

**APROXIMACION A LA INTERPRETACION DE UNA
IMAGEN: APLICACION A LA CLASE
DE LENGUA EXTRANJERA**

**Esperanza Martínez Pérez
Profesora de Bachillerato**

Résumé

Le travail que nous présentons ici sur les images, essaie d'élargir les documents authentiques dans la classe de langue étrangère¹. Nous partons du principe que l'image est source de représentation et d'interprétation, par conséquent elle devient acte de parole qui se traduit, dans l'application pédagogique concrète, en un poème, une narration, un débat, un cours de civilisation, etc.

L'approche à l'image doit être active en suivant le processus de création de l'artiste. Ce qui nous intéresse surtout est apprendre à regarder, éveiller le monde imaginaire du sujet. Les trois exemples d'analyse que nous proposons ne sont qu'une ébauche. Elles montrent le pouvoir de communication de l'image.

Introducción

Iniciaremos el presente trabajo haciendo dos precisiones al título que nos parecen esenciales para delimitar el campo de acción del tema a tratar. La primera sería para circunscribir la amplitud del término imagen al de las imágenes fijas: cuadros, fotos, carteles, etc. Así, quedan fuera de nuestro estudio el cine, el vídeo, la *bande dessinée*. Sería redundante insistir en la importancia de la imagen en la cultura actual. Sin embargo entendemos que el sistema educativo sigue siendo deficiente en la utilización de imágenes como documentos válidos, a mismo título que los escritos u orales. Esta deficiencia, entre otras, vendría a reforzar una vez más la separación entre el mundo real, de la calle, y el mundo cerrado de la escuela, causa desde nuestro punto de vista, de buena parte de las frustraciones del profesor y del rechazo y fracaso escolar del alumno.

La segunda, con respecto al término «aproximación». Consideramos que una de las muchas perversiones del sistema educativo consiste en repartir las distintas disciplinas en compartimentos estancos, impidiendo la relación entre sí. La timidez en el empleo del término «aproximación» responde a la falsa idea de que el profesor de lenguas no debe

¹. Ponencia presentada en el Tercer Encuentro de Profesores de Idiomas, Guadalejara, 12-14 de Septiembre de 1989.

pecar de intrusismo al abordar temas más propios del profesor de historia del arte o del de estética.

Pretendemos al cuestionarnos esta inercia ampliar el tipo de documentos explotables en clase de lengua extranjera. El profesor de lengua da preferencia a los documentos orales y escritos; estamos de acuerdo siempre y cuando no olvide que, dejando de lado las imágenes, deja una parte importante del individuo y de su cultura sin explorar. No hay que olvidar que los primeros signos de la humanidad con intención de comunicar son imágenes.

El *comic* y la *bande dessinée* han venido a paliar la ignorancia de la imagen en las clases de lengua. Sin embargo, la pintura y la fotografía siguen sin ser abordados al mismo título que un texto, escrito u oral. Desde nuestro punto de vista, este hecho se debe a la propia deficiencia del sistema educativo en su acercamiento a la imagen, considerándola privativa del ámbito del especialista.

No insistiremos sobre el hecho de que, en efecto, en el análisis de una imagen, las componentes técnicas, sociológicas, históricas, etc., corresponden a especialistas de otras disciplinas más cualificados que el profesor de lengua extranjera. Nuestro acercamiento a la imagen será desde la perspectiva de *acto de comunicación*, se basará en la capacidad de la imagen de *invitar a la narración*.

El poder de comunicación de la imagen

La palabra imagen viene del latín *imaginem*. Significa representación, apariencia visible de una persona u objeto; reproducción o representación de una persona u objeto; representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos. Pero una imagen es representación e *interpretación*. Para interpretar una imagen es necesario saber mirar y aprender a tener el gusto, el placer de ver. Este aprendizaje pasa por un proceso interiorizador que pretendemos analizar.

En primer lugar, nos gustaría preguntarnos qué vemos cuando miramos. Nuestra mirada no es la misma que la del individuo de al lado, ni la del individuo del Renacimiento. ¿Qué factores intervienen pues en ella?

- Nuestro Yo: mundo subjetivo, historia personal, etc.
- Nuestra cultura: cada época tiene una estética, una técnica diferente y unas reglas definidas de gusto.

Si partimos del principio que ya hemos abordado en la introducción, que toda imagen es un acto de comunicación compuesto por un emisor (productor) y un receptor (consumidor) dentro de un contexto sociocultural, deduciremos que una imagen nos habla; el receptor descifrará ese lenguaje y responderá como interlocutor que es. De ahí que la imagen nos proporcione una fuente inagotable de actos de comunicación en la clase de lengua extranjera. Una imagen debe ser fuente de palabras, poemas, relatos.

Para hacer hablar a la imagen vamos a seguir el mismo proceso que al analizar un texto escrito. Antes de pintar / fotografiar el artista sabe mirar. ¿Qué mira el artista ante su lienzo / papel en blanco? ¿Qué le lleva a hacer esas elecciones temáticas, sintácticas, semánticas, y no otras?. ¿De qué forma se han organizado en su mente para lograr un texto único e ir-reemplazable? Ningún detalle debe pasar inadvertido.

En resumen, se trataría de seguir el proceso mediativo, interiorizador que sigue el autor ante el proceso de creación, captando la forma en movimiento y no es estática con-

templación. La contemplación es el resultado final de la interpretación. «Para decir cosas sobre una imagen es necesario recurrir al mundo de la ensoñación». Esta afirmación de Bachelard nos da la clave del funcionamiento del proceso creativo que el espectador sigue frente a la imagen: para soñar hay que recogerse, pensar, reflexionar, dejar que nuestro mundo interior aflore. Para que esto ocurra, hay que huir de lo pintoresco, de la simple descripción de lo que aparece a primera vista.

«La forma misma sólo puede comprenderse si se concibe como acto de comunicación de una persona con otra»². Ese primer diálogo interior entre la obra y el consumidor es un diálogo activo en el que se deben ir contrastando los distintos elementos de la obra con el resultado final, siguiendo una vez más el proceso del creador que va integrando cada una de las formas en el papel en blanco teniendo en cuenta el resultado de la obra terminada.

Ante una misma forma hay multitud de interpretaciones posibles, dado que hay una infinidad de personalidades que interpretan cada una con su modo de ver, pensar, ser. La persona al interpretar la imagen se expresa a sí misma.

En la provocación de acto de comunicación que toda imagen conlleva, seguiremos el proceso que apunta Umberto Eco en *La definición del arte*:

— Observar la imagen.

— Explicar en términos comunicativos la impresión personal al respecto, huyendo de juicios subjetivos del tipo «¡qué bonito!, ¡me gusta!», que ahogarían la comunicación.

— Ver si esa impresión personal corresponde a elementos en el objeto que concuerdan con la impresión de otros individuos y que permitan suponer que el autor trataba de suscitar en todos una impresión fundamentalmente análoga.

— Cómo lo ha conseguido el autor, dificultades, etc.

— Cómo ha ordenado los elementos de forma que se logre una estructura compleja a base de elementos más simples. Dicha estructura será admirable en la medida en que satisfice formalmente y es eficaz en cuanto es comunicativa.

En nuestra trayectoria trataremos de huir de una crítica con pretensiones de objetividad ya que en materia de comunicación se primarán todos los elementos subjetivos (deseos, opiniones, gustos) de la persona que emite dicho juicio. La imagen está llamada a producir reacciones y es imposible obtener un juicio sobre ella que no esté influido por el gusto de la persona que lo emite. Sin embargo, no se trata de que yo me proyecte en la obra, sino de dar una respuesta al estímulo, al acto de comunicación de la obra.

². Eco, U. 1970. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, p. 31.



Analisis de documentos

Documento nº 1. Delacroix: «La liberté guidant le peuple».

Partiremos en este caso de una cita de V. Fenenczi que aparece en *La société et les images*, en la que dice que «le document pictural est tout autant source de représentation et objet d'interprétation des conditions, des modes ou des styles de vie»³.

Nos interesa analizar la correspondencia histórica, rastrear los orígenes de dos de los tópicos con los que se identifica a Francia: el de la revolución y el de la mujer francesa. En cuanto al primero, lo abordaremos desde el punto de vista de la historia. El cuadro de Delacroix simboliza la revolución. Aunque referido a la Revolución Francesa (1789) —fue expuesto en 1830—, no reduce su campo de representación a un momento histórico determinado, sino que se proyecta como símbolo de cualquier período revolucionario. Por supuesto, las características estéticas, el tratamiento del tema, nos remiten al Romanticismo; sin embargo, este punto de vista de la imagen sería fuente de otro tipo de estudio, diferente del que nos proponemos aquí.

El mito de Francia, país revolucionario, tiene su fundamento histórico en el número de revoluciones que se dan entre 1789 y 1968, fecha de la Revolución Cultural de Mayo, y en el alcance y proyección universal de sus logros políticos y sociales. La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, el sufragio universal, la libertad de enseñanza, la enseñanza primaria gratuita, laica y obligatoria, las cuatro semanas de vacaciones y la reducción del horario laboral, son algunos de los logros que en los distintos momentos revolucionarios sitúan a Francia en la vanguardia de las democracias europeas.

No queremos dejar pasar por alto que esta vanguardia revolucionaria está apoyada por una vanguardia ideológica: hablar de Revolución Francesa es hablar previamente de la Ilustración; hablar de Mayo de 1968 es hablar previamente del Existencialismo. Esta última revolución fallida volvió a poner de manifiesto que París es la capital mundial de la revolución. En el cuadro de Delacroix, la Libertad se alza por encima de barricadas dejando al fondo las torres de Notre Dame.

En cuanto al segundo punto, el de la mujer francesa, ¿a qué mito remite Mariana, el personaje alegórico que figura la libertad guiando al pueblo? ¿Cómo se produce la identificación de la mujer francesa con este personaje? Si estudiamos el papel que desempeñó la mujer en los períodos revolucionarios, no encontramos protagonistas. Los héroes son hombres. Sin embargo, su presencia activa es importante, tanto en el mundo de las ideas (en 1791 Olympe de Gouges publica los Derechos de la Mujer) como en la actividad pública de los tribunales (Les tricoteuses).

Pero la identificación con Mariana responde, desde nuestro punto de vista, a la identificación con el mito de Atenea. La libertad de Delacroix lleva en una mano una bayoneta y en la otra enarbolaba la bandera símbolo de la nación. Flotando por encima de las barricadas, este personaje es más diosa que mujer. Nos parece responder a las características que entresacamos del Diccionario de Mitología Griega y Romana de Pierre Grimal:

— Diosa armada, protectora del héroe. Esta protección simboliza el auxilio aportado por el espíritu a la fuerza bruta y al valor personal de los héroes. Relacionada estrechamente con

³Fenenczi, V. y Poupard, R. 1981. *La société et les images*. París: Ed. Créteil, pág. 11.

la filosofía, preside las artes y la literatura, protectora y patrona de las ciudades. En su presencia física, es joven, alta, de rasgos serenos, más majestuosa que bella.

Leemos recientemente en una revista española de información general con respecto a la actriz francesa Catherine Deneuve: «después del mito Bardot de los sesenta, la mujer francesa actual se identifica con esta nueva Mariana de los ochenta». Catherine Deneuve no parece tener a primera vista ningún punto de semejanza con la Mariana de Delacroix. Sin embargo, igual que aquella representaba el ideal de una femineidad libertaria, embellecida por añadidura en el desnudo, esta Mariana moderna exhibe ante el mundo, es la imagen que exporta Francia, los nuevos atributos en los que la mujer de los ochenta quiere verse reflejada: independencia económica, autonomía personal, belleza, elegancia. Catherine Deneuve encarna el ideal de la mujer moderna incorporada por decisión propia al mundo de su época.

Documento nº 2. «La habitación» de Van Gogh».

La imagen en este caso es autobiográfica, una fotografía interior. El autor al retratar su habitación se retrata a sí mismo, la imagen es reveladora de la personalidad del autor. A través de ella Van Gogh nos narra su angustia existencial, su soledad, su pobreza más absoluta.

Dos años antes de morir, Van Gogh se traslada a Arles donde espera encontrar la paz en el Mediodía francés reuniendo en su casa a otros pintores. Pero los sucesivos ataques de la locura congénita que padece dan al traste con sus proyectos.

La imagen muestra una habitación sencilla, índice de la pobreza económica en que vive el artista. La pulcritud, el orden en la colocación de los distintos objetos que pueblan la habitación contrastan con el tumultuoso mundo interior del autor.

El material está organizado en base a un punto de fuga, punto al que Van Gogh obliga a dirigir la mirada del espectador: una ventana cerrada, sin vistas; al otro lado de la ventana no hay nada, el mundo exterior está atrapado en el cuadro que figura en la cabecera de la cama en un simple esbozo. No hay huida posible. El autor habita un mundo cerrado; este aislamiento del exterior nos habla de sus soledad interior. Van Gogh se suicida dos años después de pintar este cuadro.

El color dominante es el amarillo; expresa el imperio del sol, símbolo de la vida, de fuerza creadora; es el ojo que todo lo ve. Hacemos notar esta diosificación del autor al incluir su autorretrato en uno de los cuadros que cuelgan de la pared. Su opuesto es la noche. Al poder creador de Dios se oponen las tinieblas. Esa es la contradicción que el autor trata de expresar cuando escribe a su hermano Teo: «Esta vez se trata simplemente de mi dormitorio, por lo tanto el color debe hacerlo todo ... sugerir reposo o sueño en general. En fin, la visión del cuadro debe hacer descansar la cabeza o, más bien, la imaginación ... la cuadratura de los muebles debe expresar el descanso inmóvil».

Sin embargo, el espectador no percibe esa sensación de reposo deseado, sino por el contrario una visión inquietante: la cama flota en la habitación, los cuadros, las paredes se precipitan sobre el espectador atrayéndole hacia el torbellino interior del artista. Hay una atmósfera densa de tragedia, concentrada en la mancha roja que cuelga de la cama. El rojo simboliza la pasión, la sangre.

Las pinceladas están tan cargadas de color que se palpa la materia. En ese intento de fuga interior, el autor intenta calmar su inquietud en un reencuentro con la materia, con los



elementos cósmicos. Pero el reencuentro con las fuerzas naturales no es armónico, la inmensa rebelión de la composición impide el reposo deseado.

Aplicaciones pedagógicas y conclusiones

La aplicación pedagógica de nuestro trabajo será tanto más rica cuanto más disciplinas se empleen en la lectura e interpretación de la imagen. Esto sólo será posible si el equipo pedagógico del grupo participa conjuntamente de la ilusión de realizar la experiencia. La práctica nos demuestra las dificultades con las que nos encontramos al llevarlas a cabo debido a factores que superan la labor del profesor. El trabajo será diseñado por el propio equipo a partir de los objetivos que se quieran cubrir teniendo en cuenta todas las materias.

En lo que a nosotros respecta como profesores de lengua extranjera, de lo anteriormente se desprende que las aplicaciones inmediatas se traducirán en cada caso concreto en actos de palabra específicos; así, insistiendo en el poder de comunicación de la imagen y en que éste provoca en cada sujeto reacciones diferentes, las actividades se concretarán a partir de cada imagen.

Insistiremos, sin embargo, en que para saber mirar hay que aprender a hacerlo. El profesor en este caso tendrá que ser el iniciador del proceso, provocando a través de preguntas el acto de comunicación que pretende arrancar al alumno. Esto se traducirá en unos casos en una narración, un poema o en un contraste de las interpretaciones individuales.

La conclusión de nuestras reflexiones nos lleva a animar a los profesores de lenguas a investigar y a adoptar todos aquellos documentos que redunden en beneficio de su formación personal y favorezcan un aprendizaje más rico. Estas aventuras si bien no siempre tienen una aplicación inmediata en un grupo concreto, siempre serán gratificantes a nivel individual.

Bibliografía

Bachelart, G. 1985. *El derecho de soñar*. Mexico: F.C.E.

Barthes, R. 1957. *Mythologies*. París: Ed. du Seuil.

Berger, J. 1987. *Mirar*. Madrid: Herman Blume.

Eco, U. 1970. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

Ferenczi, V. y Poupart, R. 1981. *La société et les images*. París: Credif.

Grimal, P. 1986. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.