado con sus múltiples significados que pueden ser valorados y redimensionados desde la bibliotecología. Para ejemplificar lo anterior, detendré mi mirada en diferentes intencionalidades que, desde algunos discursos visuales de la Época de Oro del cine mexicano, se pueden extraer de la realidad de aquel periodo para, de esta manera, evidenciar la importancia de la imagen como discurso en sí mismo, que puede ser valorada, examinada y catalogada como fuente de información relevante.

En resumen, en el presente trabajo examinaré cómo la Época del Oro del cine nacional permite evaluar el universo representacional que emana de la realidad cultural y política de la segunda mitad del siglo XX en filmes, carteles, *stills*, fotografías, sistema de estrellas, etcétera; y cómo estas representaciones influyeron ampliamente en la construcción de imaginarios del espectador, pero también cómo el cine es un importante discurso visual que modificó el entorno urbano y las representaciones de la realidad en torno a la aprehensión fílmica de la ciudad o del nacionalismo.

---

1 La historiografía crítica propone analizar, problematizar e historizar los objetos de estudio y su recepción, pero también los dos tipos de discursos que en las ciencias sociales, humanas y de la conducta sirven para explicar y apoyar la comprensión de los objetos de estudio: los discursos teóricos y los paradigmas que los sostienen, así como los modelos que se utilizan para privilegiar ciertos discursos y erigirlos en contextos históricos. Véase: Silvia Pappe *et al.* (2001), *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, pp. 161-162.

## HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA. UN DIÁLOGO PERMANENTE

En la reconstrucción de un problema histórico o historiográfico es una tarea común la revisión de textos escritos, archivos y registros tradicionales. Sin embargo, la conveniencia de contar con grafías alternas a dichos discursos (imágenes, mapas, construcciones arquitectónicas, monumentos, películas o carteles) radica en que estas huellas permiten extraer información importante sobre la manera de vivir y de representar la realidad del ser humano, y cómo éste concibe su visión de mundo, su cotidianidad y sus expectativas.

Por ello, la importancia de retomar estas otras maneras de representar la realidad es mayúscula, porque permite profundizar en el análisis reflexivo y crítico de la escritura de la historia. Sin embargo, las imágenes sobrepasan por mucho la limitada función de simples “evidencias”, porque también las imágenes, en sí mismas, constituyen una manera de representación de la realidad histórica.

La imagen entonces obliga a reflexionar en el quién, el cómo, de qué manera, en qué tiempo y desde qué espacio se materializa; implica pensar en los aspectos subjetivos y objetivos adheridos a la historicidad misma que conforma el fundamento a la interpretación ya que, como puntualiza Gabrielle Spiegel, el poder de toda representación deriva de su contexto social y del vínculo que mantiene con el conjunto redes sociales y políticas en las que se mueve.<sup>2</sup>

De esta manera, la correlación entre la representación y la realidad histórica está posibilitada por la historicidad, ya que ésta condiciona su existencia y enlaza ambos conceptos en una tensión temporal entre el presente y el pasado. Así, este proceso de estructuración y significación me lleva a

---

2 Gabrielle Spiegel (1994), “Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media”, pp.123-161.

reflexionar que, en ocasiones, no se cavila con detenimiento en las posibilidades que ofrecen otros discursos alternos como las imágenes, las cuales tienen una determinada intencionalidad al momento de su emisión; son concebidas en un periodo histórico específico, son fuentes relevantes para construir y entender la historia de la cual formamos parte y pueden ser interpretadas desde diferentes horizontes de enunciación.

## EL CINE: UNA RED DE SIGNIFICACIONES

Cuando generalmente uno habla de un poeta o de algún novelista, ponemos a prueba la memoria de nuestro interlocutor al preguntarle qué versos o qué pasajes de una novela podría repetir textualmente; lo mismo podría decirse respecto a una película; por ejemplo: ¿qué imagen o imágenes se recuerdan? La pregunta se complejiza si, como decía Jean Luc Godard, la fotografía es verdad y el cine es una verdad que corre 24 veces por segundo. ¿Qué pasa cuando queremos detener tal celeridad de las secuencias y congelamos o sintetizamos todos los recuerdos de un filme en una imagen?

Así, por ejemplo, al recuperar escenas de la Época de Oro del cine mexicano, pueden venir a mi mente imágenes que permanecen intactas en la memoria: la bravía presencia en pantalla de Jorge Negrete o Pedro Armendáriz; la belleza serena y elegante de Dolores del Río; los bellos ojos de María Félix en *close up* en la película *Enamorada*; la desesperación de Blanca Estela Pavón y Pedro Infante al ver a su hijo carbonizado en *Ustedes los ricos*; la picardía de Cantinflas y la gracia sin par de Joaquín Pardavé en *Abí está el detalle*; la seguridad triunfante de Roberto Cobo en *Los olvidados*; los cuerpos voluptuosos de Ninón Sevilla o

*Tongolele*; el encuentro musical de *Tin Tan* y *Vitola* en *El rey del barrio*, etcétera.

Escenas memorables en que los artistas citados apuestan su fuerza expresiva al poder receptivo de sus imágenes. En este punto, quiero hacer un breve paréntesis para señalar que la palabra *imagen* se usa con mucha libertad porque en torno a ella existe una conceptualización extremadamente amplia, flexible y aun vaga, como una especie de palabra comodín que explica, pero no del todo, las enormes posibilidades que estos discursos encierran; por ejemplo, se puede examinar a la imagen como un discurso aislado y autónomo, pero también como parte de una cadena que da sentido a una trama, o como atmósfera de un mensaje determinado.

En efecto, no se debe olvidar que las imágenes aluden a construcciones selectivas que son al mismo tiempo referentes, construcciones conceptuales, ideas y formas de pensamiento, pero también incorporan fenómenos más amplios y complejos, como los imaginarios y las “visiones de mundo”. En este orden de ideas, un enorme abanico de posibilidades se despliega y se puede debatir en torno a los diferentes significados que estos discursos proyectan en el periodo histórico en que cobran auge, aunque después puedan caer en desuso y ser intercambiados por nuevas imágenes del mundo.

Por lo anterior, las imágenes son un importante insumo que ahonda en la representación del pasado histórico y son un eficaz medio de expresión y difusión de la cotidianidad de un tiempo y espacio específicos, pero también son discursos que estimulan la reflexión en torno a las fuentes visuales en las que se puede respaldar el historiador o el historiógrafo para realizar su trabajo.

Al respecto, Max Weber subrayaba que el hombre es un animal suspendido en redes o tramas de significación que él mismo ha tejido, y Clifford Geertz añadiría: “[...] la cultura es esa urdimbre, y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.”<sup>3</sup> En este sentido, la historiografía examina esa urdimbre compuesta de una multiplicidad de discursos, e invita a reflexionar en torno a las significaciones existentes en relación con las redes culturales en que se emitan, todo desde una perspectiva transdisciplinaria.<sup>4</sup>

Si bien hace algunos años escaseaban los trabajos que se preocupaban por extraer información del pasado a través de las imágenes, hoy en día cada vez son más abundantes los proyectos que examinan tanto a las imágenes estáticas (fotografía, cartel, caricatura) como a las imágenes en movimiento (cine, televisión, documental, video), ya que inciden en el conocimiento de la sociedad de una época y en la gestación de imaginarios.<sup>5</sup>

Pongo de ejemplo al cartel cinematográfico para la difusión de dicho espectáculo, como una de las primeras y más tradicionales formas de acercarse al llamado séptimo arte. Y no obstante el extraordinario alcance que ofrecen las nue-

---

3 Aquí Geertz recurre a un concepto acuñado por Gilbert Ryle: “la descripción densa”. Esta metodología recoge “la jerarquía estratificada de estructuras significativas” en las que se ensartan los hechos, y por tanto, debería constituirse en la base de la descripción etnográfica, que Geertz privilegia. Véase: Geertz (1992), *La Interpretación de las culturas*, pp. 20-22.

4 Los discursos pueden variar dependiendo el espacio, tradición, ideología y horizonte de enunciación (historia, sociología, semiótica, filosofía, etcétera) en que se emitan. Lo meritorio de la historiografía radica en el uso de la transdisciplinarietà, en este continuo fluir de conocimientos extraídos de otros saberes, metodologías y perspectivas de análisis de otras disciplinas. Cf., Pappé *et al.* (2008), “Teoría y análisis del discurso”.

5 José Ronzón, “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, pp. 133-144.

vas tecnologías (especialmente Internet o los programas de animación electrónica), los carteles impresos se mantienen como un eficaz medio para cautivar al público.

Y es que muchas veces la primera aproximación que el espectador tiene a una obra fílmica la obtiene del cartel pegado afuera de la sala. Y esta breve o detallada lectura que el receptor hace a este discurso visual –el cual alberga a su interior distintas imágenes (dibujo, fotografía o caricatura)–, le permite obtener pistas de lo que el artista sintetiza de la trama y evaluar si vale la pena, o no, consumir dicha propuesta cinematográfica.

Como subraya la diseñadora de arte Donis A. Dondis: resulta necesario hacer una adecuada lectura gramatical de las imágenes para la comprensión de la cultura. Sobre todo en esta época en que la cultura está constituida cada vez más por una multitud de elementos visuales, procedentes de campos tan próximos y tan diversos al mismo tiempo, como la fotografía, el cine, la televisión, el video, el cartel, el diseño gráfico, las historietas, etcétera. Es decir, se debe reparar en torno al diálogo existente entre los numerosos medios de comunicación masivos como los antes descritos.<sup>6</sup>

Para el caso que me ocupa, la cinematografía, desde sus inicios, ha sido una actividad lúdica que a través de distintos géneros y formatos puede vincularse a un concepto llamado *trasvase cultural*; éste alude a cómo ciertas creaciones artísticas pueden ser representadas y resignificadas desde diferentes horizontes de enunciación: por ejemplo, obras literarias que son adaptadas al terreno cinematográfico, al espacio musical o al escenario teatral, o la resignificación y aprehensión espacial.

---

<sup>6</sup> Doris Dondis (2008), *La sintaxis de la Imagen. Introducción al alfabeto visual*.

## LAS IMÁGENES: REPRESENTACIONES Y RESIGNIFICACIONES

Como sabemos, la conceptualización del espacio y del tiempo como una visión del mundo o como una realidad tangible enmarca los avances y retrocesos del ser humano a través de la historia. La noción de espacio, entonces, no es una entidad concreta y fácil de determinar; por el contrario, es un vocablo muy complejo, sumamente abstracto y en permanente movimiento.

Es un proceso inacabado en constante renovación y resignificación, como podemos apreciar. Así, por ejemplo, esta categoría, más allá de su carácter de coordenada en el análisis de la realidad, implica también un referente que encierra un ancho mundo de subjetividades en su interior, como se observa en las reflexiones en torno a la relación tiempo-espacio en la reconfiguración del ámbito urbano material, que hiciera el teórico francés Michel de Certeau.<sup>7</sup>

Así, Michel de Certeau, en su interesante texto *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, plantea un acercamiento al espacio que parte de las prácticas de apropiación y narración del entorno urbano.

En este escenario, el texto de Michel de Certeau invita a reflexionar la ciudad –en términos cualitativos– como un fragmento de espacialidad en que se construyen y reconfiguran prácticas de apropiación, pero también de narración del entorno urbano con una pluralidad de sentidos que, en opinión de Michel de Certeau, necesariamente apuntan a direcciones y temporalidades en el momento mismo de la

---

7 Michel de Certeau (1996), “Tercera parte. Prácticas del espacio”, pp.103-142 y 221-224. Otros textos relevantes que alientan el debate sobre este particular son: Silvia Pappé (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*; Teresita Quiroz (2006), *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edward*, y Jorge Alberto Rivero (2012), *Wachando a Tin Tan. Análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*.

emisión del mensaje que proyecta un discurso de tipo citadino (monumento, edificio, mapa); puede ser interpretado y resignificado de diferentes maneras, porque estas imágenes ciudadinas no son estáticas, son oscilantes: se mueven, y en cada movimiento se define un nuevo sentido.

En otras palabras, Michel de Certeau vincula el quehacer cotidiano con los espacios y la temporalidad (fragmentada, imaginada, objetivada) que resulta determinante, puesto que en la ciudad sus elementos urbanos se convierten en referentes de una época precisa, de un espacio material tangible, con actores específicos que interaccionan entre sí y su entorno, ante la imagen de una ciudad, no como un relato único sino leído de diferentes modos.

Para de Certeau, entonces, un lugar “es la acción de los sujetos”. Verbigracia: si caminamos por una calle, una avenida, un puente peatonal, o nos metemos a una sala de cine o de teatro, estos espacios se convierten en un área que nos apropiamos; por lo tanto, estos espacios dotan de sentido e identidad individual y colectiva a quien los toma. Por lo antes citado, el concepto de *ciudad* de Michel de Certeau se ubica en dos vertientes: la objetiva como imagen de la modernidad, en tanto espacio organizado administrado en términos racionales; y como lugar de transformaciones y apropiaciones, es decir, de interacciones, de redes de experiencias compartidas o confrontadas, en síntesis, de narraciones con sentido.

Por otra parte, la apropiación de los espacios se advierte también desde la cartografía, desde las representaciones de la modernidad a través de metaforizaciones de las imágenes en distintos órdenes, en lo que la fusión del espacio y del tiempo da como resultado mecanismos de apropiación de las ciudades, en donde elementos tradicionales se man-

tienen en permanente tensión, con nuevos elementos que aspiran a alcanzar la modernidad.

Así, en el análisis espacial que puede representar el examen de las ciudades –como entidades físicas pero también imaginadas–, se redimensiona a la ciudad desde el ámbito cinematográfico, ya que a través de tramas, personajes y escenarios se invita al público a adentrarse a una ciudad, no sólo como un espacio geográfico y físico, con la complejidad que encierra en su interior, sino también a través de la pantalla en el momento en que el público aprecia el ámbito citadino que el actor recrea y resignifica en la película; entonces sí, los receptores que habitan esos espacios se ven retratados y se reconocen a sí mismos

Es por esta construcción real o imaginada de las ciudades, en tanto espacios en constante cambio, renovación y movimiento, que podemos apreciar que la realidad no es unívoca ni estática sino fragmentaria, conflictiva, compuesta de procesos inacabados, inconclusos, ambiguos, en los que elementos como las imágenes, las metáforas, las actitudes iconoclastas apuestan por nuevas posturas y que no se conforman con lo establecido, como hiciera en su momento Luis Buñuel en su propuesta cinematográfica.

## REFLEXIONES ABIERTAS O VENTANAS QUE NO SE CIERRAN

Considero que en el quehacer bibliotecológico resulta muy importante y enriquecedor poner énfasis en que el análisis y uso de la imagen trasciende el mero insumo secundario que ilustra o complementa el texto escriturístico, ya que este tipo de discurso genera un permanente diálogo con otros géneros y formatos visuales (fotografía, carteles, *stills*, tráileres, etcétera) que gestan un imaginario muy interesan-

te en espera de ser leído y resignificado a la luz de los nuevos paradigmas narrativos propios de la posmodernidad, en donde las certezas se desvanecen y la realidad se problematiza en múltiples miradas.

Por lo tanto, el giro visual como una relectura de la imagen es un camino sobre el que debe apostar la bibliotecología para fortalecer el ejercicio de su quehacer y de su saber, más allá de un insumo de corte académico, sino como un eficaz instrumento dirigido a fortalecer el reconocimiento de diferentes tipos de recursos, en este caso visuales, que alienten al investigador a aprehender la realidad, organizarla y sistematizarla desde nuevas miradas y enfoques que fortalezcan la disciplina de la bibliotecología y la motiven a nuevos diálogos con otros saberes.

Por lo tanto, el presente texto es una invitación permanente a los investigadores y estudiantes para que se atrevan a explorar sus preocupaciones desde las particulares narrativas que la imagen puede proyectar y esparcir significados en espera de ser leídos, interpretados y representados como discursos. El presente análisis fílmico pretendió poner en juego la ponderación de diferentes discursos visuales, para subrayar cómo las imágenes de los protagonistas del cine nacional y de ciertos pasajes de sus filmes se expresan no solamente en las películas en sí mismas, sino en el cúmulo de discurso insertos en ellas; y este tipo de abordajes pueden resultar útiles para examinar discursos visuales, más allá de lecturas lineales o convencionales.

De esta manera la imagen, en tanto discurso, no tiene una jerarquía inferior a otro tipo de grafías, ya que lo visual también es un discurso en sí mismo, una narratividad peculiar que trasciende el tiempo, que vence al olvido y que recupera la memoria. Y es en el ámbito de la recepción que puede extraer posibilidades de análisis y significación en

el ámbito cultural de una determinada época histórica, así como los imaginarios de todo un periodo histórico digno de recuperarse y resignificarse.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dondis, Doris (2008), *La sintaxis de la Imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- De Certeau, Michel (1996), *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Geertz, Clifford (1992), *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Pappe, Silvia *et al.* (2001), *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, UAM (Serie Libros de Posgrado).
- Pappe, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM-A.
- Pappe, Silvia *et al.* (2008), “Teoría y análisis del discurso”, en *Cuaderno de Posgrado* (nivel doctorado), México, UAM.
- Rivero Mora, Jorge Alberto (2012), *Wachando a Tin Tan. Análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)* [Tesis de Doctorado en Historiografía], México, UAM-A.
- Ronzón, José (2003), “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, en José Ronzón *et al.* (coord.), *Formatos, géneros y discursos*, México, UAM-A., pp. 133-144.
- Spiegel, Gabrielle (1994), “Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora, pp.123-161.
- Quiroz, Teresita (2006), *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edward*, México, UAM-A.