

LA IMAGEN COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS PARA LA HISTORIA. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Dr. Juan Alfonso Milán López
Investigador independiente
amilan28@hotmail.com

RESUMEN

El presente ensayo tiene la finalidad de reflexionar si es posible utilizar a las imágenes (ilustraciones, litografías, pinturas, fotografías, etcétera) como testimonios para contar la historia. Se propone utilizar el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky como una herramienta que permite descifrar los mensajes de cada imagen. La novedad consiste en superar los valores estéticos, al tener en cuenta diversas coordenadas historiográficas como la representación, identidad, memoria e imaginarios, mismas que admiten conocer el contexto sociopolítico de la época a la que corresponda cada representación visual estudiada.

Palabras clave:

*Imagen,
Iconología,
Historiografía.*

ABSTRACT

The present essay has the purpose of reflect if is possible use to them images (illustrations, lithographs, paintings, photographs, etc) as testimonies for count the history. Is proposes using the method iconographic-iconological of Erwin Panofsky as a tool that allows decoding the messages of each image. Novelty is to overcome the aesthetic values, to take into account different historiographic coordinates as representation, identity, memory and imaginary, same that allow to know the socio-political context of the time with the corresponding each studied visual representation.

Keywords:

*Image,
Iconology,
Historiography.*

INTRODUCCIÓN

En primer lugar, hay que considerar a la imagen como un vestigio informativo que dice algo más que cuestiones básicas como las costumbres y tradiciones de culturas pretéritas. Trascender esta problemática se logra analizando con cuidado los elementos que a simple vista parecerían insignificantes, pero que a fin de cuentas son importantes porque revelan datos que los historiadores no identifican de inmediato, ya que como lo ha dicho José Ronzón, (2002) “la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad”.

La imagen como discurso, tiene *per se* un

principio indiscutible: su carácter ilustrativo, no obstante a través de los análisis iconográficos - iconológicos “se ha iniciado un análisis de los discursos y lenguajes que las mismas ofrecen” (Burke, 2005), esto implica poner en funcionamiento la historicidad de las mismas y debatir en torno a su utilidad como una forma de describir, abordar y explicar el pasado.

Comúnmente los historiadores que se han adentrado al estudio de la imagen reconstruyen la historia de ejemplares pictográficos en concreto: la técnica empleada, la biografía de su autor, descripción de la temática reflejada y la valoración estética como colofón. Para los intereses de la historia

cultural y la historiografía crítica (Pappe, 2001)¹ en particular, si bien esto no es un paso innecesario, ya que es menester realizarlo *a priori*, ello resulta incompleto, porque las representaciones visuales han de encaminar coordenadas sociopolíticas de las cuales se puede extraer una lectura más compleja.

La imagen no informa de manera objetiva sino que es una interpretación particular de algún tipo de acontecimiento. Tal como lo ha señalado Tomás Pérez Vejo, (2005) la imagen es una sofisticada forma de construir un tipo de realidad, resulta un medio utilizado por las elites políticas en su lucha por el control de la imaginación de los pueblos en la construcción de imaginarios colectivos. En este contexto resulta fundamental identificar la filiación política o ideológica de autores y patrocinadores, ya que esto puede ayudarnos a entender el tratamiento favorable o desfavorable con que se interpreta algún episodio. La posición ideológica condiciona el enjuiciamiento sobre acontecimientos históricos, por ello la subjetividad cede a planteamientos políticos, históricos, religiosos, etcétera.

De esta forma, las imágenes son testimonios que contienen preocupaciones y mensajes particulares. El discurso visual ofrece la posibilidad de “penetrar los ámbitos públicos, vida cotidiana y valores” (Gutiérrez y Bellindo, 2005). Estos criterios sobre el estudio de la imagen resultan fundamentales, pues considero que los hechos históricos determinan los temas, personajes y situaciones que se privilegiaron en las fuentes icónicas. ¿A través de qué herramientas metodológicas se puede llegar a una interpretación completa de la imagen? ¿Cuáles son las coordenadas historiográficas que se pueden rastrear al analizar una imagen?

De la metodología

Un estudio que ponga énfasis en los puntos anteriores, tal como lo propongo, se enfoca a la definición del discurso ideológico de las obras y sus significados iconológicos, pero ¿Cómo llevar a cabo una interpretación iconológica? Comencemos primero por

discutir cómo surgió la metodología y algunos de sus postulados más importantes.

Los términos “iconografía” e “iconología” provienen de los estudios de la historia del arte, fueron utilizados por primera vez por Cesare Ripa² en el siglo XVI y relanzados durante los años veinte y treinta del siglo XX. Su relanzamiento se asoció con una forma novedosa de “leer” la pintura y trascender la mera contemplación. La escuela de Warburg de Hamburgo dio cabida a la nueva generación de iconógrafos durante los años inmediatamente anteriores al ascenso de Hitler al poder, entre éstos se destacaron Aby Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind y Ernest Gombrich, éste último propuso entender a la iconología como una disciplina de interpretación de los símbolos presentes en el arte. Su propuesta está influenciada por el psicoanálisis, es decir considerar al arte como una expresión formalizada de manera simbólica de un inconsciente humano que puede ser colectivo, de clase, de grupo o individual. Esta tesis invita al investigador a comenzar su disertación con la idea de que los artistas no parten de sus impresiones visuales sino de sus ideas o conceptos acerca de las cosas. La propuesta iconológica de Gombrich concede igualmente importancia a la experiencia y a los condicionamientos culturales del público al valorar la obra como tal. El enfoque psicoanalítico en los estudios iconológicos es necesario, pero conflictivo a la vez; necesario porque las personas proyectan sobre las imágenes sus fantasías inconscientes; conflictivo porque este análisis se lleva a cabo con artistas a los que se les puede tumbar en un sofá y analizar sus disertaciones libres, pero poco eficaz con artistas pertenecientes a épocas pasadas.

Otra línea más de estudio iconológico tendría que ver con el estructuralismo o semiótica, que implica fijar la atención en la organización interna de la obra o en las oposiciones binarias que existen entre sus pares y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente. Verbigracia, las imágenes que hablan de otredad, pueden leerse como inversiones de la imagen que de sí mismo tiene el observador o artista. Dicho método conlleva también

¹ La doctora Silvia Pappe ha propuesto que la historiografía crítica trabaja con la posibilidad de actualizar la historicidad de los discursos históricos, es decir, manejarlos situados siempre en dos ámbitos: los que estamos leyendo e interpretando, y los nuestros que estamos construyendo y escribiendo a partir de la selección y el ordenamiento de los primeros.

² Su texto *Iconología ovvero Descrizione dell'Imagini universali*, (1593) tuvo por objeto ser una especie de manual que auxiliara a los poetas, pintores y escultores para representar las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas, éste se presenta en orden alfabético, cómo diferentes alegorías como la paz, la libertad o la prudencia, son reconocibles por una iconografía propia.

sus complicaciones, ya que muestra menos interés por descodificar los elementos específicos de la imagen que por la relación existente entre ellos.

Empero, consideramos que para incorporar las preocupaciones historiográficas en el estudio de las imágenes, resulta mejor tomar como metodología, la propuesta de Erwin Panofsky, quien en su texto *Estudios sobre iconología* diseñó un programa de trabajo iconográfico-iconológica, para que el historiador pueda alcanzar el significado de una obra siguiendo tres pasos:

1.- Descripción pre iconográfica

El historiador consigna aquellos datos que posee la obra, fácticos y expresivos alcanzados por nuestra percepción. Eso sí, a veces necesitamos apelar a mayores conocimientos como el tiempo y la cultura donde floreció la obra, pero el aspecto fundamental de este primer paso, sería la identificación de objetos, situaciones, personajes, formas, colores, masas, etcétera. Esto se conoce como la significación primaria o natural, la cual se ubica en el mundo fáctico, donde reconocemos la realidad a través de nuestros sentidos. Es un estudio que se concentra en las formas y en las leyes internas que determinan su configuración. El significado percibido así es de naturaleza elemental y fácilmente inteligible. Se lo aprehende mediante la mera identificación de determinadas formas visibles (esto es, determinadas configuraciones de línea y color, o determinadas masas) con determinados objetos que se conocen por experiencia práctica y mediante la identificación del cambio en sus relaciones con determinados actos o acontecimientos (Panofsky, 1972).

2.- Análisis iconográfico

Es la identificación de imágenes, historias y alegorías. El análisis iconográfico implica un método descriptivo y no interpretativo y se ocupa de la identificación y clasificación de las imágenes. Este nivel se relaciona con el “significado convencional” es decir, reconocer el tema o escenas narrativas, si la obra representa la batalla del cinco de mayo o el fusilamiento de Maximiliano, por citar un

par de ejemplos. Del mismo modo podemos hablar de la iconografía como “sistematización de inventarios de retrato”, o la recopilación de la serie de retratos y pasajes dedicados a la vida de un individuo, o bien la clasificación y catalogación de virtudes, símbolos y atributos que se relacionan con los santos, en el caso de insignias religiosas, principalmente, pero también con personajes notables. De tal manera que la iconografía contribuye a hacernos ver claramente la singularidad de una obra, dota la capacidad de diferenciar escenas, además de auxiliarnos a situar la obra en su tiempo. Por último, gracias a la iconografía las fuentes literarias de una obra “pueden volverse visibles y así se podrá precisar su relación con la tradición” (Hadjinicolaou, 1981).

3.- Análisis iconológico

El verdadero objetivo del análisis de la obra es dilucidar la significación del contenido. Se debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición como a los temas iconográficos. A la iconología le interesa el significado intrínseco o bien, “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica” (Burke, 2005).

La iconología estudia las denominaciones visuales del arte, por extensión, se trata de la ciencia que estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos o históricos, y se diferencia de la iconografía, en que no finaliza en la simple descripción y catalogación, sino que estudia todos los aspectos que conforman la obra, los compara y clasifica, llegando incluso a formular leyes o reglas para conocer su antigüedad y diversos significados e interpretaciones.

Ahora bien, una interpretación laxa, sin haber tomado los pasos previos o no profundizar en ellos, puede producir un discurso parcial y quizá totalmente contrario al objetivo primario del artista. Es por ello que el método iconológico no está exento de críticas (Peláez, 204),³ pero considero que si se siguen varias pautas antes de la última interpretación, justo en el trabajo o fase de investigación

³ Uno de los principales críticos a esta metodología es Hermann Bauer, quien observó tres puntos a debatir:

1.- Panofsky separa la experiencia vital de la tradición cultural sin tener en cuenta que los movimientos y la percepción humana está marcada ya por las tradiciones culturales.

2.- Los niveles dos y tres se remarca lo que la obra de arte muestra, pero no lo que deja de mostrar, con lo que la concepción completa de la realidad parece un tanto sesgada. En concreto, en el tercer nivel afirma que no se puede hablar de símbolos como valores simbólicos ya que un símbolo no es un símbolo.

3.- Los iconógrafos muestran más interés en las connotaciones que la imagen conlleva que en la propia imagen. Señala que no consideran suficientemente a la mimesis (reflejo de la realidad) sino que prefieren verla como un enmascaramiento. La propuesta de Bauer sería una historiografía del arte que haga compatible la mimesis con el significado de la imagen tanto histórica como supra-históricamente.

iconográfica, el resultado llegará a ser exitoso. Estas son las siguientes:

A) Indagar la historia particular del artista

Conocer su trayectoria resulta útil, ya que su biografía aportará datos que pueden reflejarse en su obra, es decir, con quién trabajó, dónde; bajo qué circunstancias laborales. La trayectoria del autor, por otro lado, permite saber cuáles fueron las técnicas, la escuela y los géneros en los que incursionó.

B) Los comitentes

Hay que tener presente que el oficio de los artistas no suele ser independiente, sino que sus productos están subordinados por los deseos de los comitentes o patrocinadores, éstos, como dueños del capital, pueden poner sus recursos al servicio del Estado o de intereses particulares para dirigir la opinión pública a través de una imagen. Los comitentes pueden ser individuos o instituciones. Un tratamiento benévolo o negativo de una persona o acontecimiento, dependerá en gran medida de las órdenes del comitente.

C) La tradición

Las interpretaciones que realicemos de las obras dependerán en buena medida de nuestro bagaje subjetivo, por esa razón tendrán que ser corregidas y controladas por una percatación de los procesos históricos cuya suma total se conoce como tradición. Esta suele entenderse como la identificación con otras obras de arte conocidas con el mismo tema (aunque no necesariamente con el mismo episodio histórico). Cuando dos o más obras retratan la misma hazaña o pena, el intérprete puede analizar las particularidades de cada caso: el olvido de ciertos detalles, el ensalzamiento o desdén hacia los personajes. La tradición permite conocer también, el bagaje cultural del artista, con lo cual podemos saber el grado de conocimiento que éste tenía respecto a la obra de otros autores, tanto contemporáneos como de otra época y de otras latitudes. La tradición contribuye a clarificar las libertades tomadas por el artista que se aparta más o menos de una convención o esquemas técnicos, es decir, muestra los procedimientos característicos de un país, una escuela o corriente determinada, por ejemplo la predilección de un autor por el uso de un determinado material, es un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo (Panofski, 1972). Un conocimiento

amplio de la tradición, permite, por otro lado, rastrear las fuentes literarias, validarlas o desecharlas.

D) Circulación y desenlace de la producción

Este punto refiere al camino transcurrido de la obra, es decir, en dónde apareció por primera vez: la prensa, un museo, acompañando un texto, etcétera, hasta su última sede. Desde este punto, el historiador puede indagar aspectos sobre la divulgación y la variación de recepción del trabajo artístico desde la época de su lanzamiento. Su anclaje final no es sólo recapitular la historia de su recorrido, sino de los diversos intereses que instituciones y particulares han tenido para su resguardo, difusión y eventual exhibición.

E) El contexto

Es posible realizar observaciones en torno a los valores políticos, sociales, culturales o económicos de los responsables de la producción del objeto. Si bien el artista se encuentra comprometido con los designios del comitente, invariablemente su trabajo refleja posiciones ideológicas, muchas veces en disputa con otras. El contexto resultaría en términos historiográficos, el horizonte de enunciación desde el cual el autor observa e interpreta los acontecimientos de los que es testigo y participante a través de su obra. Las imágenes producidas en contextos históricos determinados son fuentes válidas para el quehacer historiográfico, de manera que a través de ellas el investigador puede reconocer problemas y por lo tanto desarrollar metodologías y echar mano de diversas herramientas analíticas, para ordenar los vestigios visuales, interpretar sus usos y sus estrategias narrativas. De esta forma estos vestigios trascenderán su objeto "decorativo" y pueden analizarse como fuentes de producción de sentido del pasado que expresan una mirada del contexto del cual devienen (Panofski, 1972). La conjugación de estas pautas, puede traernos como resultado una aceptable interpretación iconológica e historiográfica.

Ahora bien, cuáles son las coordenadas historiográficas que pueden emerger del contexto. Pueden ser tantas como se desee, no obstante propongo que las más evidentes son las siguientes. En primer lugar, y de la cual se desprenden las demás, es la representación. Representar es convertir, idear, exportar al lienzo, al papel o la piedra una idea, es contar una historia. Luego entonces de dicha

historia se extraen conceptos y abstracciones más profundas que las simples anécdotas,

estas son: identidad, memoria e imaginarios, entre otras.

LAS COORDENADAS HISTORIOGRÁFICAS

Representación

Al hablar de imagen es indispensable referirse a la noción de representación. Roger Chartier, la consideró como las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, de acuerdo con sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia. Representar es hacer visible una idea, un objeto, un sentimiento. La visibilidad del conocimiento se logra a través de la estructuración del discurso: escrito, gráfico, arquitectónico. Es un proceso de contención y materialización a fin de perpetuarlo en el tiempo. La representación de la cultura material, de los movimientos sociales, de la evolución de los espacios, del tiempo, conciernen de manera constante a las inquietudes intelectuales del programa historiográfico occidental desde mediados del siglo XX y hasta nuestros días (Ríos, 2009)⁴. La ampliación temática, el diálogo interdisciplinario y nuevos métodos de abordaje sobre el conocimiento histórico que se han venido desarrollando desde el surgimiento de las mentalidades, hasta la aparición de la historia cultural. Para esta última, las diferentes sociedades se encuentran conformadas “por diversos grupos que son capaces de crear y recrear sentidos propios a partir de una realidad determinada y de dotar de significados particulares a los objetos y a los discursos, particularmente a aquellos de naturaleza histórica” (Ríos, 2009).

En este orden de ideas, Roger Chartier enunció que la historia cultural se apartaba de la dependencia demasiado estricta en relación con la historia social, dedicada al estudio de las grandes coyunturas políticas y económicas. No obstante volvía a lo social con la salvedad de que fijaba su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y que construyen para cada grupo o medio, un ser

percibido constitutivo de su identidad (Chartier, 1995).

Este paradigma implica descifrar de otra manera a las sociedades al penetrar la madeja de las relaciones y de las tensiones que se constituyen a partir de un punto de entrada, es decir, un suceso o evento particular, y a considerar que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que le es propio (Chartier, 1995). Por ello es útil comparar los discursos contrarios, a partir de esa confrontación encontramos las fuentes; no hay modelos uniformes y coincidentes. En lo que respecta al tema visual, no podemos pintar, ilustrar, dibujar “toda” la historia, lo que reduce al artista en concentrarse en un punto de arranque, generalmente suelen retratarse los sucesos más álgidos de las historias nacionales: el último momento de la vida de un prócer⁵ o una batalla determinante. Cada artista, en diferente época es libre de reproducir un mismo hecho, aunque puede brindarle mayor importancia a un detalle que a otro, explotar diferentes técnicas, así se abona en la etapa que llamamos la “tradicción”.

Los cultivadores de la historia cultural han recuperado diversas formulaciones tanto metodológicas como de enfoque. Refiriéndonos concretamente a los enfoques, son de vital importancia las expresiones culturales de movimientos sociales como el nacionalismo o el patriotismo, así como el análisis de conceptos históricos tales como cultura, poder, ideología, clase, identidad y memoria, sólo por mencionar algunos.

Identidad

Para Eric Hobsbawm el ejemplo más elocuente

⁴ Su abordaje ha desdeñado la historia enciclopédica como consecuencia del surgimiento en la década de los setenta de la historia de las mentalidades, dentro de la Escuela de los Annales. Esta corriente postulaba el diálogo con las ciencias sociales y la búsqueda de nuevas fuentes documentales que permitieran acercarse a nuevos objetos de estudio. A pesar del fecundo debate que los cultivadores de esta corriente fomentaron con otras ciencias sociales y de la ampliación de los temas a estudiar, la ambigüedad de los postulados teóricos y la indefinición del término mentalidad generaron una crítica del término en sus propios cultivadores.

⁵ Es muy común elevar al grado de “mártir laico” a los héroes nacionales que mueren en circunstancias adversas o desventajosas. El retrato exacto de la muerte puede sugerir la santidad de aquel que dejaba este plano existencial, al relacionar la composición de la escena con iconografía sagrada, es decir, la pose del que expira, la posición de los dolientes y los llamados utensilios, con la religiosidad, específicamente con el martirio de diferentes santos, dando así la impresión de que el que muere ha sufrido un trance de vital relevancia y que puede llegar a ser glorificado en una escala social, de manera semejante a la veneración que se hace de un mártir.

respecto a una construcción de identidad son las historias impregnadas de nacionalismo. “Inevitablemente, la versión nacionalista de su historia consiste en anacronismos, descontextualizaciones y, en casos extremos, mentiras” (Hobsbawn, 1998). Este autor nos habla en todo caso, de las estructuras que conforman una identidad nacional,⁶ luego entonces la identidad queda atada a diversas implicaciones de índole políticas, sociales y culturales, que tienen como finalidad establecer las diferencias entre naciones.⁷ Dicha construcción suele enaltecer las herencias culturales y desprestigiar las ajenas, con esto se mira hacia otras latitudes como espacios lejanos, diferentes y en casos extremos como “menos civilizados” o atrasados.

A través de la imagen, el intérprete puede analizar qué representaciones tocan discursos que pretenden salvaguardar una identidad nacional o diferenciarla respecto de otra, estos ejercicios son comunes en las alegorías⁸. El enaltecimiento de lo propio, y el desdén por lo ajeno, no son exclusivos de entidades mayores, sino estrategias que bien pueden utilizarse a nivel individual, en esta vertiente los ejemplos claros son los retratos. El que está dispuesto a realizar un retrato de sí mismo sabe que tendrá que diferenciarse de los demás no sólo en los aspectos físicos, que resultan los más evidentes y por lo tanto menos consientes. La diferencia más significativa tendría que ver con el hecho de utilizar parafernalia o elementos que diferencien al retratado respecto a otras personas, por sus vestimentas o accesorios, y el propio medio o entorno en el que tiene lugar la situación de interacción, es decir, mobiliarios, decorados, como escenografía que fija en el público el origen social y la identidad del retratado (Goffman, 1997).

Memoria

Jacques Le Goff (1989) estableció en el texto *Historia y memoria*, que la memoria es “la materia prima” de la historia, específicamente la memoria colectiva, ésta no es consciente de sí, por lo tanto resulta ser el lugar en que mejor se manifiestan los sentimientos religiosos, la identidad, el júbilo o la tristeza de los hombres. La memoria se trasmite de generación en generación, dicho fenómeno es posible porque se produce un vínculo afectivo, porque representa para el individuo núcleos de pertenencia que permiten reconocer “quién soy y a dónde pertenezco”. La memoria, como habría de anunciar Maurice Halbwachs, tiene un marco social; se relaciona con los diferentes grupos y medios a los que pertenecemos. No hay memoria “fuera de los marcos referenciales de los que los seres humanos ubicados en la sociedad se sirven para fijar y reencontrar su memoria” (Halbwachs, 2004). De tal forma que si los marcos referenciales destinados a la forja de la identidad colectiva cambian o se sustituyen, la memoria se desvanece e inicia un nuevo proceso de formación, este hecho remite a la subordinación de la memoria individual por la memoria colectiva, porque la pertenencia a diferentes grupos, otorga una signatura colectiva a nuestra memoria, y a la vez, la única unión entre distintas influencias colectivas determina la individualidad, por lo tanto cada grupo social tiende a desarrollar sus propias formas de memoria, como las costumbres, las tradiciones, pero también los discursos visuales que recuerdan el origen, las heroicidades, los ancestros, en suma, el pasado del grupo.

Las formulaciones elaboradas por Maurice Halbwachs acerca de la memoria colectiva con

⁶ El concepto de identidad se encuentra supeditado a otros referentes espaciales, de tal suerte que es válido reparar en torno a lo que es la identidad local o supranacional. Por otro lado es pertinente hacer referencia a aquello que contribuye a nivel social y psicológico para tener una identidad personal. Tanto las construcciones nacionales y personales de la identidad tienen como finalidad poder distinguir una unidad de otra, enmarcando las diferencias que las distinguen.

⁷ El discurso “nacional” del arte latinoamericano tiene su cenit al momento de retratar los procesos de lucha por la independencia. Esta pintura y escultura se enfocó en las figuras de los grandes libertadores como Simón Bolívar, Antonio José Sucre, José de San Martín o Miguel Hidalgo, hasta las batallas decisivas por la emancipación. Es precisamente, la captura o representación de valores como la valentía, la fraternidad e incluso el desdén y aparente olvido del pasado colonial lo que brindó este sentimiento de identidad nacional. Durante el siglo XIX la pintura histórica alcanzó nuevas cuotas de importancia, siempre vinculado al nuevo horizonte nacionalista latinoamericano. Respecto a la herencia hispánica se planteó durante las siguientes décadas a la independencia de las antiguas colonias, una especie de “leyenda negra”. Concretamente en el caso mexicano, las historias nacionales que empezaron a escribirse se pasaba del período de inicios de la conquista a la emancipación, dejando de lado o sin efecto alguno los largos años de “edad oscura” que habría significado la presencia de España en América.

⁸ Representación simbólica de algún tipo de valor o virtud. La utilización de ésta fue muy común en la pintura histórica, tenía una función académica y popular. Una de las representaciones que aparecen con mayor profusión es aquella en se reconocía a América, una indígena emplumada con carcaj de flechas y faldellín de plumas como atributos más comunes, sentada sobre un caimán y a veces acompañada de un cuerno de la abundancia. Otra alegoría muy común es la de la patria, quien en la mayoría de los casos resulta una mujer mestiza, coronada por un gorro frigio, rompiendo cadenas y acompañada de los mismos símbolos que representan la riqueza y el progreso. En los ámbitos locales, la patria es flanqueada por los personajes que pelearon por ella. Existen otro tipo de alegorías que tienen que ver con “el florecimiento” de las artes, las ciencias y los símbolos patrios. Otro tipo consisten en representar a “los otros” con formas burlescas e incluso animalizadas. Además se ponderan los símbolos de identificación nacional como las banderas y los escudos.

el fin de comprender de manera más clara los procesos por medio de los cuales la memoria de un grupo termina convirtiéndose en discurso historiográfico. La memoria colectiva precisa de vastas manifestaciones, el relato escrito no es su única vía. El abanico de posibilidades se extiende tanto como queramos. En este sentido, la memoria está allí para no perder la identidad colectiva y la cohesión social, proviene pues, de una institucionalización consolidada, como el Estado.⁹ Es precisamente desde el Estado donde se imponen los discursos visuales que han de resguardar las memorias nacionales, quizá la vía más recurrida por parte de los gobiernos es el discurso arquitectónico. Se ha impuesto desde la voluntad gubernamental una manera de “leer” la historia, sobre todo después de la independencia, con la inauguración de monumentos que tuvieron a los héroes de la emancipación como protagonistas, hasta llegar a las propias estatuas de las autoridades del momento.¹⁰

El discurso monumental de América ha alcanzado gran importancia social que no puede soslayarse. Los monumentos son hitos urbanos, en discursos en piedra que cumplieron, y que siguen cumpliendo un papel de relevancia no solamente en la faz urbana, sino también erigiéndose en uno de los móviles de fiesta cívica más importantes. En este sentido, la inauguración de los monumentos con actos singulares y de carácter patriótico, acompañados de discursos alusivos en los que se ensalzaba la figura del representado, como los homenajes que se realizaban en torno a los mismos en las fechas indicadas, como los aniversarios, marcaron una de las pautas de la historia social de las nuevas naciones.

Sin embargo, ¿qué pasa con las resistencias? ¿Cómo es y cómo se reproduce la memoria de las minorías o los excluidos de la institucionalidad? ¿Qué pasa con la memoria individual? La diversificación de la historia cultural nos da nuevamente la respuesta, pues el rastreo de las historias personales, de los vencidos u oprimidos es vital para conocer sus opiniones y adentrarnos en su memoria. Generalmente los acontecimientos coyunturales son el marco propicio en el que se

dispara la memoria individual. De la coyuntura aparecen vencedores y vencidos. Diremos que los primeros no tienen la exclusividad del relato escrito, de la intimidad y la retrospección, al contrario, pues abren ese abanico no sólo para apelar al pasado, sino para moldear el futuro inmediato. Quien ha quedado marginado, por el contrario recurre a lo más inmediato que tiene: la pluma, la escritura es medio para exculpar culpas y reparar reputaciones. Pero también se encuentra la “memoria visual”. No todo aquel que escribe sus memorias tiene la capacidad de brindar también un registro visual. Empero, estas representaciones existen, a la manera de Chartier, van a comunicar sus coordenadas culturales y sociales, con la salvedad que al provenir de sectores agraviados vamos a presenciar signos de dolor, sufrimiento, menoscabo y un persistente deseo de asegurarse un lugar en el futuro, redimiendo así su nombre y actuación pasada. Estas representaciones cuentan la historia no oficial, la marginal y derrotada.

Imaginarios

Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que no conocemos pero a lo que queremos dar forma, las representaciones llenan grietas en estructuras que son empíricamente observables. El imaginario social invita a dejar de percibir la realidad como un espejo de las condiciones objetivas en las cuales viven los sujetos, es precisamente la falta de objetividad la que provoca que se exalte la imaginación de lo propio y la mediocridad de lo ajeno. La necesidad de imaginar, es hacer real un fenómeno, de institucionalizar las invenciones primarias, crearlas y convivir con ellas. Bronislaw Baczko considera a los imaginarios sociales como la producción de representaciones de la sociedad, y de todo lo que se relaciona con ella, de manera que se pueden establecer dos ejes de imaginario social: de los actores y de sus relaciones recíprocas de jerarquía, dominación y conflicto. (Baczko, 1984) De esta forma la colectividad designa su propia identidad y la de los demás elaborando representaciones visuales que marcan la diferenciación de roles fijando especialmente lo que Baczko reconoce

⁹ Es desacertado pensar que entidades como los gobiernos dirijan la memoria colectiva de su país exclusivamente mediante la historia rígida y rankeana, condensada exclusivamente en el libro de historia. Pues tiene todos los instrumentos para fincarla a través de la proliferación de monumentos o a través de diferentes los medios visuales.

¹⁰ Tal es el caso del dictador venezolano, Guzmán Blanco, quien mando a construir un monumento ecuestre a la manera de un Napoleón moderno, junto con los próceres de la independencia. En el caso de México podemos hacer mención de los festejos del centenario del movimiento independentista, si bien Porfirio Díaz no mandó a construir un monumento donde se equiparara a Hidalgo a Morelos, si apareció su imagen en un sin número de parafernalia como cubiertos, billetes o sellos postales donde compartía junto a Hidalgo y Juárez como las personalidades más importantes en los primeros cien años del país independiente.

como “modelos formadores”: como el jefe, el buen súbdito, el valiente guerrero, el ciudadano, etcétera.

Las relaciones de jerarquía que forman los imaginarios resultan problemáticas no sólo en el entendido de ser una sustitución de la realidad, sino por la rivalidad o antagonismo que pueden provocar cuando una colectividad

“inventa” a una sociedad desconocida. Los imaginarios visuales, sobre culturas lejanas o individuos extraños, nos hablan de una preocupación real de sus autores por defender su identidad con respecto de otra, y por qué no decirlo, como un medio de protección ante el miedo de llegar a ser como lo que se representa visualmente.

CONCLUSIONES

A la imagen hay que brindarle la dignidad que reclama, desprenderla como acompañante parcialmente muda del discurso escrito. Si bien es atractivo y didáctico acompañar los discursos narrativos con imágenes, no hay que perder de vista que éstas contienen un mensaje propio que puede confirmar las aseveraciones narrativas tradicionales, pero sobre todo, trascenderlas, contiene interiormente significaciones que son importantes para la historiografía. Las representaciones visuales son objetos de estudio que sí tienen que ver con los procesos históricos, pero de manera particular con sus autores, comitentes, los actores que retrata, los objetos, las relaciones que se establecen con los lugares, las estrategias de difusión, formas de pensamiento. El resultado no pretende ser una explicación más exacta o incluso equiparable con los resultados obtenidos de fuentes tradicionales, simplemente presentar resultados distintos. Las visiones del pasado que se construyen a través de las imágenes fragmentan las grandes coyunturas acercándonos a modos particulares de testimonio, los cuales no nos invitan a estudiar el pasado de forma directa, sino conocer horizontes, imaginarios, mentalidades que demuestran una reacción privada ante esas coyunturas. Generalmente las fuentes icónicas responden a diversas estrategias discursivas, las más comunes y tendientes todavía a la ilustración parcial y compañera del discurso narrativo son presentar los espacios, validar la presencia de los actores en ellos, ilustración de textos para saciar la necesidad de ver lo que se describe o expone. No obstante tenemos otras estrategias que pretenden consolidar la identidad individual y colectiva, asegurar la reproducción y resguardo de la memoria, consolidar referentes y símbolos que hablen de entidades como la patria o nación. Estas estrategias se logran al confrontar lo propio con lo externo, con la invención de imaginarios que logren la consolidación de modelos formadores. El éxito o fracaso de estas intencionalidades depende mucho de las

figuras retóricas y alegóricas que se utilicen en los vestigios.

Anticipé desde la introducción que el método iconológico conllevaba ciertos riesgos a la hora de llevar a cabo la interpretación, pues el investigador podría cometer la imprudencia de afirmar intencionalidades primarias que nada tenían que ver con el mensaje original. No es nuestro trabajo “enmendar la página” al artista, sino indagar todos aquellos factores que se encontraban a su alrededor y que fueron determinantes para sus producciones. Como lo afirmó Tomás Pérez Vejo (2012), “no se trata de reconstruir lo que una imagen concreta dice o creemos que dice, [...], sino de reconstruir el lenguaje general con el que esa imagen está escrita de manera que podamos contrastar su lectura con otras imágenes contemporáneas”. Para no hacer afirmaciones o interpretaciones fuera de tono o incorrectas, es esencial no perder de vista el análisis iconográfico previo. Como lo mencioné, en dicha etapa emergen las preocupaciones historiográficas. Afirmé que aquellas que resultarían más evidentes serían la identidad, la memoria, los imaginarios. La identidad a través de la imagen sirve para reafirmar las nacionalidades; establecer las diferencias respecto al progreso y el retraso; en cuanto a los individuos, acentuar a través de la fachada física la belleza y la fealdad, el vestido contra la desnudez o los harapos, la civilización y la barbarie. La identidad es más obvia a la hora de presentar los retratos, pues la posibilidad de presentarse a través de un óleo, es de sí, una muestra de poder, condición que crece exponencialmente si a esa representación se le agrega toda la iconografía del poder. La identidad se consigue, se logra, se alcanza al diferenciar la unidad propia de las demás. Llega a un grado de casi perfección y veneración cuando a través de éste queda establecido el máximo rol social, el cual implica el dominio sobre los demás. Encontrar la identidad dentro del discurso visual nacional puede ser un asunto más complejo, pero los primeros intentos por consolidar la identidad,

fue la identificación de “la patria” a través de ejercicios costumbristas.

La primacía del contexto en la interpretación iconológica es fundamental pues permite adentrarnos en las diversas preocupaciones, ensimismamientos, intereses y afirmaciones que trae consigo el evento coyuntural que provoca la necesidad de crear archivos. El contexto de la coyuntura permite conocer a sus personajes, ubicar el tiempo y lugar, el entretrejo de las relaciones sociales, las posturas políticas y económicas y los posibles desenlaces. El contexto es entonces un motor que afecta los productos culturales, a partir de él se popularizan los temas, los formatos y sus canales de difusión y distribución.

Es importante para el análisis iconológico el aporte que otras disciplinas pueden hacer. La utilización de diversas herramientas teóricas puede confirmar las interpretaciones, desecharlas, o ser útiles para encontrar otras fuentes del contexto, que quizá no se contemplaron desde un principio. Como comenté, puse particular atención a la representación de la identidad y la memoria dentro del contexto, no obstante, éstas no son las únicas coordenadas que pueden emerger

en un estudio de carácter iconográfico – iconológico, ya que las imágenes pueden responder a otras categorías como la modernidad o el género.

Por ejemplo el auge de la fotografía y su uso como vestigio de la historia es un ejemplo ideal de la modernidad. Las fotografías de gobernantes marcaron la evolución de los monarcas totalitarios (pintura) a los monarcas liberales (fotografías). La reproductividad técnica es otro de sus signos indiscutibles. Walter Benjamin fue claro en esto pues, con la reproducción masiva, la obra de arte dejó su carácter único, irrepetible y ritual,¹¹ con el auge de la litografía y xilografía primero, y la fotografía después, la imagen es reproducida miles de veces, con la finalidad de “poner masivamente sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas” (Benjamin, 1989).

En lo tocante al género, puede resultar fructífero indagar respecto a las múltiples representaciones diferenciadas entre lo masculino y lo femenino. Las diferentes litografías que presentan a hombres y mujeres pueden hablarnos sobre los atributos asociados a ellos durante las diversas etapas de la historia.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baczko, B. (1984). Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas, Buenos Aires, Nueva Visión, p.27.
- Benjamín, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, p. 3.
- Burke, P. (2005). Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, pp. 43-45.
- Chartier, R. (1995). El mundo como representación, Barcelona, Gedisa, pp. 49-57.
- Goffman, E. (1997). La presentación de la persona en la vida cotidiana, Buenos Aires, Amorrortu Editores, p. 35.

- Gutiérrez Viñuales R. y María Luisa Bellindo Gant, (2005). “Introducción”, en Rafael López Guzmán (dir.) Historia del arte en Iberoamérica y las Filipinas. Materiales didácticos III: artes plásticas, Granada, Universidad de Granada, p. 16.
- Hadjinicolaou, N. (1981). La producción artística frente a sus significados, México, Siglo XXI Editores.
- Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria, Barcelona, Antropos.
- Hobsbawn, E. (1998). Sobre la historia, Barcelona, Grijalbo, p.270.
- Le Goff, J. (1989). El orden de la memoria. El tiempo como imaginario, Barcelona, Paidós, p. 121.

¹¹ El carácter ritual y de memoria que una imagen unitaria, ubicada en un lugar específico como un templo o museo cumple una función introspectiva entre la imagen misma y el individuo que lleva a cabo el ritual o un ejercicio de memoria. Con la reproductividad técnica, quizá el valor del rito íntimo e *in situ* se pierda, pero por otro lado quizá también se gane, es decir, la constante reproducción de la imagen, puede llevar al rito y el ejercicio de memoria a otras latitudes. No consideramos que la reproducción esté en detrimento del rito, al contrario, puede potencializarlo al poner la imagen al alcance de la mano de más personas.

Panofski, E. (1972). Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza Editorial, p. 18, 33, 35.

Pappe, S. (2001). Historiografía crítica. Una reflexión teórica, México, UAM-A, p. 16.

Peláez Malagón, J. E. (2004). "Historia y métodos en la historiografía del arte occidental", en Proyecto Clío, núm. 30, <http://clio.rediris.es/numero030.htm>

Pérez Vejo, T. (2012). "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", en Memoria y sociedad, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. XVI, núm. 32, p. 22.

Pérez Vejo, T. (2005). "Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: Dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta

de análisis histórico", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (comps.) Imágenes e investigación social, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora p. 51.

Ronzón, J. (2002). "La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados", en José Ronzón y Saúl Jerónimo Romero, (coords.) Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado, México, UAM-A, p. 135.

Ríos Saloma, M.F. (2009). "De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX", en Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, UNAM, núm. 37, p. 1



IMÁGENES CON HISTORIA

L.H. Citlali Arcocha Toledo



Personal del Instituto Campechano en capacitación de posgrado.
30 de agosto de 1996.



Directivos del Instituto Campechano en programa emergente de actualización al maestro en el Teatro "Ing. Ricardo Hernández Cárdenas".
10 de agosto de 1992.

