

Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología



Coordinadores
Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso



La presente obra está bajo una licencia de:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es_MX



Atribución-No Comercial-Licenciamiento Recíproco 3.0 Unported

Eres libre de:



copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra



hacer obras derivadas

Bajo las condiciones siguientes:



Atribución — Debes reconocer la autoría de la obra en los términos especificados por el propio autor o licenciante.



No comercial — No puedes utilizar esta obra para fines comerciales.



Licenciamiento Recíproco — Si alteras, transformas o creas una obra a partir de esta obra, solo podrás distribuir la obra resultante bajo una licencia igual a ésta.

Esto es un resumen fácilmente legible del:
[texto legal \(de la licencia completa\)](#)

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.



**Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos
de conocimiento en bibliotecología**

COLECCIÓN
PENSAMIENTO TEÓRICO BIBLIOTECOLÓGICO
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología

Coordinadores

Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso



Universidad Nacional Autónoma de México
2016

**Z692
C65H33**

Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología / coordinadores Héctor Guillermo Alfaro López, Graciela Leticia Raya Alonso. -- México : UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016.

xii, 187 p. -- (Pensamiento teórico bibliotecológico)

Esta obra es el resultado del Seminario de Pensamiento Teórico Bibliotecológico.

ISBN: 978-607-02-7644-6

1. Representación del Conocimiento (Teoría de la Información) 2. Imagen -- Estudio -- Bibliotecología -- 3. Imágenes como Recursos de Información

I. Alfaro López, Héctor Guillermo, coordinador II. Raya Alonso, Graciela Leticia, coordinadora III. ser.

Diseño de portada: *Mercedes Torres Serratos*

Primera Edición 2016

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, México D.F.

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-02-7644-6

Tabla de contenido

Presentación	ix
Héctor Guillermo Alfaro López	
PROBLEMAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN Y LA LECTURA DE IMAGEN COMO OBJETOS DE ESTUDIO EN EL CAMPO BIBLIOTECOLÓGICO.	1
Héctor Guillermo Alfaro López	
LA IMAGEN EN LA BIBLIOTECOLOGÍA. CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DE LA LECTURA DE UN TEXTO DE GUILLERMO ALFARO	31
Didier de Jesús Álvarez Zapata	
TRAYECTORIAS DE LA IMAGEN: PROPUESTA DE LECTURA DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA	51
Leonor García Urbano	
LAS DOS LECTURAS DEL LIBRO: EL BIBLIOTECARIO EN LAS PORTADAS	69
Jonathan Hernández Pérez	
EXPLORACIÓN DE LAS IMÁGENES EN BIBLIOTECOLOGÍA: PROPUESTA DE UNA METODOLÓGICA DE LECTURA DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DEL PERSONAJE DEL BIBLIOTECARIO	89
Luis Raúl Iturbe Fuentes	
LECTURA DE IMÁGENES Y ALFABETIZACIÓN VISUAL: EL CASO DE LA FOTOGRAFÍA	117
Elke Köppen	
LOS HABITANTES DEL LIBRO Y LAS IMÁGENES	135
Catalina Pérez Meléndez	
MAPAS: CIUDADES Y TERRITORIOS DESDE LA BIBLIOTECA	153
Teresita Quiroz Ávila	

EN TORNO A LA LECTURA DE IMAGEN: LAS LECTORAS COMO PROTAGONISTAS.	175
Graciela Leticia Raya Alonso	

La imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: y sin embargo...

Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que estoy en llamas?”

Georges Didi-Huberman

Presentación

Como un *conversadero* definía el filósofo francés Michel de Certeau a ese espacio académico de ascendencia alemana denominado “seminario”: lugar donde el pensamiento de los asistentes entabla acerada conversación para gestar, debatir o pulir ideas, fuerza motriz del conocimiento.¹ Así, un seminario que además tiene como motivo el propio pensamiento teórico, en este caso bibliotecológico, con mayor razón satisface ceñidamente la esencia de un seminario: pensamiento que piensa sobre el pensamiento a través de la conversación.

1 “Un seminario es un laboratorio común que permite a cada uno de los participantes articular sus prácticas y sus propios conocimientos. Es como si cada uno aportara el ‘diccionario’ de sus materiales, de sus experiencias, de sus ideas, y que por el efecto de intercambios necesariamente parciales de hipótesis teóricas necesariamente provisionarias, le fuera posible producir frases con ese rico vocabulario, es decir ‘bordar’ o poner en discurso sus afirmaciones, sus preguntas, sus proyectos, etc.” Michel de Certeau, “¿Qué es un Seminario?”, en Carmen Rico de Sotelo (coord.), *Relecturas de Michel de Certeau*, p. 43.

El *Seminario de Investigación (sobre el) de Pensamiento Teórico Bibliotecológico* se aboca a la reflexión de las múltiples vertientes del conocimiento teórico, con lo cual busca contribuir a la fundamentación cognoscitiva de la ciencia bibliotecológica. Para tal fin, la estrategia epistemológica a seguir, de manera metafórica, podría caracterizarse como de guerra de guerrillas; esto es, no se pretende intentar de manera trascendente la elaboración de la Teoría Bibliotecológica (así con mayúsculas), sino desde abajo, desde la concreción de la pluralidad, cercar varias de las diversas prácticas y objetos propios de este campo de conocimiento para llevar a cabo su construcción teórica.

Tenemos la firme convicción de que la teoría no puede ni debe ser una armadura que comprima y paralice la integridad de una ciencia o de un campo de conocimiento, bajo el justificante de darle fundamentación cognoscitiva. Por el contrario, una teoría debe ser flexible y moviente: consecuencia de la sumatoria de las múltiples teorías en que han de sustentarse los objetos y las prácticas propias de tal ciencia. El objeto elegido por el seminario para iniciar su gesta guerrillera, esto es, su construcción teórica, es la imagen y su correlativa lectura: ese oscuro objeto del deseo bibliotecológico. Las peculiaridades de tal objeto, frente al resto de los demás objetos ya estatuidos y legitimados dentro del campo bibliotecológico, lo tornan un tanto anómalo (un *objeto límite*) por lo que de manera inmejorable ofrece obstáculos y retos que son un estímulo para activar los engranes del conversadero que es el Seminario de Pensamiento Teórico Bibliotecológico.

La conversación del pensamiento emprendida por los integrantes del seminario queda de manifiesto en sus respectivos textos, la cual estuvo motivada por un texto de referencia “Problemas en la construcción de la imagen y

la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”. Con este texto se buscó enunciar los problemas epistemológicos que acarrearán consigo tales objetos para su establecimiento cognoscitivo en el campo bibliotecológico. A partir de esa propuesta surgió en los demás textos, en un primer movimiento, un comentario con el que el pensamiento hizo su inicial acercamiento a las ideas por debatir. En un segundo movimiento se emprendió la reflexión, con lo que el pensamiento se profundizó y se apropió del contenido. El último movimiento consistió en que cada integrante engarzara su reflexión previa con su investigación particular sobre la imagen: el pensamiento en pleno vuelo creativo. Miradas múltiples sobre las múltiples manifestaciones de las imágenes, remedo del *aleph* borgiano. Con lo cual se va desbrozando el camino epistemológico de los problemas que conllevan las imágenes y su lectura, lo que asimismo abre la senda para su construcción como objetos de estudio o, lo que es lo mismo, como objetos contruidos teóricamente dentro del campo bibliotecológico. Tal fue el desenvolvimiento de los engranes de la conversación del pensamiento emprendido en esta obra por los integrantes del Seminario de Pensamiento Teórico Bibliotecológico.

Héctor Guillermo Alfaro López

Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico

HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

No abandonaremos la exploración
y cuando lleguemos al final de ella
será para arribar al lugar de partida
y conocerlo por primera vez

T. S. Eliot

I

● Qué problemas se presentan en la *construcción de la imagen y la lectura de la imagen* como objetos de estudio dentro del campo bibliotecológico? Enunciado así el problema que ocupa esta reflexión, presenta el paradójico aspecto de ser un problema que trata sobre problemas, y por ello pareciera ser el clásico dilema en que la serpiente se muerde la cola: círculo que no ofrece resolución, ni satisfacción, y donde la progresión hacia una respuesta fundamentada y definitiva sobre un problema, que se precie en cuanto tal, queda obturada; entonces, ¿cuál es el sentido de plantear un problema sobre problemas? En este caso,

mostrar que existe un ámbito de problemas los cuales ofrecen esos peculiares objetos que son la imagen y su lectura, para alcanzar su urbanización cognitiva. El acceso hacia la construcción epistemológica no es una vía franca; es por el contrario una senda bordeada por Escilas y Caribdis, problemas que primero habrá que identificar para luego hacerles frente. Por eso plantear un problema sobre problemas no implica extraviarse en un círculo vicioso; es, por el contrario, el giro del círculo virtuoso que busca abrir el camino que habrá de conducir hacia la construcción de la imagen y su lectura, como objetos de estudio del campo bibliotecológico: de ahí que venga a ser un prolegómeno del proceso epistemológico para la forja teórica. Cada objeto, acorde con su especificidad, esconde consigo una cauda particular de cuestiones acordes con su especificidad, por lo que los problemas que trae aparejados un objeto en su construcción cognitiva (teórica), no son los mismos que los de otro objeto; incluso aunque tengan una estrecha vecindad dentro de un campo de conocimiento. Para comprender la problemática inherente a la imagen y su lectura de inicio, tenemos que remitirnos a su dinámica en el ámbito histórico-social, para luego apreciar la configuración que adquiere al insertarse en un campo de conocimiento, en este caso, el bibliotecológico. Es en el espacio histórico-social donde se producen las adherencias empíricas, problemáticas que arrastran consigo tanto la imagen como su práctica de lectura y que llevan a cuevas al insertarse en el campo bibliotecológico. Y es por ello que hay que rastrear primero su paso a través del ámbito histórico-social; ya después se hará su seguimiento dentro del campo bibliotecológico.

II

El despertar de la conciencia humana fue acompañado por la creación de imágenes, las cuales han seguido el andar de los hombres a través de todos los tiempos hasta el presente. Desde los albores del despertar de la conciencia quedó de manifiesto en el hombre prehistórico el innato impulso para elaborar imágenes. Como lo muestran las famosas pinturas rupestres. Lo que por otra parte señala que la creación de imágenes obedece a una profunda necesidad de expresión humana. Pero además esa necesidad pone en evidencia las fuerzas elementales surgidas del percatarse que propicia la gestación de las imágenes; e incluso tales fuerzas anteceden a los procesos racionales y a la alta intelectualización generadora de sofisticados productos como la filosofía y la ciencia. El crítico inglés Herbert Read en su obra clásica *Imagen e Idea* buscó dar una explicación sobre el *impulso primario* a través de cuyo cauce desemboca la creación de imágenes: ese impulso es el instinto vital (*elán vital*), la voluntad de vivir. Por lo que las imágenes son una respuesta a las necesidades vitales. En el amanecer de la conciencia el hombre busca distanciarse del sojuzgamiento del entorno por medio de la respuesta o reto que lanza el instinto, el cual se expresa por vía de las imágenes. Lo que a su vez implica que con las imágenes no se pretenda imitar la naturaleza sino mejorarla, dando lugar a un mundo independiente en el que posteriormente se conformarán los logros y productos intelectuales característicos del proceso civilizatorio. De ahí

que para Herbert Read de manera incuestionable la imagen precede a la idea.¹

De una u otra forma este *elán vital* que acompaña a la conciencia en la creación de imágenes ha seguido al despliegue de ellas a través del tiempo. Pero ese largo recorrido histórico de las imágenes ha estado cruzado de constantes transfiguraciones y profundas alteraciones que pautan su relación con el hombre y la sociedad. Durante mucho tiempo la producción de éstas fue muy reducida, por lo que los espacios donde se ubicaban para mostrarse a la visualidad colectiva eran reducidos y acotados. Por eso el acceso a ellas también tenía limitantes, por ejemplo, durante la Edad Media su producción y accesibilidad estaban principalmente determinadas por las necesidades y directrices de la Iglesia. Tales imágenes tenían la finalidad de difundir y hacer legibles los preceptos y dogmas del cristianismo entre el pueblo, como queda ejemplificado con las imágenes que decoran las iglesias, las cuales se convierten en una especie de grandes libros ilustrados de piedra o también como en el caso de la *Biblia Pauperum* (Biblia de los pobres), que viene a ser una prefiguración de los cómics. Con lo que las imágenes se convierten en un soporte de información del cristianismo. Lo que cabe subrayar en ese contexto es que la propia Iglesia, a través de la divulgación del dogma y los preceptos definitorios del cristianismo, ofrecía los rudimen-

1 “El arte nunca ha sido intento de aprehender la realidad como un todo –eso está más allá de nuestra capacidad humana–; no ha sido siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas. Sobre la base de esta actividad se hace posible un ‘discurso simbólico’, y surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos de pensamiento”. Herbert Read, *Imagen e Idea*, pp. 12-13, “Antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas”, *Ibid.*, p. 16.

tos necesarios para que el pueblo pudiera llevar a cabo la lectura de las imágenes. A contramarcha de las tendencias centrífugas de la iconoclasia, también inherentes a la Iglesia cristiana, se tenía clara la función didáctica de las imágenes. Situación notoria si tenemos en consideración que eran sociedades predominantemente analfabetas. Con lo cual se presenta la peculiar situación de *ser sociedades alfabetizadas visualmente y analfabetas respecto a la palabra escrita*.² Tal situación dará un giro radical con el advenimiento de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg.

Desde el momento en que en las sociedades del mundo antiguo transitan hacia la cultura escrita ésta gradualmente establecerá su predominio. Lo que también será factor determinante en la marginación o supeditación de la imagen con respecto a la palabra escrita, lo cual alcanzará su realización con el establecimiento y consumación de lo que denominamos la Galaxia de Gutenberg. Durante siglos la reproducción manual de los textos producía un cierto grado de alteración de un escrito al otro, pero en cambio la reproducción de las imágenes repercutía en profundas modificaciones, al grado que la original terminaba en una completa estilización de la misma. Asincronía entre palabra escrita e imágenes que redundaba en la supeditación de ésta última a la escritura. El invento de Gutenberg propició el inicio de la producción masiva de impresos con lo que la consolida-

2 “Lo que parece incongruente ahora, aparecía obviamente natural a los ojos de los adoradores medievales. Afrontamos un mundo donde la representación de la realidad imaginada era predominantemente visual y auditiva. El cristianismo asumió su forma universal a través de una miríada de especificaciones y particularidades: este relieve, esa ventana, este sermón, ese cuento, ese drama moralizante, esa reliquia. Mientras que el clero transeuropeo que leía latín era un efecto esencial de la estructuración de la imaginación cristiana, la mediación de sus concepciones ante las masas analfabetas, mediante creaciones visuales y auditivas, siempre personales y particulares, no era menos vital.” Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 44.

ción y dominio de la cultura escrita queda sellado, lo que a su vez se va a traducir en el retroceso de las formas populares de lectura de las imágenes. La imagen ahora es sólo objeto de una visualidad superficial: los impresos se leen y las imágenes se miran. Por lo que en las sociedades de la era moderna los términos se trastocan: están alfabetizadas respecto a la palabra escrita y son a la vez analfabetas visuales.

En consonancia con esos procesos la imprenta de tipos móviles va a lograr la sincronía entre la masiva copia fiel de la palabra y de la imagen. Haciendo uso de la xilografía, recientemente perfeccionada, la imprenta pudo reproducir innúmeras veces la misma imagen que aparece acompañando a los impresos. El libro ilustrado emblemático de la era moderna había nacido: libro que llenaría los anaqueles de las bibliotecas por venir. Una vez asentada la reproducción masiva de las imágenes, éstas escaparon, con el rodar de las centurias, de las páginas de los libros para poblar las calles de las ciudades y la vida cotidiana de la gente: los carteles cercaron y orientaron la visualidad de los transeúntes. Nuevos medios tecnológicos de creación y reproducción masiva de estas imágenes no tardaron en aparecer: fotografía, cine, televisión y por último la tecnología digital impulsaron la marea de representaciones visuales que inunda a las sociedades contemporáneas. La sobreabundancia de imágenes de todo tipo ya no sólo acompaña por doquier la vida cotidiana de las personas, sino que también determina desde el interior mismo a las personas. Por lo que se ha convertido en un fenómeno que marca con su impronta los procesos de construcción vivencial de las sociedades así como de las estructuras sociales. Tal predominio de la imagen en la cotidianidad de las sociedades contemporáneas ha propiciado la conformación de un entorno imaginístico, que fue definido por Gilbert Cohen-Séat (fundador del

Instituto de Filmografía de París) como: *Iconósfera*.³ Que vendría a ser, metafóricamente, la atmósfera de imágenes que día a día “inhalamos” visualmente. Y en cuanto tal éstas pasan a ser un constituyente de gran importancia de la existencia humana, al extremo de que la vida cotidiana en buena medida se articula con base en la directriz icónica. Existencia signada por imágenes que a su vez son correlato de una realidad establecida bajo el diseño de la imagen. Semejante omnipresencia determinativa de las imágenes torna necesario un acceso a ellas que vaya más allá de una visualidad superficial. Todo lo cual replantea el problema de su lectura. El siglo xx, centuria de predominio de la imagen, de la iconósfera, vio nacer propuestas que incluyen una consistente visión teórica y metodológica de lectura de la imagen. Propuestas que tienen clara la importancia y necesidad de que en el mundo contemporáneo se lean las imágenes de manera más orgánica y sistemática en relación a cómo se había hecho previamente. Las dos maneras, mas no las únicas, de mayor aliento y alcance desarrolladas en

3 “Así como Teilhard de Chardin recurrió de preferencia a los términos *biósfera* y *noósfera* para expresar niveles de realidades subrayando su globalidad específica, lo mismo se ha podido adoptar el término *iconósfera* para especificar el medio de existencia instituido por la información visual y por ella constituido en nivel de realidad constante.” Gilbert Cohen-Séat y P. Fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión*, p. 25.

“Pero la iconósfera no es simplemente un entorno físico o perceptivo, sino que constituye un complejo sistema de interacciones entre el sujeto y las imágenes presentes en su espacio social. Vivimos en una cultura oculocéntrica, lo que significa que su centro está localizado en cada aparato perceptivo humano, creando un solapamiento de campos visuales para cada sistema ocular. Cada mirada humana explora el espacio óptico y segmenta su campo visual en objetos y fondos, en un fenómeno llamado preatención. Y la selectividad de esta mirada conduce a una jerarquía preceptiva generada por diferentes factores objetivos y subjetivos: escasez o ubicuidad de ciertas imágenes (televisión, publicidad), tamaño físico, distancia del observador, originalidad o agresividad del estímulo, afinidad con los intereses del observador, etc.” Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, pp. 131-132.

la pasada centuria, y que aún siguen mostrando vitalidad, son la Iconología gestada por Aby Warburg y los integrantes del Instituto Warburg (entre los que merece mención especial Irving Panofsky como codificador del método iconológico); y la Semiótica, producida centralmente por los estructuralistas franceses, en particular Roland Barthes, y su secuela a cargo del italiano Umberto Eco. Aunque habría que mencionar algunas otras tendencias que también suministraron elementos para la lectura e interpretación de las imágenes, como sucede con las estimulantes reflexiones de John Berger sobre las diversas estrategias, de francotirador, para la descodificación de imágenes. También cabe mencionar otras propuestas en las que a pesar de no ser las imágenes su objeto privilegiado de conocimiento, son éstas un tema complementario. Así, por ejemplo el psicoanálisis, hace consideraciones de interés sobre ellas, pero en cuanto tales no son su objeto prioritario de interés. Por último pueden señalarse aquellas propuestas de carácter alternativo o sincrético que buscan conformar una concepción holística del fenómeno.⁴ En suma tal es el panorama del despliegue de la imagen y su concomitante lectura en el espacio histórico social, del cual adquiere una cauda de adherencias empíricas que se trasladan de manera problemática al ubicarse tales entidades en el campo bibliotecológico.

4 “Actualmente, la investigación sobre la interpretación de las obras se esfuerza por articular la noción de sujeto de la interpretación con la del sujeto psicoanalítico y por tener en cuenta las interrelaciones entre las distintas obras, los distintos contextos, tanto de emisión como de recepción. Tras una interpretación lineal de las obras, se ha pasado pues a una interpretación estructural [*structurale*] y textual para desembocar en una interpretación que incluye en red no sólo al autor, a la obra y al público, sino también a sus contextos psico-socio-culturales”. Martine Joly, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, p. 275.

III

Las prácticas y objetos que se producen y circulan en el espacio social cotidiano sufren una metamorfosis que transfigura su estatuto cognoscitivo al ser éstos retomados por el campo de conocimiento al que le son específicamente propios. Cada disciplina se avoca al conocimiento del sector de la realidad que le es inherente, lo cual constituye su entidad de estudio, el que a su vez se compone de prácticas y objetos específicos, que los diferencian de aquellos pertenecientes a otro sector de la realidad de cuyo estudio se encargarán otras disciplinas.

El gran epistemólogo francés Gaston Bachelard expresaba que cuando un objeto empírico pasa a formar parte del conocimiento científico sufre el efecto de una *ruptura epistemológica*. Lo que significa que va dejando atrás su carácter empírico para ser elaborado de manera abstracta. El concepto bachelardiano de *ruptura o corte epistemológico* se encuentra nimbado por el fulgor de la complejidad, puesto que por su múltiple carácter explicativo puede dar razón del despliegue de una ciencia para alcanzar el estatuto de científicidad. Pero además permite comprender la transición y transfiguración por las que atraviesa un objeto cuando se inserta en un campo de conocimiento, y con ello adquirir el estatuto de objeto de estudio; por lo que resulta pertinente dar una breve explicación de esto ya que además genera una problemática a tomar en cuenta en la construcción de la lectura de imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico.

El concepto de ruptura epistemológica adquiere toda su extensión y profundidad explicativa cuando se correlaciona con el concepto complementario de *obstáculo*

epistemológico,⁵ cada uno de los cuales remite cognitivamente al otro. Primeramente Bachelard especifica que el obstáculo epistemológico no es un objeto o una entidad material que haga las veces de barrera, sino una etapa en el proceso de conocimiento y, en cuanto tal, es producido por la propia racionalidad científica en su despliegue de conocimiento sobre la realidad. Este despliegue se caracteriza cognitivamente por sucesivas aproximaciones que van desde la fase precientífica, pasando por la científica, hasta llegar al nuevo espíritu de la ciencia que es el estadio de completa y plena científicidad. Cada aproximación conlleva una mayor elaboración abstracta, es decir conceptual y teórica. Y cada una de esas aproximaciones se ha consumado al llevar a cabo una ruptura con el anterior acercamiento, aunque, la ruptura epistemológica se realiza sobre los elementos empíricos fácticos que aún determinan el desenvolvimiento cognitivo de la anterior aproximación. Ahora bien, la ruptura epistemológica no se lleva a cabo de manera espontánea;

5 “Cuando se investigan las condiciones psicológicas del progreso de la ciencia, se llega muy pronto a la convicción de que *hay que plantear el problema del conocimiento científico en términos de obstáculos*. No se trata de considerar los obstáculos externos, como la complejidad o la fugacidad de los fenómenos, ni de incriminar a la debilidad de los sentidos o del espíritu humano: es en el acto mismo de conocer, íntimamente, donde aparecen, por una especie de necesidad funcional, los entorpecimientos y las confusiones. Es ahí donde mostraremos causas de estancamiento y hasta de retroceso, es ahí donde discerniremos causas de inercia que llamaremos obstáculos epistemológicos. El conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra. Jamás inmediata y plena. Las revelaciones de lo real son siempre recurrentes. Lo real no es jamás ‘lo que podría creerse’, sino siempre lo que debiera haberse pensado. El pensamiento empírico es claro, inmediato, cuando ha sido bien montado el aparejo de las razones. Al volver sobre un verdadero estado de arrepentimiento intelectual. En efecto, se conoce *en contra* de un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos mal adquiridos o superando aquello que, en el espíritu mismo, obstaculiza a la espiritualización”. Gastón Bachelard, *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, p. 15.

muy por el contrario, ésta es prevista y preparada por la gestación del obstáculo epistemológico.

En cuanto tal, el obstáculo epistemológico no es una dificultad que obstruya el sistema de pensamiento o un vacío de conocimiento, muy por el contrario, es producto de un exceso de conocimiento disponible. Por lo cual más que una dificultad es una facilidad cognitiva. Una vez que la racionalidad científica ha estatuido un conocimiento orgánico, sistemático, que responde fácilmente a sus necesidades, ya no busca construir nuevos conceptos. Se conforma con los ya anteriormente establecidos, puesto que le brindan la certeza de expresar y dar explicación a los fenómenos de la realidad que son el objeto de conocimiento de cada ciencia: con lo que se le abre paso a la inercia del conocimiento y con ella a que se infiltre la presencia del pensamiento empírico. A su vez éste redundante en la acumulación de errores; la racionalidad científica que hace del pensamiento una herramienta para el conocimiento también es fuente de errores. La rotunda presencia de lo empírico y el distanciamiento conceptual, hacen que la dialéctica entre el pensamiento y el objeto, genere el error que, conforme se multiplica, conduce hasta el límite de cada una de las aproximaciones de la ciencia a la realidad, por lo cual se erige en esa frontera que es el obstáculo epistemológico. La frontera epistemológica marca el punto en que se torna imperiosa la rectificación, aquel en el que hay que llevar a cabo la ruptura epistemológica entre lo precientífico y lo científico. La ruptura epistemológica implica, por tanto, que la racionalidad científica debe dejar la facilidad que ha producido respuestas inmediatas y sin cuestionamiento, planteando problemas y haciendo del proceso de conocimiento una dinámica compleja, que permita remover los conceptos desgastados para elaborar nuevos conceptos y teorías que conduzcan a

la construcción cada vez más abstracta de los objetos de conocimiento en cada ciencia. Por otra parte, Bachelard deja también claramente establecido que lo determinante de la ruptura epistemológica no es la abstracción científica en sí misma, sino la realización de la abstracción en lo concreto a través de lo que define como *objetos técnicos abstracto-concretos*,⁶ los cuales son diametralmente distintos a los objetos empíricos, puesto que en lo fundamental son objetos contruidos, en cuanto que incorporan y hacen funcionar abstracciones teóricas objetivas.

Es de suma importancia, para evitar confusiones respecto a la elaboración abstracta que experimenta el objeto empírico al pasar a formar parte de un campo de conocimiento, comprender que eso no significa romper por completo sus nexos con la realidad de donde fue cooptado. Lo abstracto no es lo opuesto (ni mucho menos lo antagónico) a lo concreto, como suele popularmente entenderse la relación entre estos dos términos. Para que lo abstracto adquiriera significatividad, sentido, ha de encontrarse siempre referido a lo concreto. Cada entidad abstracta ha de encontrarse relacionada con algo específico concreto: es una *relación de*

6 “Incluso se puede decir que la ‘ruptura’ bachelardiana, que continua siendo una ruptura puramente *epistemológica*, es decir, específicamente vinculada con el conocimiento, no manifiesta todos sus efectos, no se realiza efectivamente sino en el campo de actividades de aplicación tecnológica y de enseñanza, necesarios para el propio conocimiento. De ahí esa notable idea de que lo que caracteriza al pensamiento científico no es la abstracción en tanto tal, sino, por el contrario, la realización de la abstracción en lo concreto, la producción de objetos técnicos ‘abstracto-concretos’; concretos en tanto incorporan y hacen ‘funcionar’ abstracciones teóricas objetivas”. Balibar Étienne, “El concepto de ‘corte epistemológico’ de Gaston Bachelard a Louis Althusser”, en *Escritos por Althusser*, p. 14.

razón.⁷ No hay auténtico abstracto sin relacionalidad con lo concreto. Pero lo abstracto también es una cuestión de grado que va desde un nivel de elaboración inmediato hasta el nivel de máxima elaboración abstracta: lo que implica una configuración distinta en la relación con lo concreto. En el terreno de la ciencia la máxima elaboración de lo abstracto queda fijada con la construcción de las más complejas teorías, lo que significa una relación análoga en complejidad con lo concreto. Por el contrario, entre menos elaborada es la construcción de lo abstracto, la relación con lo concreto es menos compleja, pero en cualquier caso: siempre preexiste tenso y sólido el entramado relacional entre ambas esferas. Tanto los conceptos de ruptura epistemológica y el de obstáculo epistemológico así como la caracterización de lo abstracto, permiten acercarnos a una problemática inicial que se presenta en la construcción de la lectura de imagen como objeto de estudio.

7 “Lo que sin duda alguna, queda encubierto y a veces se excluye explícitamente según la acepción de “abstracto” en el lenguaje usual, es la relacionalidad. La inteligencia prefilosófica del mundo que se da en el lenguaje usual mayormente hace como si lo abstracto careciera de toda referencia a lo “real” o (en el caso de la acción) a lo que debe realizarse, mientras que el concepto de “abstracto” sometido a reflexión filosófica implica siempre la relacionalidad de lo abstracto y así la considera explícitamente como elemento constitutivo de tal concepto. En todos los ejemplos de “abstracto” que pueden tomarse del lenguaje usual y que en buena parte se presentan a la inteligencia de ese lenguaje como si no fuera posible establecer ninguna relación con algo “concreto”, cabe de hecho mostrar semejante relación, no en el sentido de una *relatio realis*, sino en el de una *relatio rationis*. Todo lo abstracto que tiene una significación dotada de sentido, está referido a algo concreto, de lo cual obtiene su significación. En virtud de esta relacionalidad lo abstracto, según nota acertadamente [...] Que lo abstracto es el término de una *relación de razón*, se hace comprensible por cuanto todo lo abstracto es producto de un acto intelectual y, por tanto, no ha de entenderse como un ente “ideal” dado previamente al saber, el cual, aunque ordenado a éste, no estuviera a la vez producido por la actualidad espontánea, por una acción especial del saber. Lo abstracto es producto de la abstracción.” Hermann Krings, Hans M. Baumgartner, *et. al.*, *Conceptos fundamentales de Filosofía*, Tomo I, p. 36.

IV

La imagen y la lectura de ésta, cada una por su lado, corren una suerte peculiar cuando atraviesan la ruptura epistemológica propia del campo bibliotecológico. De hecho es la imagen *per se* la que principalmente es cooptada por el campo en cuanto que es considerada información registrada. Por lo que en torno a ella se despliega el proceso de elaboración conceptual, con el que se pretende depurarla de sus adherencias empíricas. Pero, como se explicitará más ampliamente, tal depuración propia de la ruptura epistemológica se emprende primordialmente siguiendo los procedimientos de elaboración abstracta de aquellos objetos definidos como información registrada... pero de la palabra escrita. Por lo que la imagen es construida por la racionalidad bibliotecológica como objeto abstracto a través de conceptos apropiados para la conceptualización de la palabra escrita. Aunque por su carácter visual la imagen ofrece resistencias a ese tipo de elaboración abstracta, preservando una gran carga empírica. Al ser comprendida desde la conceptualización de la palabra escrita con los demás objetos de conocimiento del campo, la imagen pasa a formar parte del capital de conocimiento que en su acumulación va conformando el obstáculo epistemológico.

La acumulación de conocimiento sobre la imagen, homologada con el registro escrito, hace que no se la comprenda en su especificidad diferencial, pero además con ello se bloquean otras posibilidades de comprensión de la imagen. Todo lo cual provoca que la lectura de la imagen sea aún más desconocida como objeto de estudio, pues sobre ella pesa mayormente una concepción empírica: las imágenes, aun dentro del espacio cognitivo del campo bibliotecológico, son consideradas como entidades para ser vistas, no

para ser leídas; a diferencia del cúmulo de conocimiento establecido y legitimado sobre la lectura de la palabra. Prueba de ello es que no se plantea la necesidad de que los bibliotecarios aprendan los diversos conceptos, teorías y métodos de lectura de imagen para emprender el proceso técnico de descripción de la información sobre las imágenes. Se parte del supuesto de que para llevar a cabo la descripción de la información contenida en la imagen basta con supeditarse a observar, incluso con detalle, lo que ella de manera inmediata le ofrece a la vista. Pero esta postura tiene escollos difíciles de salvar, debido a que las imágenes suelen ocultar más de lo que ofrecen de forma superficial: son entidades complejas que se constituyen a partir de diversos estratos y códigos interactuantes.

El problema radica en que no todas las imágenes son *marcadamente* figurativas; es decir, realistas, que son las que “aparentemente” muestran clara e inmediatamente su información: su ceñida reproducción de la realidad hace creer que en la superficie de la imagen está todo lo que ésta puede brindar de información. Pero la cuestión es más ardua de lo que parece, las imágenes representativas son lo menos real que pueda suponerse y el asunto se torna mayormente abismal cuando, conforme se aleja la imagen de la dimensión figurativa (grados de iconicidad), se hace más difícil describir su información. Así la vertiente representativa propicia las ambigüedades y contradicciones entre ver y leer las imágenes, lo que pone de manifiesto la necesidad de leerlas y no sólo de verlas, como vía necesaria para obtener el conocimiento bibliotecario de su información.

Esta situación evidencia que sólo a partir de una ruptura con semejante obstáculo epistemológico podrá comprenderse a la imagen *per se*, y elaborar un conocimiento teórico de ella en correlación con su práctica de lectura: *con lo que*

asimismo podrá establecerse la comprensión de los vasos comunicantes entre lectura de la palabra escrita y lectura de la imagen. De ahí que la imagen tanto como su lectura, tengan que ser tratadas como problemas perennes, vía real para hacer su construcción teórica. Concebir el conocimiento a partir de la fuerza motriz de los problemas le permite avanzar a la ciencia, como suscribiría Bachelard; lo que, por otra parte, contribuirá a alcanzar la cientificidad del campo bibliotecológico. De ahí la doble pertinencia de una indagación como ésta al problematizar sobre problemas, lo que resulta corrosivo contra las facilidades de las respuestas hechas que nutren el obstáculo epistemológico.

Ahora bien, puede agregarse que este proceso de reelaboración abstracta se encuentra en relación directa con el nivel de desarrollo epistemológico de cada campo de conocimiento. La diversidad de los campos de conocimiento sigue una trayectoria análoga que los conduce de su *fase de constitución* hacia la *fase de su autonomía*: la primera se caracteriza por la gradual gestación y autodefinición de sus correspondientes objetos y prácticas, pero asimismo esta fase alcanza su límite a través del pleno establecimiento de las mutuas interacciones de objetos y prácticas. Pero ese límite se encuentra signado a nivel cognitivo por el obstáculo epistemológico y la acumulación de conocimientos con una incipiente elaboración abstracta; es decir, con una fuerte carga aún empírica, que ofrece toda clase de facilidades. Conocimientos que dan respuesta para todo y que, por lo mismo, han exorcizado el *espectro* de los problemas: nada es problemático, todo es fácil.

Esto pone de manifiesto la necesidad de una ruptura epistemológica para que el campo pueda transitar a la fase de autonomía, la cual se caracteriza por la rectificación de los errores de la fase anterior; es decir, precisamente la su-

peración del obstáculo epistemológico. Lo que implica re-problematizar las prácticas y los objetos, para alcanzar un mayor nivel de abstracción conceptual y con ello su construcción teórica: lo cual hará que el campo de conocimiento se defina desde la base de la científicidad, escorzo claramente específico de la autonomía. Como puede apreciarse, los objetos de un campo de conocimiento experimentan en particular un complejo proceso de construcción que va desde lo empírico a la más alta abstracción, al compás de las transformaciones que vive el campo, pero también como resultado de factores cognitivos propios de la lógica interna del propio campo, lo que a su vez presenta otra gama de problemas y, más aún, en el caso que nos ocupa de la construcción de la lectura de imagen como objeto de estudio, como expondré a continuación.

V

Al insertarse un objeto empírico en un campo de conocimiento se inicia su elaboración cognitiva signada por las pautas que impone su particular y diferencial *matriz constructiva de conocimiento* (en adelante, sólo *matriz constructiva*): concepto que es correlato de aquello que ha sido definido por Thomas Kuhn como “paradigma” o por Michel Foucault como “episteme”. Tal matriz se articula a partir de un conjunto de factores como son conceptos, teorías, enfoques u objetos considerados como centrales y determinativos; esto es, como piedra angular sobre la que se levanta la integridad del campo y se legitima su existencia y proceder. Así la matriz constructiva aglutina y cohesiona también todo el complejo entramado de elementos constitutivos del campo, tanto en lo que respecta a sus agentes integrantes

como en cuanto a las prácticas que éstos emprenden, y sus correlativos objetos. *A partir de la matriz se lleva a cabo la construcción cognitiva; es decir, la elaboración abstracta, teórica, de las prácticas y los objetos.* Y esto también, repito, en relación con el nivel de desarrollo del propio campo. En cuanto al campo bibliotecológico, puede diagnosticarse que en el momento actual se encuentra varado en el *límite de la fase de constitución*:⁸ fase caracterizada por la inmadurez de su configuración teórica. Esto queda de manifiesto en que el sector de la realidad sobre el que se aboca el estudio de la disciplina en tanto que es el objeto de “información registrada”, es también su matriz constructiva,⁹ y no una teoría o conjunto de teorías consistentes y plenamente fundamentadas, como es el caso, por ejemplo, del campo de la física, tal como lo ha explicado Thomas Kuhn con su clásica *Estructura de las revoluciones científicas*.

Puede acotarse que en bibliotecología la noción de información que prima es producto de la incorporación de la concepción de información desarrollada o fundada en y por otras disciplinas, las cuales, más allá de lo polimórfico (a semejanza de la polisemia de las imágenes) que hace de este objeto algo moviente y cambiante de manera perenne, han buscado darle una fundamentación que responda a la lógica y necesidades de tales disciplinas. A esto hay que agregar que esa noción de información en la que se sustenta la bibliotecología se encuentra signada por el *dictum* técnico que determina y orienta al campo en su actual fase de cons-

8 Para una mayor explicación de este concepto véase, H. G. Alfaro López, *Estudios epistemológicos de bibliotecología*.

9 Cabe señalarse que en el momento que la biblioteconomía, concepción administrativa del mundo bibliotecario, transita al estatuto de bibliotecología, ciencia cuyo objeto es la información registrada, ésta última se constituye, por consiguiente, en su matriz constructiva, y en cuanto tal es el sector de la realidad sobre el que dirige su proceso de conocimiento; mientras que para la biblioteconomía éste fue la biblioteca.

titución. Factores éstos que contribuyen a trabar la elaboración teórica de tal objeto. Pero esto no debe impedir que se emprenda la misión de construir bibliotecológicamente la información; esto es, hacerla un objeto propiamente bibliotecológico fundamentado teóricamente. Mientras esto no se lleve a cabo la información seguirá siendo un objeto más, que incluso casi podría decirse que se difumina, entre los demás objetos del campo, lo que instaura limitantes en la elaboración cognitiva de la matriz constructiva, como se explica a continuación.

El campo bibliotecológico, cuya matriz constructiva está fundada en el objeto información registrada, repito, no en la teoría de tal objeto, se aboca privilegiadamente a aquella información que corresponde a la multiforme palabra impresa, sin que sea considerado del todo el vasto y vertiginoso universo de la información registrada en su integridad. Por lo que otras manifestaciones de la información registrada quedan marginadas o se les da poca importancia dentro del ámbito bibliotecario. De estar la información sustentada (teóricamente) bibliotecológicamente, la matriz constructiva tendría la *elasticidad cognitiva*, que es la acción en que se despliegan los parámetros de construcción cognitiva bibliotecológica de la matriz constructiva, para dar explicación de las múltiples manifestaciones de la información registrada a partir de la especificidad de cada una de ellas. Por su parte, las bibliotecas responden a los imperativos, necesidades y lógica de la cultura escrita: son, por tanto, la institución que concentra, organiza y distribuye la información que tal tipo de cultura genera privilegiadamente. Para todo esto las bibliotecas han sido, a su vez, una plataforma que contribuye poderosamente a consolidar y legitimar los procesos de construcción de la realidad social desde los parámetros de la cultura escrita.

La matriz constructiva establece el perímetro de los objetos de la realidad empírica que le son propios, que le corresponden constitutivamente para marcar las pautas de su construcción cognitiva: si entre ella y los susodichos objetos hay una correlación lógica directa, el proceso de construcción cognitiva conducirá a la conformación de un *objeto integrado de conocimiento* (en adelante, objeto integrado). Tal concepto designa aquella entidad sobre la que se ha iniciado el proceso de depuración de sus adherencias empíricas, cuya elaboración abstracta no enfrenta una gran densidad problemática porque responde lógicamente a las características y directrices propias de la matriz constructiva; preexiste, pues, una estrecha concatenación entre ambos, lo que hace que tal objeto integrado quede establecido, incorporado, en el campo de conocimiento, y esto le permita articularse con los demás objetos integrados. La matriz constructiva del campo bibliotecológico al estar fundada en el objeto información registrada, privilegiadamente en su vertiente de la palabra impresa, hace que pueda llevarse a cabo de forma más precisa y expedita la integración de aquellos objetos que responden a la variada gama de registros escritos. En este caso específico puede observarse que un factor operativo propio de la elasticidad cognitiva son los sistemas de catalogación y clasificación. Tales sistemas fueron concebidos en función de la especificidad de los registros escritos, por lo que la operatividad que permite la inserción de un objeto integrado se despliega siguiendo el

principio de “recursión organizacional”:¹⁰ el registro escrito es causante de los sistemas de clasificación y catalogación, los cuales a su vez son productores de aquello que los produce. Así, al quedar inmersos esta clase de objetos en la dinámica recursiva se encuentran firmemente integrados en el campo, lo que acaba por despejar la senda que conduce a su construcción teórica.

Pero por otra parte hay objetos que se agazapan en las fronteras del campo para evadir la integración; más exactamente, son objetos que quedan varados en aquello que puede conceptualizarse como *zona limítrofe de incertidumbre*, en donde la elasticidad cognitiva de la matriz constructiva no alcanza a desplegar de manera integral e integradora sus parámetros de construcción cognitiva. Por eso en esa zona se ubican los *objetos límite de conocimiento* (en adelante, objetos límite), esta clase de objetos existen porque debido a la especificidad de sus características de manera clara e indudable pertenecen a un determinado campo de conocimiento; pero a la vez no responden del todo al fundamento de la matriz constructiva, y por ello, como ya se adelantó con anterioridad, señalan el límite de la capacidad explicativa y constructiva que se despliega a través de su elasticidad cognitiva.

Las imágenes, a pesar de que se cuenta con un capital de conocimiento sobre ellas (lo cual contribuye a conformar el obstáculo epistemológico), son ejemplo de objetos límite

10 “El segundo principio es el de la recursividad organizacional. Para darle significado a ese término, yo utilizo el proceso del remolino. Cada momento del remolino es producido y, al mismo tiempo, productor. Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce [...] La idea recursiva es, entonces, una idea que rompe con la idea lineal de causa/efecto, de producto/productor, de estructura/superestructura, porque todo lo que es producido reentra sobre aquello que lo ha producido en un ciclo en sí mismo auto-constitutivo, auto-organizador y auto-productor”, Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, pp. 106-107.

dentro del campo bibliotecológico: responden al fundamento de la matriz constructiva al ser claramente información registrada, pero debido a la limitante de ese fundamento no responden al canon del registro escrito. Por lo que quedan varadas en la zona limítrofe de incertidumbre, en la que se las margina y a donde pocos se arriesgan a aventurarse para comprenderlas; lo que se refleja en el universo bibliotecario que les asigna un lugar desapercibido, marginal. Pero con la lectura de imagen la situación es más contundente e inobjetable en cuanto a su estatuto de objeto límite; tal tipo de práctica de lectura ni siquiera es considerado como un objeto digno de estudio.

Las imágenes y su correlativa práctica de lectura en cuanto objetos límite, acarrean consigo una densa aura de adherencias empíricas propias del espacio social cotidiano. La ruptura epistemológica llevada a cabo para insertarlas en el campo bibliotecológico no logra depurar tales adherencias. Por ello se las sigue comprendiendo empíricamente, de manera semejante a como se hace en la vida cotidiana; por ejemplo, las imágenes son consideradas como entidades destinadas simplemente a ser vistas y no como contenedoras de información propia, susceptible de lectura. Y por otro lado, buscando convertirlas en objetos integrados, se les implementan los parámetros de la matriz constructiva, fundados en el registro escrito; esto es, se las pretende construir cognitivamente, en principio, a partir de la catalogación y clasificación aplicables al impreso escrito. Con lo que termina por soslayarse la especificidad diferencial de sus características inherentes, las cuales se distinguen claramente de las características de la palabra impresa. Lo que define la especificidad y peculiaridad propias de las imágenes son las figuras que pueblan su superficie, sean ellas de carácter formal (abstractas) o representativas, y no pueden

ser una mera reproducción de la realidad. De hecho tales figuras son producto de una selección de rasgos distintivos o esenciales de la realidad que han sido elegidos porque se los estima apropiados para comunicar cierta información. Todo ese cúmulo de información constituye el universo autónomo de la imagen o, en concepto estético, la *diégesis*: espacio imaginístico regido por leyes propias, que no son las de la realidad inmediata. Para acceder a ese espacio autónomo de la imagen se requiere de la llave de la lectura, con lo que la información en ella contenida es revelada; pero por el contrario, si sólo se supedita el espectador a *ver* la imagen, éste queda fuera de tal espacio y capta únicamente esquivarlas de su información.

Ahora bien, la elasticidad cognitiva no alcanza a dar explicación de estos objetos límite, sus limitantes quedan ostensiblemente de manifiesto ante la visualidad definitoria de las imágenes y su “polisemia salvaje”. Pero además no se llega a correr el riesgo de asumir otro tipo de parámetros que se correspondan con las formas de lectura acordes con la especificidad diferencial de las imágenes. Lo cual termina causando la conformación de una actitud incierta contra esos “exóticos” objetos límite, puesto que en el fondo atentan contra una mentalidad estructurada a partir de una formación, por parte de los integrantes del campo, sustentada primordialmente en todo lo que se refiere al registro escrito. Cabe acotar que ante este opaco panorama una puerta alterna comienza a abrirse: la de los documentalistas. Estos especialistas, de tiempo atrás, haciendo por un lado uso de los tradicionales instrumentos técnicos elaborados por la bibliotecología se han abocado al estudio de las imágenes con el análisis documental de contenido; pero en una vertiente más innovadora y radical algunos de ellos se han dado cuenta de que con sólo los elementos

propios de la documentación no pueden hacer un análisis en profundidad y riguroso de las imágenes. Por lo que desde una plataforma interdisciplinar que incluye historia del arte, antropología, psicología y sociología han conformado una visión integral del tema. Y de manera especial han hecho un extenso e intenso empleo de los métodos de lectura de la imagen, como es el caso de la iconología y la semiología. Apoyados en tales métodos han analizado la producción, uso y recepción de imágenes, poniendo énfasis en su origen y tipología, además de ubicarlas en sus contextos. Lo que a su vez les brinda los elementos para señalar las interrelaciones entre su conformación estética y la arquitectura semántica de cada una de las imágenes. Todo esto, resultado de la lectura de las imágenes, es trasvasado a una metodología documental aplicada, lo cual conduce a la redacción de resúmenes y descriptores controlados, como la sistematización de las fuentes de información pertinentes.¹¹ Esta labor documentalista, que muestra la interacción de instrumentos bibliotecológicos con teoría y métodos de lectura de la imagen, permite un mejor conocimiento de las imágenes, y esto abre la vía para su posible transición de estatus epistemológico: de objetos límite a objetos integrados y con ello a su construcción teórica, con lo que a su vez quedarían estatuidos como objetos técnicos abstracto-concretos. Lo que por otra parte vendría a ser una contribución, un granito de arena para asfaltar el camino que lleve al campo bibliotecológico de su fase de constitución a su fase de autonomía. Desgraciadamente esto tendría que ir acompañado de la toma de conciencia, por parte de los integrantes del campo, de la necesidad de emprender esta senda y el proceso de construcción teórica, lo cual no

11 Véase, María del Carmen Agustín Lacruz, *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*.

es una práctica generalizada. Mientras tanto la imagen y la lectura de imagen seguirán varadas en la zona limítrofe de incertidumbre en cuanto objetos límite.

VI

Los objetos límite que intentan ser contruidos como objetos integrados con parámetros que no les son adecuados, propician en ellos un efecto de *distorsión cognitiva*: se los trata de convertir en aquello que no son. Se los desnaturaliza, pero semejante distorsión de los objetos límite a la par de exhibir las estrecheces de la matriz constructiva también ponen de manifiesto, en el caso del campo bibliotecológico, que éste ha llegado al límite de su fase de constitución. Así, estos peculiares objetos que son la imagen y la lectura de la imagen dejan entrever subterráneamente que la distorsión cognitiva recorre el campo¹² como una onda expansiva. Lo cual es una señal positiva porque indica la vitalidad del campo, pero además muestra, en términos bachelardianos, los errores surgidos por el excedente de capital de conocimiento que da respuestas fáciles a la diversidad de cuestiones que día a día suscitan los objetos y prácticas propias de este campo, todo lo cual conforma un obstáculo epistemo-

12 Un ejemplo notable de objeto límite y de respectiva distorsión cognitiva es el que ofreció el campo de la física cuando en el terreno de la teoría de la gravedad, la órbita de Mercurio no respondía al paradigma de la teoría newtoniana, por lo que quedaba claramente estatuido como un objeto límite, el cual generó el efecto de distorsión cognitiva que recorrió a todo ese campo y que terminó por agrietar el paradigma newtoniano. Esta situación de cuestionamiento del paradigma fue zanjada con la teoría de Albert Einstein (por mediación de la comprobación que hizo de ella Eddington), la cual, por lo mismo se estatuyó como una matriz constructiva que ahora contaba con una más poderosa elasticidad cognitiva y por lo tanto con más sólidos parámetros para convertir el objeto límite de la órbita de Mercurio en un objeto integrado.

lógico sobre el que debería llevarse a cabo el corte epistemológico con la afilada navaja de los problemas. Buscando dibujar el perfil de los problemas que se presentan en la construcción de la imagen y la lectura de la imagen como objetos de conocimiento dentro del campo bibliotecológico, hemos sido conducidos hacia otros problemas que se encuentran en el corazón de este campo y que atañen directamente a su matriz constructiva de conocimiento: bucle problemático en que se juega el porvenir de este campo. Por otra parte, tengamos presente que aquí el objetivo ha sido poner de manifiesto una constelación de problemas: la respuesta concatenada y sistemática del proceso de construcción teórica de tales objetos dentro del desenvolvimiento epistemológico podrá emprenderse en otro momento, en una fase subsiguiente. Así esta reflexión pasa a ser, a su vez, un prolegómeno a la reflexión sobre su construcción como objetos de estudio, lo que significa transfigurarlos en objetos integrados, con lo que su estatus dentro del campo quedaría sustentado y legitimado plenamente, y pondría en marcha su interacción con las demás prácticas y objetos integrados propios de la bibliotecología.

Bachelard consideraba que el error no es una equivocación del despliegue epistemológico sino parte indispensable de él, por lo que no debería desecharse sin más, puesto que pasa a ser un problema sobre el que se debía reflexionar arduamente: para que una vez que se haya superado el error pueda reemprenderse el camino nuevamente... hasta encontrar otro u otros errores necesarios. Lo que en última instancia nos habla de la necesidad y perennidad de problematizar cada fase del proceso de conocimiento: la resolución de un problema sólo es la contracara de otro problema. Una investigación sólo concluye cuando abre la

senda hacia otros problemas. Por lo que aquí se deja abierto el horizonte a problemas que se anuncian por venir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, Gonzalo (1977), *Teoría general de la información*, Madrid, Cátedra.
- Agustín Lacruz, María del Carmen (2006), *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, Cartagena, Concejalía de Cultura.
- Alfaro López, Héctor Guillermo (2009), *Introducción a la lectura de la imagen*, México, DGB-UNAM.
- Alfaro López Héctor Guillermo (2010), *Estudios epistemológicos de bibliotecología*, México, CUIB-UNAM.
- Anderson, Benedict (2006), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2006.
- Andler, Daniel; Fagot-Largeault, Ann; Saint-Sernit, Bertrand (2011), *Filosofía de las ciencias*, México, FCE.
- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Bachelard, Gaston (2004), *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, México, Siglo XXI.
- Bachelard, Gaston (1978), *El racionalismo aplicado*, Buenos Aires, Paidós.
- Ballester Brange, Lluís; Colom Cañellas, Antoni (2013), *Epistemología de las ciencias sociales y de la educación*, Valencia, Tirant-Humanidades.
- Barreau, Hervé (1990), *L'épistémologie*, Paris, PUF.
- Blanché, R. (1973), *La epistemología*, Barcelona, Oikos-Tau.

Hacia la construcción de la imagen...

- Bourdieu, Pierre (2003), *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo.
- Bourdieu, Pierre (2000), *Los usos sociales de la ciencia*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Brea, José Luis (Edición de 2005), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.
- Broncano, Fernando (2003), *Saber en condiciones. Epistemología para escépticos y materialistas*, Madrid, A. Machado Libros.
- Calabrese, Omar (1999), *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.
- Casanueva, Mario y Bolaños, Bernardo (Coords.) (2009), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, Barcelona, UAM-Anthropos.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio (2005), *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel.
- Chubarian, O. S. (1976), *Bibliotecología general*, La Habana, Editorial Científico Técnica.
- Cohen-Séat G., y Fougeyrollas P. (1967), *La influencia del cine y la televisión*, México, FCE.
- Étienne Balibar (2004), *Escritos por Althusser*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- García, Rolando (2000), *El conocimiento en construcción. De las formulaciones de Jean Piaget a la teoría de sistemas complejos*, Barcelona, Gedisa.
- Gauthier, Guy (2008), *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra.
- Guevara, Neysa (1995), *Teoría y práctica de la bibliotecología*, Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela.
- Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.

Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen...

- Joly, Martine (2003), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós.
- Krings, Hermann, Baumgartner, Hans M., et., al. (1977), *Conceptos fundamentales de Filosofía*, Tomo I, Barcelona, Herder.
- Lahire, Bernard dir. (2005), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lash, Scott (2005), *Crítica de la información*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Lecourt, Dominique (1982), *Para una crítica de la epistemología*, México, Siglo XXI.
- Lecourt, Dominique (1974), *Bachelard o el día y la noche. Un ensayo a la luz del materialismo dialéctico*, Barcelona, Anagrama.
- Le Moigne, Jean-Louis (1995), *Les épistémologies constructivistes*, París, PUF.
- López Yepes, José (1995), *La documentación como disciplina. Teoría e historia*, Navarra, EUNSA.
- López Yepes, José y Osuna Alarcón, María Rosario (2011), *Manual de ciencias de la información y documentación*, Madrid, Pirámide.
- Magán Wals (2001), *Temas de biblioteconomía universitaria y general*, Editorial Complutense.
- Marzal Felici, Javier (2007), *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.
- Martínez Moro, Juan (2004), *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón, TREA.
- Mitchell, W. J. T. (2009), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.
- Morin, Edgar (1994), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.

Hacia la construcción de la imagen...

- Muñoz, Jacobo y Velarde, Julian (2000), *Compendio de Epistemología*, Madrid, Trotta.
- Olivé, León y Pérez Ransanz, Ana Rosa (2010), *Filosofía de la ciencia: teoría y observación*, México, Siglo XXI/IIF-UNAM.
- Orera Orera, Luisa (Editora) (1997), *Manual de biblioteconomía*, Madrid, Síntesis.
- Piaget, Jean (1970), *L'épistémologie génétique*, París, PUF.
- Read, H. (1957), *Imagen e idea*, México, FCE.
- Rico de Sotelo, Carmen (coord.), (2006), *Relecturas de Michel de Certeau*, México, Universidad Iberoamericana.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2006), *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, TREA.
- Serrano, Sebastià (1981), *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos.
- Solares, Blanca y Yañez, Adriana, et., al. (2009), *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, México, UNAM-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Toulmin, Stephen (1977), *La comprensión humana. I. El uso colectivo y la evolución de los conceptos*, Madrid, Alianza.
- Vadée, Michel (1977), *Bachelard o el nuevo idealismo epistemológico*, Valencia, Pretextos.
- Vilches, Lorenzo (1997), *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós.
- Vitta, Maurizio (2003), *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós.
- Wunenburger, Jean-Jacques (coord.) (2006), *Bachelard y la epistemología francesa*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Zunzunegui, Santos (2007), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

La imagen en la bibliotecología. Consideraciones a propósito de la lectura de un texto de Guillermo Alfaro

DIDIER ÁLVAREZ ZAPATA
Universidad de Antioquia, Colombia

Frente a esa histórica batalla de las imágenes, las imagerías y los imaginarios, la intelectualidad ha mantenido un permanente recelo sobre el mundo de las imágenes, al mismo tiempo que la “ciudad letrada” sigue buscado en todo momento controlar la imagen confinándola maniqueamente al campo del arte o al mundo de la apariencia engañosa y los residuos mágicos. No por eso la oralidad ha perdido vigencia cultural en estos países ni la adolorida queja letrada puede ignorar las transformaciones político culturales de la visualidad. La educación necesita entonces ponerse a la escucha de las oralidades y abrir los ojos a la visibilidad cultural de las visualidades que emergen en los nuevos regímenes de la tecnicidad

Jesús Martín Barbero

I

El vehemente llamado que le hace Martín Barbero a la pedagogía respecto de la necesidad de reconsiderar su intervención en un mundo social impactado (desordenado) por el “estallido de los lenguajes”, puesto, quizás, en lo que Giovanni Sartori llama la “primacía de la imagen”, bien podría extrapolarse a la bibliotecología y su resolución

epistemológica. Contribuir a este esfuerzo de conocimiento es lo que hace, ciertamente, el texto de Guillermo Alfaro, titulado “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico”.¹

En este trabajo el autor pasa de una rápida interrogación antropológica de la imagen –que ve como producto de la “profunda necesidad de expresión humana” y que aborda desde la idea bergsoniana de *élan vital* (fuerza vital o impulso vital)– a un esbozo del devenir cultural y social de la imagen; “[...] ese largo recorrido histórico de las imágenes –dice Alfaro– ha estado cruzado de constantes transfiguraciones y profundas alteraciones”. Incluso, realiza una aproximación a la imagen, que bien puede ser considerado gnoseológica, cuando afirma, apoyado en Herbert Read, que “la imagen precede a la idea”.

Por este camino de reconocimiento, Alfaro hace una puesta en evidencia del valor epistemológico de la imagen en la bibliotecología y de “su concomitante lectura en el espacio histórico social”. Confluyentemente con esto, introduce la tensión entre la imagen y la cultura escrita, señalando que en la historia cultural ésta última estableció gradualmente el predominio, mientras que la primera resultó subordinada, en una “asincronía entre palabra e imágenes”.

Quizás en este momento del análisis, el texto de Alfaro pueda sonar un tanto rotundo cuando afirma que “[...] la imagen es ahora sólo objeto de una visualidad superficial: los impresos se leen y las imágenes se miran”. Y se hace categórico porque tiende a olvidar, por ejemplo, lo que ha re-

1 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo López Alfaro López.

presentado el libro álbum² como estrategia de articulación de la imagen y la cultura escrita,³ a más de su aporte al desarrollo de una morfología y una gramática de la imagen.⁴

En este contexto, pues, de constitución contemporánea de un “entorno imaginístico”, de conformación de una “iconósfera”, según Guillermo Alfaro se hace necesario un acceso a la imagen “[...] que vaya más allá de la superficial visualidad”. En específico, y en lo tocante a la bibliotecología, el autor, apoyado en las propuestas epistemológicas de Gastón Bachelard, llama la atención sobre la necesidad de que ésta aborde el problema de la imagen y la lectura de la imagen como objetos que deben ser constituidos en su campo de conocimiento, para llevarlos de *objetos limite* a *objetos integrados*, a objetos resignificados y resignificantes del campo. Esta cuestión contribuiría a que la bibliotecología lograra trascender su actual *fase de constitución* y se asentara plenamente en la *fase de autonomía (científica)*. De hecho, hoy se asiste a un momento de obstáculo epis-

2 En este esfuerzo se deben mencionar, el trabajo histórico y semiológico hecho por el belga Michel Defourny, en *L'image pour enfants: pratiques, normes, discours* (France et pays francophones, XVIe-XXe siècles), Michel Defourny *et al.*; y Defourny, Michel, “L'enfant et les images d'album, de 1950 à nos jours”, en *Regards sur le livre et la lecture des jeunes: la Joie par les livres a 40 ans*, actas del Coloquio, Paris: La Joie par les Livres, Centre National du Livre pour Enfants, 29 a 30 de septiembre 2005. La Joie par les Livres.

3 Y aquí, como lo señala Magglio Chiuminatto, “[...] el problema de la flexibilidad de los límites entre los conceptos de texto e imagen, ya que la noción de imagen es sumamente amplia y se encuentra en las bases mismas de la filosofía, epistemología, psicología, y la propia lingüística, por ejemplo, cuando Saussure (Saussure, 1988) aborda el concepto de imagen acústica y señala que ‘los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión’ (comprendidos como elementos mentales analíticamente separables del fenómeno específico de la fonación y la audición, por ser un proceso exclusivamente mental).”, p. 61. Magglio Chiuminatto, “Relaciones texto-imagen en el libro álbum”, en *Revista UNIVERSUM*, pp. 59-77.

4 En este tema es notable el trabajo del venezolano Fanuel Hanán Díaz, *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?*

temológico en el que la imagen y su lectura son insuficientemente asumidas por la bibliotecología al considerarlas sólo desde las claves comprensivas que le permite su matriz constructiva disciplinar actual: la “información registrada”.

Evidentemente, esta propuesta se constituye en una muy pertinente y oportuna agitación de la bibliotecología contemporánea en cuanto que la atraviesa impactándola en todos los asuntos que la constituyen, pero especialmente en aquellos que tienen que ver con las relaciones entre la información registrada (que define clásicamente al documento), la cultura escrita (que es su fuente histórica) y la diáspora textual, con especial énfasis en la cultura de la imagen (que es su reto contemporáneo). Tal cuestión resulta especialmente interesante para todos aquellos que trabajan en la elucidación de las relaciones de la bibliotecología con la información, el lenguaje y la cultura; en particular, en los procesos, sentidos e impactos disciplinares de la formación de lectores y escritores.

El interés de Alfaro con este texto puede ser entendido como la necesidad de poner en diálogo vectores diversos y co-constructivos de la bibliotecología, así como ayudar a retratar los obstáculos epistemológicos que le impiden constituirse en su fase científica. Algunos de esos vectores son, ciertamente, cuestiones sinuosas en la bibliotecología, como por ejemplo las relaciones entre lenguaje, pensamiento e información; los vínculos entre intervención técnica e intervención social de la información; la formación de lectores como usuarios de la información; las contigüidades y congruencias entre información y lectura, y, sobre todo, las integraciones y las disgregaciones entre la imagen y la cultura escrita.

De cara a todo esto, debe decirse que son pertinentes y oportunas las ideas de Alfaro sobre el entrampamiento,

estancamiento o varamiento de la bibliotecología en un callejón sin salida ocasionado por su insuficiente, e incluso reduccionista, recepción (conceptual y práctica) de la imagen y de la lectura de la imagen. Sin duda, la bibliotecológica asentada en la “información impresa” tiene hoy serias dificultades para entender los retos científicos que le ponen esas dos cuestiones. La pretensión de explicar la imagen desde la lógica propia de la matriz de la información registrada es francamente insuficiente, pues todo lo que de ello entre al campo bibliotecológico será comprendido en la lógica del “conjunto de factores” (conceptos, teorías, enfoques y objetos) característico de la matriz constructiva asentada en *el documento* y la cultura escrita.

Después de poner en evidencia este problema, y el obstáculo epistemológico que lo sustenta, el autor aborda la tarea central de su trabajo: la manera en que se encuentran estos objetos en relación con el campo bibliotecológico. A este respecto afirma:

De hecho es la imagen *per se* la que principalmente es cooptada por el campo en cuanto que es considerada información registrada. Por lo que en torno a ella se despliega el proceso de elaboración conceptual, con el que se la pretende depurar de sus adherencias empíricas. Pero, como se explicitará más ampliamente, tal depuración propia de la ruptura epistemológica se emprende primordialmente siguiendo los procedimientos de elaboración abstracta de aquellos objetos definidos como información registrada... pero de la palabra escrita.

Tal vez, ante ello, la única manera de romper con el obstáculo epistemológico y provocar la ruptura necesaria que señala Alfaro, sea desgarrar la deslumbrante coherencia que muestra la “información registrada” como matriz constructiva, y mostrar sus insuficiencias conceptuales y prácticas.

Patentemente, esto representa una subversión de grandes magnitudes.

Ciertamente, el cuestionamiento de la eficacia de la resolución del concepto de imagen en la bibliotecología, instrumentalizado en función, principalmente, de la palabra escrita, conlleva, por lo menos, la resignificación de los sistemas y prácticas de control informacional de la imagen (descripción, representación, organización, disposición y transferencia) y la revisión de la extensión y la profundidad bibliotecológicas de los conceptos de lectura, escritura, cultura escrita y alfabetización, puesto que éstos ya no se podrían satisfacer con los moldes de la matriz constructiva disciplinar originada en los soportes escritos.

Así pues, el sendero epistemológico que se abre en este territorio para la bibliotecología (deconstructivo, re-constructivo y co-constructivo), la impulsaría, como dice Alfaro, a encarar el paso a su fase de autonomía. Pero este camino, sin embargo, no sólo está lleno de rupturas sino también de continuidades. De rupturas, como queda claro, para lograr integrar a su campo las nuevas realidades sociales, culturales, cognitivas y políticas que traen, entre otras cosas, la rentabilización de la información, la expansión de la alfabetización básica y la progresiva expansión de la cultura escrita, la exacerbación de la oralidad electrónica, y las nuevas formas del documento llegadas de la mano del desbordamiento textual contemporáneo (oral, escrito, audiovisual y multimedial). Pero también, de continuidad, porque se hace necesario establecer conexiones entre las nuevas realidades textuales y documentales con las preguntas que tradicionalmente han copado la atención de la bibliotecología en su resolución disciplinar: ¿qué es información?, ¿qué es documento?, ¿qué es control y organización de la información?

Ciertamente, lo más admirable de todo esto es la incapacidad que ha tenido la bibliotecología para integrar a su campo hechos culturales y sociales que han sucedido ante sus propios ojos: la diáspora textual, la transgresión de los modos tradicionales de leer, la constitución de un mercado global rentabilizado de la información, la puesta en evidencia de los no usuarios y de la dependencia informacional y el subdesarrollo informacional, entre otras cuestiones.

En efecto, como lo viene proponiendo desde tiempo atrás Alfaro en su trabajo epistemológico, la bibliotecología debe autonomizarse construyendo lugar para los objetos de conocimiento que le son sensibles; y en ello los procesos sociales inéditos, ya comentados, relacionados con la información, el texto, el lenguaje y el conocimiento tienen origen en ámbitos que están mucho más allá de las fronteras disciplinares bibliotecológicas, cristalizadas por la matriz constructiva tradicional apegada a la información registrada, al soporte impreso y a la cultura escrita.

Ahora bien, las ideas de Alfaro en el texto que se viene comentando, tienen un valor relevante no sólo porque ponen en consideración y generan discusión respecto del tema de la imagen y su lectura dentro del campo bibliotecológico, sino que son muestra de un esfuerzo epistemológico (lo que bien podría nombrarse como *élan epistémico*) pertinente, oportuno y viable; y del cual, incluso, se puede derivar una metodología que integra, al menos, los dos siguientes procesos epistemológicos:

Elaborar conceptualmente a la imagen dentro de la bibliotecología; lo que pasaría por su conveniente relacionamiento con las categorías del lenguaje (oralidad, visualidad y escrituralidad), cognición, información, documento, transferencia social de la información, así como por los procesos de producción, identificación, control, recuperación, recepción y apropiación social de la información.

Hacia la construcción de la imagen...

Y consolidar la imagen y la lectura de la imagen como categorías operativas, es decir, elementos del lenguaje científico que puedan usarse efectivamente como estructuras comprensivas de las prácticas bibliotecológicas.

Pero buscando contribuir con el esfuerzo de conocimiento sobre la imagen y la lectura de la imagen que ha emprendido Alfaro y, en el mejor de los casos, pudiendo constituirme como un interlocutor del trabajo del Seminario que coordina en el IIBI de la UNAM sobre el tema, resulta oportuno proponer algunas reflexiones sobre el lugar (o no lugar) de aquellas en la bibliotecología.

II

Una imagen es un acto y no una cosa

Jean Paul Sartre

A la agotadora omnipresencia contemporánea de la imagen parece oponérsele hoy una entusiasta *dietética*, una pretensión de control que va de la mano de los intentos de cosificarla y funcionalizarla; por ejemplo, en las prácticas pedagógicas, administrativas y de diseño. En efecto, puesta en escena la sobrecogedora (por lo inédita y desigual, claro está) expansión comunicativa y cognitiva que trajo la segunda mitad del siglo xx, la imagen está tomando caminos que la hacen objeto de ámbitos profesionales normalmente alejados de ella (la empresa y la academia, por ejemplo), en proceso de instrumentalización bajo conceptos llamativos y hasta rimbombantes como los de “tecnología de la mente” o “herramientas gramático semánticas”, y, desde luego, en espacios de reflexión epistemológica.

Lo cierto es que, de cualquier modo, existe hoy una base empírica importante proveniente de la investigación científica que permite afirmar que la imagen tiene un lugar estratégico en las posibilidades de potenciación del conocimiento humano (y por lo tanto, de registro y manejo de la información). De hecho, por ejemplo en la pedagogía, los trabajos de Jerome Brunner, David Ausbel y Joseph Novak, entre otros investigadores, han permitido el florecimiento de una importante iniciativa dirigida a darle sentido a la presencia de la imagen en la esfera de la formación del pensamiento y el aprendizaje.

La tendencia contemporánea hacia la revalorización de la imagen puede quedar clara en la voz del investigador Ramana Rao, cuando afirma respecto de una de las formas más recurridas de la imagen actualmente, las *representaciones visuales*, que “[...] lejos de limitarse a ser bonitas imágenes [...] son unas herramientas dirigidas a desarrollar nuestra capacidad de pensar y darle sentido al mundo real”.⁵

Pero, si se alude a la relación entre imagen y conocimiento, habría que aludir también a la relación de la imagen con la información y la cultura escrita, cuestión que, como ya se ha señalado, se constituye en un problema de carácter central para la bibliotecología y del cual se bosquejan a continuación algunos archipiélagos.

En primer lugar deben mencionarse los efectos que sobre el aparato cognitivo humano tienen las imágenes en su relación con la información. Ciertamente, el sistema sensorial humano de reconocimiento funciona más y mejor de lo que se creía en su tarea de configurar datos, relacionarlos y construir abstracciones (es decir, información) cuando se enfrenta a imágenes significativas. De hecho, nuestros ojos

5 Ramana Rao, “Cuando la información salta a la vista”, en *Mundo científico*, p. 452.

ven mucho más de lo que nuestro consciente puede procesar, pues las estructuras cognitivas de la mente humana no guardan ni privilegian una estructura lineal (una cosa detrás de otra) sino que se organizan en redes de relaciones significativas. Esto es lo que Beatriz Sarlo⁶ llama un *pensamiento esférico*, es decir, una madeja de datos e información con puntas visibles dentro de una estructura de conocimiento en constante variación que es, de suyo, tremendamente compleja.

De tal manera, la mente, como ámbito en el que se procesa la dimensión del pensar (su expresión), así como su sustento biológico (el cerebro) se presentan hoy, y después de los profundos cuestionamientos hechos a las corrientes conductistas, como un algo que puede ser conocido, comprendido y monitoreado. Éste es el origen de campos como la neurolingüística, la neuroquímica, la neurosicología, la neuroelectrónica, pero también de áreas de estudio como la *metacognición* y, para el caso de la bibliotecología, de la representación gráfica de la información, cuyo ejemplo clásico son los tesauros gráficos y, contemporáneamente, los mapas de análisis de co-citación, entre otras herramientas soportadas en la web.

Evidentemente, la imagen tiene una alta potencialidad heurística que le permite operar con totalidades en relaciones y perspectivas que la escritura no permite. Parece ser que el cerebro realiza procesos de evocación y relación muy poderosos cuando trabaja con representaciones gráficas. De hecho, la imagen es un detonante de más imágenes, de más ideas, de más información. Como lo dice el citado Ramana Rao, las imágenes “[...] tienen la particularidad de que su utilización y comprensión requieren de un aprendizaje, lo

6 Beatriz Sarlo, “Del plano a la esfera: libros e hipertextos”, en Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, *Cultura, medios y sociedad*.

mismo que el lenguaje y las matemáticas. No se aprende a ver bordes, curvas progresivas o continuidades, sino a percibir el engarce de estos objetos perceptuales de tal modo que el conjunto cobra sentido”.⁷

Cada vez, pues, resulta más evidente que operar con imágenes exige una competencia cognitiva especial (solamente humana, hasta donde se sabe...) que permite imaginar y plasmar una relación entre dos estructuras: la conceptual y la gráfica. Ciertamente, el poder de la lectura de la imagen “[...] estriba parcialmente en la posibilidad de poner en comunicación lo cognitivo con lo perceptivo”.⁸

Apoyados en las consideraciones de Branger, Pérez⁹ y otros, se puede plantear al menos cinco potencialidades cognitivas y comunicativa, y por tanto, bibliotecológicas, de la imagen:

Ayudan a mejorar la comprensión del significado de la información verbal o escrita disponible en un ámbito de comunicación, por cuanto facilitan la integración de nueva información de manera significativa y contextualizada a las estructuras de conocimiento (establece nuevas conexiones).

Son herramientas semánticas y conceptuales de gran potencia heurística (inventiva y creativa) por cuanto ayudan a pensar, organizar, analizar, interpretar, comparar, con áreas más extensas del cerebro; y facilitan la integración de habilidades lectoras superiores: analógica y relacional.

Promueven la capacidad para ver totalidades y asumir métodos complejos.

7 Rao, *Op. cit.* p. 452.

8 *Ídem.*

9 Cf. Nancy Branger, “Cartografía mental: Una estrategia para el aprendizaje”, en netdidactica.com/jornadas/ponencias/nancy.htm.

Hacia la construcción de la imagen...

Ayudan a la resolución de problemas de pensamiento mostrando el avance en la tarea de aclaración.

Permiten distinguir cosas conocidas de aquellas no conocidas (visión selectiva).

III

A veces esperas, y esperas, y esperas, y esperas, y esperas, y esperas,
Pero nada ocurre
Y entonces todos tus problemas llegan de golpe
Ves pasar de largo cosas maravillosas
Los más espantosos destinos resultan inevitables
A veces no tienes ni idea de qué debes hacer
Ni de quien se supone que eres
Ni dónde estás [...]

Shaun Tan

Un aspecto inquietante que pone en evidencia todo lo que se ha planteado hasta ahora es que la imagen responde a una semántica, a una gramática y a una pragmática que aún no se han configurado suficientemente, y que limita el diseño de lógicas y prácticas para su apropiación bibliotecológica como ente contenedor de información y, por tanto, objeto dinámico y no estático del conocimiento. De hecho, el trabajo con imágenes y con cartografías de la imagen en la bibliotecología sigue siendo muy precario y confuso, y por ello se vuelve sospechoso para las mentalidades más apegadas a la intelección lineal del texto escrito.

En verdad que frente a la imagen no hay una elaboración bibliotecológica de su valor informacional, de su talante cultural y de sus impactos trasformativos en el mundo social, y, más aún, en el hombre mismo y en su capacidad cognitiva, comunicativa y relacional.

Todavía más, en la sociedad actual conviven dos grandes posiciones frente a la imagen: de un lado, la de los apasionados dispuestos a demostrar su irreductible preeminencia, su avasallante condición, su siempre esencial novedad; del otro, la de los críticos radicales que, incluso, la tildan de objeto banalizado y destructivo; he ahí, por ejemplo, a Giovanni Sartori con su *Homo Videns* y sus críticas a “[...] la preponderancia de lo visible sobre lo inteligible [que] nos lleva a un ver sin entender”;¹⁰ y su denuncia del supuesto apocamiento de la capacidad simbólica del hombre, que viene de la mano del consumo masificado de la imagen mediática. Las ideas de Sartori sentencian que la especie humana (*Homo Sapiens*) posee un elemento que lo hace único entre los primates: su capacidad simbólica, es decir, que es el único animal que puede conjugar lenguaje, mito, arte y religión. Pero, ¿será cierto, al menos tan rotundamente como lo propone Sartori, que puede haber apropiación simbólica en la relación cognitiva con la imagen?

Sin embargo también en la bibliotecología hay bandos: los defensores del lenguaje oral-escrito como expresión máxima de la capacidad simbólica del hombre (los más), y la de los elucidadores de la imagen (los menos), que provocan la interrogación sobre su valor y potencial como elemento informacional diferenciado del texto escrito, con un lugar y una utilidad propios en la transferencia social de la información.

En esta pugna resulta oportuno citar la voz de la bibliotecóloga colombiana Silvia Castrillón,¹¹ largamente comprometida con los procesos de formación social de los lectores, y aplicar sus ideas sobre la niñez y la formación de lectores, a la relación de la biblioteca con las tecnologías de la infor-

10 Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, p. 12.

11 Silvia Castrillón, *Selección, adquisición y uso de materiales impresos*, p. 8

mación y la comunicación, y a la subsecuente avalancha de imágenes, puesto que es cierto que la biblioteca:

[...] debe permitir a los niños y las niñas el acceso a todas las posibilidades de expresión que tenemos los seres humanos, y que cerrar sus puertas a las nuevas tecnologías podría significar una nueva forma de exclusión para quienes sólo tienen la posibilidad de conocerlas dentro de [la biblioteca], pero también es cierto que esto no debería traducirse en una desvalorización de la palabra, especialmente de la palabra escrita, pues es lo que ocurre cuando se la pone en igualdad de condiciones con otros medios.

Pero, más allá de la prudencia con la que Castrillón aborda el problema, lo que prima, por lo común en esta primera perspectiva, es la oposición radical y a veces militante, entre la imagen y la palabra escrita, distanciando y sobreponiendo el lenguaje conceptual (supuestamente, sólo hecho de la palabra) al lenguaje perceptivo y concreto (supuestamente, propio de la imagen).¹² He ahí expresado el fervor moderno por la cultura escrita y su icono, el libro.

IV

Es obvio que la disputa no es sobre palabras, pero se desarrolla por medio de palabras. Las palabras son los anteojos y también, en parte, los ojos de lo que pensamos. [Por eso] es lícito del todo, y más bien necesario, indagar sobre el significado verdadero o propio de las palabras si se entiende que el significado de las palabras no es arbitrario [...] Por otra parte, el lenguaje y las palabras que lo componen son, notaba Mill, (1898), memoria de experiencia histórica.

Karl Popper

La cuestión de la imagen es para la bibliotecología un objeto de estudio que tiene sobre sí dos posibilidades de acerca-

12 Giovanni Sartori, *Op. Cit.*, p. 48.

miento: como artefacto portador de información, que debe ser descrito y controlado (fondos fotográficos y cartográficos, por ejemplo); y como herramienta que facilita la representación de la información (tesauros gráficos, entre otras herramientas).

Por ello vale la pena atreverse a proponer un cierto orden conceptual que pueda hacer visibles algunas relaciones y contribuir a engrosar el corpus conceptual con el que la bibliotecología pueda asumir la integración de la imagen a su campo; para ello se hace mención, muy rápidamente, de tres conceptos problemáticos: *tecnologías de la mente*, *pensamiento gráfico* y *cartografía mental* porque, entre otras cosas, la bibliotecología sistemáticamente se ha apoyado en ellos, como ya se ha indicado atrás cuando se mencionaban los tesauros gráficos y los más de co-citación.

Así pues, el concepto de *tecnología de la mente* debe entenderse como un producto de los cambios de mundo que trajo el siglo XX; Eduardo Vizer¹³ lo propone al decir que:

[...] la ciencia y la tecnología han producido tres fundamentales transformaciones en tan solo medio siglo: primero la tecnología nuclear (producción de energía física). Luego las tecnologías de la comunicación y la información (producción, procesamiento y reproducción de símbolos, de información, y de conocimientos); y finalmente la bio-tecnología, como producción y transformación tecnológica de procesos biológicos. Es sumamente sugestiva la articulación sistemática y estratégica entre las tres. Las dos primeras en función del conocimiento y el dominio tecnológico de la naturaleza; las dos últimas –las ciencias de la información y la comunicación conjugadas con la biología– como tecnologías biológicas, tecnologías del cuerpo y tecnologías de la mente –a las que Lucien Sfez (des)califica como peligrosas tecnologías del “espíritu”.

13 Eduardo Vizer, “Cultura tecnológica: metáforas y realidades”, en *Razón y palabra* [Texto no paginado]

Las tecnologías de la mente estarían recogiendo todo tipo de procedimiento, artefacto o sustancia que potencie una función propia de la mente (lógica, memoria, imaginación, ensoñación, exaltación, por ejemplo). Ya con la pretensión de *mejorarla* (como una expresión más de la pulsión moderna del progreso, la evolución y, por qué no, de la tendencia a corregirle el trazo a la naturaleza...) como lo plantea Luis Bernardo Peña al afirmar que “[...] el desarrollo de las facultades superiores de la mente depende de la utilización de herramientas o tecnologías intelectuales.”¹⁴ O en una perspectiva que busca *alterar* las funciones de la mente, como lo hacen las drogas alucinógenas, de las cuales el LSD es la reina (esa sustancia de culto sintetizada en 1943).

Desde esta perspectiva el pensamiento gráfico puede ser considerado como una de las muchas tecnologías de la mente. Según los citados Pérez *et al.*¹⁵

Es un modo de pensamiento que utiliza los productos de la visión: ver, imaginar y dibujar. Puede decirse que cuando el pensamiento se exterioriza en forma de imagen dibujada, se ha vuelto gráfico. Pensamiento gráfico es una expresión para describir el pensamiento auxiliado por el dibujo, entendiendo que es utilizado éste, como un modo de descubrir más que como una forma de impresionar a otros. El potencial del pensamiento gráfico reside en el constante ciclo de información del papel, al ojo, al cerebro, a la mano y otra vez al papel. Cuanto más frecuentemente pase la información a través del circuito, mayores oportunidades de cambio habrá. En una página pueden existir muchas ideas diferentes, la atención pasa constantemente de un tema a otro. [...] El pensamiento es exploratorio, abierto; los dibujos pueden ser inconexos y fragmentados, aunque se puede ver la forma en que evolucionaron.

14 Luis Bernardo Peña, “Las tecnologías de la mente”, en *Educación y Cultura*, p. 16.

15 Fernando Julián Pérez, *et al.*, “El pensamiento gráfico, un proceso de comunicación”, en *XIV Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica*, Santander, España 5 a 7 de junio de 2002.

Por su parte, la cartografía mental es una pretensión de mapear con gráficos a la mente en su proceso (el pensar), y a su producto, el pensamiento. Es decir, la cartografía mental alude a las pretensiones de ubicar, situar, señalar y contextualizar un proceso, un producto o un conjunto de procesos y productos de la mente: ideas, nociones, conceptos, categorías, imágenes o representaciones, por ejemplo.

V

El conocimiento no es algo separado y que se baste a sí mismo, sino que está envuelto en el proceso por el cual la vida se sostiene y se desenvuelve

John Dewey

Por último, y a modo de conclusión, resulta importante reiterar que las relaciones del campo bibliotecológico con la imagen y su lectura son grandemente problemáticas, puesto que sus amarres teóricos y perfiles categoriales actuales no permiten el nivel comprensivo que habría de esperarse. Con esta afirmación, producto de la lectura del texto de Guillermo Alfaro, no se intenta demostrar la inutilidad del pensamiento bibliotecológico actual sino, más bien, de levantar un reclamo justo a la pobre actitud de no querer asumirlo; esto es, proponer órdenes comprensivos, señalar problemas de estudio, diseñar líneas de investigación sobre las ideas con las que se ha acogido tradicionalmente el problema de *la imagen* en la bibliotecología, y de lo que ha resultado una situación de confusión discursiva, un problema de lenguaje que se hace muestra de problemas comprensivos de fondo.

Así pues, en crítica al extendido tecnicismo bibliotecario, debe señalarse la persistencia de importantes preguntas sobre los sentidos, los lugares, los papeles y la intervención

de la imagen en la bibliotecología. Pero ante esta necesidad de comprensión, debe señalarse la existencia de otro significativo obstáculo: las formas en que los discursos así como las prácticas del orden técnico y tecnológico llegan a la bibliotecología y se convierten en obstáculos epistemológicos, en –como lo permite comprender Alfaro– evidencias de la “[...] rotunda presencia de lo empírico, y el distanciamiento conceptual” en el que se ha sumido el campo; de discursos jalonados, no pocas veces, por la moda que, tras la pretensión de modernizar la práctica bibliotecológica, la someten a la escena de un mundo desbocado hacia la eficiencia y la rentabilidad.

Sin duda, en la relación de la imagen en la bibliotecología hay muchos lugares comunes, discursos vacíos y prácticas sin sentido histórico y sin responsabilidad política; mudas iniciativas de trabajo profesional que callan confundidas ante los cambios culturales y sociales que en el mundo imponen las corrientes de uso. La consecuencia: una bibliotecología ahogada por la carencia de una actitud crítica que le permita reconocerse en sus propias características, en su historia de limitaciones y posibilidades, de voces y silencios.

Ante todo esto, cabe celebrar la iniciativa que ha tomado Guillermo Alfaro de avanzar con la comprensión del lugar de la imagen y su lectura en la bibliotecología, de aportar luces epistemológicas y plantear problemas de investigación que nutren muy bien el desarrollo de un pensamiento de campo que ayude a situar las sinuosas relaciones entre los diversos objetos de estudio que conviven en la bibliotecología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Branger, Nancy, “Cartografía mental: Una estrategia para el aprendizaje”, en netdidactica.com/jornadas/ponencias/nancy.htm. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2014.
- Castrillón, Silvia (2014), *Selección, adquisición y uso de materiales impresos*, Bogotá.
- Chiuminatto, Magglio (2011), “Relaciones texto imagen en el libro álbum”, en *Revista UNIVERSUM*, núm. 26, vol.1.
- Defourny, Michel *et al.* (2007), *L'image pour enfants, pratiques, norms, discours (France et pays francophones), XVIIe-XXe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Defourny, Michel (2005), *Regard sur le livre et la lecture de jeune: la Joie par les livres a 40 ans*, Actas del Coloquio, Paris, La joie par les Livres, Centre National du Livre pour Enfants, 29-30 de septiembre.
- Díaz, Fanuel Hanan (2007), *Leer y mirar el Libro álbum, ¿un género en construcción?*, Bogotá, Norma.
- Galagovsky Kurman, Lydia (1996), *Redes conceptuales: aprendizaje, comunicación y memoria*, Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Gombrich, E. H. (1991), *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- Peña, Luis Bernardo (1994) “Las tecnologías de la mente”, en *Educación y Cultura*, núm. 38, julio.
- Pérez, Fernando Julián *et al.* (2004), “El Pensamiento Gráfico, Un Proceso de Comunicación”, en *XIV Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica*, Santander, España, del 5 al 7 de junio de 2002, Disponible en: www.researchgate.net/publication/264890616
- Rao, Ramana (1996), “Cuando la información salta a la vista”, en *Mundo científico*, núm. 168, mayo.

Hacia la construcción de la imagen...

- Sarlo, Beatriz (1997), "Del plano a la esfera: libros e hipertextos", en Jesús Martín Barbero y Fabio López de La Roche, *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, CES, Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.
- Sartori, Giovanni (1998), *Homo videns: la sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus.
- Vizer, Eduardo (2005), "Cultura tecnológica: metáforas y realidades", en: *Razón y palabra*, Número 40, (2005). Disponible en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n40/>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2014.
- Zubiría, Miguel, De (1995), *Biografía del pensamiento: estrategias para el desarrollo de la inteligencia*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 1995 (Mesa Redonda; 6).

Trayectorias de la imagen: propuesta de lectura desde una perspectiva histórica

LEONOR GARCÍA URBANO
Universidad Nacional Autónoma de México

Cada época tiene su forma de ver
y ve en gran medida, lo que se imagina que ve

Fernando Delmar

ORDEN Y CAOS, LOS EJES DE LA HUMANIDAD

Desde los primeros tiempos de nuestra condición humana, tal vez en los momentos que inspira la contemplación, nuestros antepasados comenzaron a formularse preguntas fundamentales acerca del origen del universo y de la naturaleza, acerca de la esencia de nuestro ser y de nuestra existencia. A través de la observación y la reflexión se cultivaron los primeros elementos para hallar aquellas respuestas que les permitieran subsistir con un sentido de equilibrio sobre las preocupaciones de su existencia y su entorno. Tras el anhelo por construir una forma de vida ordenada, tuvieron que someterse a principios y a

reglas para evadir la certidumbre.¹ La necesidad de alcanzar un orden sobre las cosas se observa claramente desde los vestigios más remotamente hallados.

Podemos pensar por ejemplo en las primeras imágenes pintadas o raspadas sobre piedra al interior de las cuevas, en las que se intentaba representar y controlar la naturaleza. En algunas escenas de cacería, el cazador probablemente intentaba atrapar el espíritu del animal antes de salir en su búsqueda. O tal vez podríamos reflexionar sobre los relatos míticos de la antigüedad, en aquellos en que los dioses producían y organizaban la vida, porque la creación era considerada un acto de voluntad divina. En ambos ejemplos el universo y la naturaleza se presentaban como obras únicas y perfectas. Sin embargo, la dualidad de las cosas se hacía presente: la lucha entre el bien y el mal, la oposición entre la luz y la obscuridad, el antagonismo entre el orden y el caos.

Quizás desde entonces nos dejamos seducir por la idea de conseguir un bienestar que procure derrotar la obscuridad del mundo, colocándonos en una batalla que aún busca iluminar los senderos de lo desconocido y expulsar el desorden de nuestra vida. El impulso que alimenta esa búsqueda se ha visto reflejado en nuestros ideales como

1 Marcos Roitman en su texto “Ciencias de la certidumbre y ciencias de la incertidumbre” incluido en *La formación de conceptos en ciencias y humanidades* desarrolla ampliamente el tema al hablar de los principios de la certidumbre e incertidumbre que determinan la naturaleza de las ciencias. Para Immanuel Wallerstein la incertidumbre representa la piedra angular que permite construir nuestros sistemas de saber, propone la construcción de una realidad de naturaleza aproximativa y no determinista. En *Las incertidumbres del saber* desarrolló el tema con ejercicios reflexivos desde diversas disciplinas sociales y humanísticas. Asimismo Ilya Prigogine propone en su obra *El fin de las certidumbres* que es necesario alejarnos de las teorías del conocimiento que respaldan un mundo con leyes basadas en un orden inmutable, porque los sistemas de la naturaleza son inestables y caóticos, debido a la dinámica de lo que el autor denominó “lo irreversible”.

sustento de los esquemas de conducta y pensamiento que han caracterizado ciertas épocas. Recordemos por ejemplo la sentencia *mente sana en cuerpo sano*, en ella se reflejan los ideales de la Grecia antigua. En aquella civilización el fortalecimiento del cuerpo y de la mente se cuidó con tal ímpetu, que su impulso permitió el florecimiento del arte con la fuerza equilibrante de la composición. De las imágenes que configuraron sus expresiones artísticas no sólo emanaba la búsqueda de la belleza y la perfección, sino que además intentaban mostrar las relaciones entre el ser y la naturaleza, para brindar ese sentido de certidumbre que demanda el espíritu humano.

El desarrollo de la ciencia, por su parte, recibió el impulso derivado de la búsqueda de leyes, teorías y principios para generar un pensamiento ordenado. Pues el sentido de la certidumbre también ha sido un camino cultivado por el pensamiento científico. Debido a él las instituciones que promueven la investigación han idealizado una existencia equilibrada y ordenada. Marcos Roitman nos recuerda que el conocimiento científico ha configurado su quehacer con un dominio institucionalizado y que debido a ello nos hemos vuelto partidarios de reformas lentas para no afectar las estructuras del pensamiento. Mas cuando las revoluciones del pensamiento se han hecho presentes, cuestionando los paradigmas científicos y las concepciones del mundo en que vivimos, van sembrado un estado de incertidumbre ante el cual reaccionamos, añorando el restablecimiento del equilibrio y en ocasiones desdeñando o marginando a quienes se atreven a contravenir el pensamiento establecido.² Entonces convendría pensar en un plan que amortigüe ese estado de ansiedad que surge frente a los vacíos teóricos,

2 *La formación de conceptos en ciencias y humanidades*, coordinado por Pablo González Casanova y Marcos Roitman Rosenmann.

y dentro de ese plan se requiere cultivar un estado de conciencia que permita admitir la incertidumbre sin resistencia.

Aceptar la incertidumbre como parte de nuestra cotidianidad permite replantear nuestra forma de pensar y reflexionar sobre la veracidad que da respaldo a nuestros argumentos, y que con una sana actitud permite promover el cuestionamiento y la reflexión constante sobre el saber institucional ligado a la producción y reproducción del conocimiento. Posicionarse en una epistemología basada en los principios de la certidumbre e incertidumbre implica aceptar el hecho de que nuestra cotidianidad siempre ha estado inmersa en esa complejidad. Mientras que la preocupación por una síntesis que mantenga los principios derivados de dicha propuesta también podría considerar su existencia desde una perspectiva complementaria para enfrentar los cambios.

CERTIDUMBRE E INCERTIDUMBRE EN LA BIBLIOTECOLOGÍA

La bibliotecología, como otras disciplinas, no ha escapado a los efectos que la sinergia de la certidumbre e incertidumbre producen; un buen ejemplo de ello se observa en las representaciones y relaciones de organización que derivan del uso de los sistemas bibliotecarios de clasificación. Dichos sistemas permiten realizar ejercicios de abstracción a través de procesos de catalogación y clasificación que luego derivan en representaciones específicas y estandarizadas para cada tipo de documento y contenido. Así, se han generado registros que funcionan como unidades operativas dentro de un esquema de relaciones que los usuarios utilizan para identificar aquellas fuentes documentales que mejor se ciñen a sus intereses particulares. Mas la relevancia de estos sistemas no sólo se define por la posibilidad de hallar docu-

mentos, sino por la capacidad de producir representaciones clasificadas del conocimiento.

En los sistemas bibliotecarios de clasificación y en la utilidad pragmática que ofrece el hallazgo de cierto tipo de fuentes informativas, se busca el sentido de la certidumbre, y en ambos casos se aplican principios que buscan crear un orden funcional aplicando esquemas predefinidos. Sin embargo una de las principales limitaciones de los sistemas clasificatorios emana de su configuración y de las proyecciones de organización que éstos ofrecen. Ello se debe a la imposibilidad de crear un sistema de representación con un carácter totalizante y permanente, porque la naturaleza del conocimiento no es estática; se caracteriza por un estado de movimiento continuo, de esa condición deviene su incertidumbre. Ante dicha situación los sistemas de clasificación sólo pueden proyectarse provisionalmente. Con lo cual podemos pensar que nuestros sistemas evocan a un mismo tiempo y en un mismo modelo los principios que promueven la certidumbre e incertidumbre de las cosas.

Si coincidimos en considerar que para la organización del conocimiento cualquier esquema de clasificación prescribe, entonces la completitud y la consistencia no podrán apelar a criterios plenamente satisfactorios para los usuarios, ni para los bibliotecarios, porque la clasificación fluctúa entre lo alcanzable y lo inalcanzable, y es precisamente en el ámbito de lo inalcanzable donde fluye la fuerza magnética del caos. Sin embargo los sistemas bibliotecarios de clasificación continúan funcionando como una herramienta para la memoria social y aunque no operan bajo los mismos principios que los esquemas clasificatorios de la ciencia, sus representaciones mantienen el impulso que deriva de la necesidad y los esfuerzos realizados por clasificar el conocimiento producido. Hecho que, por cierto, brinda un estado

de certidumbre para acercarse al conocimiento en alguna fase de su desarrollo o estudio.

La comunidad de bibliotecarios se ha adaptado como mejor ha podido a la problematización que reflejan las dificultades de organización del conocimiento. Pero ésa no es la única dificultad; otro problema que se ventila a través de los esquemas de representación deriva de la sobrevaloración que ha recibido el material impreso. El *impreso-centrismo*, por llamarlo de algún modo, ha tenido una fuerte repercusión en las líneas de investigación de la bibliotecología y ha descubierto el análisis de otras fuentes de información, como la imagen. Dentro de la bibliotecología el impreso es *el soporte de la información*, no sólo por la fiabilidad que ofrece su configuración –el aval de alguna entidad académica o de investigación y el respaldo de un editor– sino por el gran peso histórico social que conlleva el libro como objeto cultural. Sobre este tema reposan algunas reflexiones que Guillermo Alfaro³ comparte cuando habla de la trayectoria del libro.

Pero al colocar la imagen como objeto de investigación dentro del campo bibliotecario, Alfaro no sólo intenta contravenir el centralismo que por tanto tiempo ha mantenido el libro. También nos permite reflexionar que la resistencia hacia su estudio no sólo deriva de su complejidad como objeto de estudio, sino de la visión que por tanto tiempo se ha cultivado dentro de la propia disciplina, porque en ella el referente del libro sigue siendo poderoso y en función de él aún se construye el conocimiento que rige la dinámica de sus investigaciones. Fuera de esa idea podemos convenir en que la imagen contiene características que no resultan familiares para la comunidad bibliotecaria: su configuración

3 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo López Alfaro López.

y lectura la hacen parecer como un objeto de análisis indomable que genera gran incertidumbre. Sin embargo es prudente recordar que es un contenedor de información y un componente común de nuestra cotidianidad; tan sólo por estos aspectos debiera preocuparnos.

Al problematizar sobre la imagen como objeto de estudio Alfaro explica que existen dos elementos que pueden observarse como dificultades dilatorias de su proceso de integración en nuestro campo. La primera refiere a la inmadurez de la *matriz de construcción cognitiva* de la bibliotecología, debido a que limita la tarea de examinar y representar objetos de conocimiento distintos a los que habitualmente estudia, esto es porque como anteriormente se ha señalado, la cobertura de la matriz básicamente ha sido desarrollada para albergar documentos impresos. La segunda refiere a los esfuerzos que bajo el esquema de dicha matriz se han realizado para atraer e interpretar la imagen y que vanamente se han llevado a cabo, porque sólo han podido generar objetos distorsionados que van quedando varados en la zona limítrofe de incertidumbre de nuestro campo. Situación que demuestra la insuficiencia del modelo establecido y la urgencia de un modelo funcional para su estudio.

Trabajar con imágenes refleja una tarea compleja, porque forman parte de lo tangible y lo intangible; se crean dentro y fuera de nuestra mente; se expresan de manera artística, didáctica y científica; habitan el espacio de lo público y lo privado; forman parte de la historia y a su vez son portadoras de historias que no siempre logramos comprender. Dada la complejidad que define la imagen, por su diversidad, sus formas de configuración, su carácter interpretativo y su multi-dimensionalidad, es posible considerar que es ella, por naturaleza, una gran generadora de certidumbre e

incertidumbre. Debido a ello incorporar sus estudios dentro de nuestro campo requerirá de un gran esfuerzo multi e interdisciplinario, para aprovechar el conocimiento que se ha desarrollado desde otras disciplinas y para crear marcos de estudio que les den sustento a los aportes que puedan realizarse desde la propia disciplina.

LOS ESTUDIOS DE LA IMAGEN

En realidad el impulso de los estudios de la imagen también viene a revestir una tarea pendiente de las ciencias sociales, porque son éstas las que estarían llamadas, en primera instancia, a comprender la trascendencia cultural de la imagen como fenómeno social. Aunque por mucho tiempo las disciplinas sociales y humanísticas minimizaron o excluyeron de sus estudios aspectos relevantes, como la trascendencia de lo imaginario y lo simbólico en torno a la configuración y difusión de las imágenes, y originaron diversos vacíos teóricos para su interpretación frente a los problemas sociales derivados del iconismo.⁴ Un ejemplo de ello es la excesiva reproducción y sobrepoblación de imágenes, fenómeno que dejó inmersos a sus espectadores en la incomprensión y desorientación debido a la vorágine de representaciones que día a día invaden nuestro entorno.

Por otra parte Diego Lizarazo comenta que los estudios de la imagen se han realizado entre los intersticios e in-

⁴ En la obra *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, Gilbert Durand sistematiza los trazos fundamentales de lo imaginario, identificado esencialmente con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales. Lo imaginario constituye, de acuerdo a Durand, el sustrato básico de la vida mental que, lejos de agotarse en la producción de conceptos o en la praxis instrumental, alude a una dimensión del *anthropos*, a partir de la cual la humanidad elabora su interpretación del mundo y organiza su cultura.

tersecciones disciplinares de la iconología, la semiología visual, los estudios cinematográficos, la psicología de la percepción y la antropología visual. Asimismo advierte que la complejidad de sus estudios se debe tanto a la plasticidad como al hecho de que se desenvuelve en el amplio espectro de lo imaginario. Su complejidad se construye a partir de una plasticidad que se expresa a través del color, el trazo, la textura, la forma y el soporte que lo contiene, mientras que sus representaciones expresan diversos conceptos e inspiran múltiples experiencias sensoriales.⁵ Todos estos elementos son importantes para su análisis, pero no pueden reducirse al enunciado o proposición que pretenda denotarla, ya que convoca una semántica más vasta.

Lizarazo continúa comentando que el fenómeno cultural de la imagen también define y alimenta la mirada, activa una serie de dispositivos mentales que suscitan procesos de interpretación derivados de la contemplación. En dichos procesos la percepción juega un papel importante, debido a que se alimenta tanto de la estructura cognitiva individual como del contexto colectivo en que se mira. La mirada es una actividad que se desarrolla de manera activa y selectiva. Sin embargo se determina bajo ciertas situaciones circunstanciales y temporales, por ello puede señalarse que tiene un carácter histórico, frente al cual se imponen diversos modos de mirar, como prácticas sociales que orientan la percepción de las cosas. Luego el tiempo y el espacio determinan la movilidad de la mirada con un sentido de orientación perene. Así aprendemos a mirar de acuerdo a criterios socialmente establecidos porque esos criterios se fijan de acuerdo a un lugar y un tiempo culturalmente determinado.⁶

5 Diego Lizarazo, *Caminos de la semántica icónica*, p. 1.

6 Diego Lizarazo, *El texto icónico*, p. 2.

Debido a lo anterior se puede señalar que las imágenes pertenecen a un mundo social e histórico; en ese mundo todas las imágenes se miran y esos ojos que las miran son igualmente históricos, son igualmente mundos imaginarios, pertenecientes a la cultura, a la ideología y a la experiencia social. Dentro de ese mundo la imagen es un fenómeno que involucra a las personas en un doble sentido, tanto en el hacer de las personas sobre las imágenes como en el hacer de las imágenes sobre las personas. Nuestro mundo está surcado por representaciones que se determinan desde el interior de las personas; desde el más profundo escenario del inconsciente, hasta el escenario más vasto y diverso que cobija el universo de lo imaginariamente expresado.

Michel Melot menciona que por mucho tiempo la imagen se ha mantenido en una tensión permanente entre dos polos: el primero, la *analogía*, se basa en la relación sensible con lo que representa y el segundo, el *código*, representa todo lo que le asocia un significado de manera más o menos arbitraria y cuya clave es preciso conocer. Ambos polos coexisten desde la prehistoria e historia de la imagen y se manifiestan en la abstracción y la figuración, en el realismo y el idealismo. Asimismo, señala que de una imagen extremadamente codificada procede la escritura, aunque para Melot el alfabeto ha perdido todo vestigio de sus orígenes gráficos, debido al grado de abstracción en que se refleja. Así, por ejemplo, nos recuerda que cuando el *aleph* convertido en *alfa* esquematizaba la cabeza de un buey, se mostraba más como un código abstracto que como un animal. Lo que lo llevó a considerar que cuando pensamos en la escritura no siempre estamos conscientes de su distinción como código e imagen, que con el tiempo aprendimos a oponer

imagen y escritura, olvidando que una imagen es siempre una escritura y que una escritura es siempre una imagen.⁷

Dentro del marco histórico en el que se nutre la imagen del código pintado y del libro impreso como representaciones sociales, como contenedores de imágenes y el carácter simbólico que deriva de sus miradas, considero pertinente preparar para el Seminario en el que se circunscribe este trabajo, una investigación que permita reconocer el proceso en el que se impuso el esquema del libro-escritura proveniente de la cultura española, sobre la imagen-oralidad definida en los llamados “libros de pinturas” o códigos prehispánicos provenientes de la cultura indígena. En el proceso de interposición de la escritura sobre la imagen y del formato del libro impreso sobre el código pintado surgen múltiples interrogantes, ¿qué representó la trayectoria de la escritura occidental sobre la interpretación de la imagen indígena?, ¿qué significó la presencia del libro impreso sobre las antiguas formas de transmisión del conocimiento indígena?, ¿la trascendencia de esa nueva forma de representar el conocimiento fue inmediata?

Si bien las imágenes talladas, esculpidas y pintadas pueden reconocerse como parte del horizonte que determina la pictografía mesoamericana, los códigos indígenas representan la forma más parecida al formato del libro. Dentro de esa primera mirada los códigos absorbieron una gran carga simbólica y la incertidumbre que generó su contenido fue motivo de rechazo y destrucción en un primer momento. Después se requirió de un gran esfuerzo para interpretar su contenido, a fin de impulsar el nuevo pensamiento establecido. La trayectoria que dibuja la imposición de la imagen sobre la palabra escrita refleja un proceso intercultural que es necesario reflexionar e incorporar como parte de nues-

7 Michel Melot, *Breve historia de la imagen*, pp. 25-26.

tros estudios, para comprender el proceso evolutivo en el que se circunscribe la imagen y la escritura como soportes del conocimiento y como parte de un proceso de instauración social.

EL TRÁNSITO DE LOS LIBROS DE PINTURAS A LOS LIBROS IMPRESOS

De acuerdo con Patrick Johansson, durante el auge de las culturas prehispánicas la producción, retención y transmisión del saber se realizaba esencialmente mediante dos ejes de comunicación del conocimiento: la imagen y la oralidad. Dichos ejes eran dirigidos por los *tlamatinime* (sabios), quienes desempeñaron un papel relevante como mediadores para la preservación y recreación de la memoria colectiva de los pueblos indígenas, a través de la expresión de la palabra, el canto y la configuración pictográfica de los *amatl* y los *amoxtli*. Los *tlamatinime* realizaron una labor importante para preservar y transferir aspectos determinantes de la cultura y el pensamiento de los antiguos mexicanos.⁸

En otro texto el mismo autor menciona que en la lectura de los códices prehispánicos la palabra y la imagen se vinculaban estrechamente con la producción de sentido, sin que el discurso pictórico se sometiera del todo a la imagen plasmada. Si bien la imagen producía un sentido específico que se podía leer y reducir a ciertas palabras, se requería de una memoria individual para evocar una idea, una historia o narración que estableciera el sentido general de lo leído. La lectura se realizaba por una persona que dirigía la lectura como un acto público. Dada la composición de las imá-

8 Patrick Johansson, "La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas", p. 69.

genes no se podía realizar una lectura lineal y tampoco era común la práctica de la lectura aislada como ahora tenemos por costumbre.⁹

Según el género pictórico se manifestaba una relación específica entre el sentido referido y el sentido producido. Johansson considera que tal vez entre el discurso y la imagen de la obra existieron niveles simbólicos de construcción que iban desde la superficie del material hasta la más profunda estructura de la configuración pictográfica. Pues la reproducción icónica, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se descifraban en función del tamaño, el trazo, la posición, los colores y la especialidad de la composición. Así, la composición se recreaba con un sentido sensible y subliminal, no fácilmente legible para cualquiera, porque el intérprete de la pintura reflejaba el orden establecido de las cosas; en su voz, los secretos semiológicos del contenido se proyectaban.¹⁰

Tras la llegada de los españoles en el siglo XVI, el dominio espiritual y militar impuesto sobre los pueblos indígenas cambio bruscamente el rumbo en que se conformaba y recreaba la memoria colectiva, por lo que los códices prehispánicos comenzaron a ser transcritos en sus nuevos contenedores gráficos, y perdieron el sentido de lo sublime. La voz viva y el alfabeto se colocaron en los moldes del alfabeto latino, mientras que el pensamiento indígena parecía ceder paso al pensamiento español; así se fue deformando el prisma cultural de ambos pueblos, en un sincretismo sim-

9 Patrick Johansson, "La relación palabra/imagen en los códices nahuas", pp. 44-45.

10 Patrick Johansson, "La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas", pp. 69-70.

bólico que buscaba imponer el dominio español, y surgieron entonces los primeros códices híbridos.¹¹

En este nuevo marco cultural los *tlamatinime* fueron reemplazados por los primeros frailes franciscanos, quienes, ante los intentos fracasados de erradicar las prácticas e ideas indígenas de “idolatría”, pronto se dieron cuenta que se enfrentaban con un pensamiento que tenían que conocer para poder transformarlo, y se negaron a desechar completamente los aspectos simbólicos de su cultura. Tácticamente aprovecharon esos elementos para poder incidir en las costumbres e ideologías de los pueblos indígenas. Al intentar amalgamar ambos pensamientos, tal vez por la resistencia de ambas partes, se perdió el sentido de algunos conocimientos. Surgió un nuevo tipo de conocimiento, un mestizaje de ideas, representaciones y tradiciones, muchas de las cuales perduran hasta nuestros días. Las huellas de ese tránsito aún se pueden apreciar en aquellos códices híbridos donde cohabitaron la imagen y la palabra.

Johansson señala que el lector que hoy lee un texto de origen prehispánico no tiene idea del trabajo que representó obtener una “limada y pulida” traducción al español; no sospecha el verdadero tránsito editorial que recorrió dicho texto desde la voz del informante indígena que lo enunció por primera vez, hasta la nítida página impresa donde hoy puede ser leído. Extraído de su contexto expresivo original, de apuntes en borradores y de un manuscrito a otro, el texto sufrió correcciones, enmiendas y alteraciones de diversa índole, que afectaron tanto su forma como su contenido,

11 Los *códices híbridos* o *mestizos* fueron inspirados en las imágenes de las pinturas de papel amate (amatl), elaborados por los amanuenses prehispánicos (tlacuilos) antes de la llegada de los españoles y su recreación como códices cristianos muestra un ejemplo fundamental de los intercambios culturales, sustituciones materiales y préstamos iconográficos practicados por ambos grupos: indígenas y españoles.

antes de llegar al estado definitivo de los documentos que actualmente lo alojan. Entre los documentos que representan las etapas de transcripción o estado gráfico de los relatos indígenas, figuraron los manuscritos ilustrados, poco conocidos, de los cuales fueron “extraídos” los componentes verbales en que hoy pueden ser leídos.¹²

Las imágenes plasmadas en los vestigios indígenas permiten cultivar una mirada más profunda, más amplia para buscar las huellas del pasado. El problema es que por mucho tiempo se ha buscado el valor de la escritura en la pintura y ese enfoque distrajo la atención sobre aspectos más relevantes de la imagen. Conviene apuntar que si miramos las imágenes de los códices meramente como pintura descuidamos su codificación y, si intentamos juzgarlas como escritura, forzamos su explicación limitando el sentido de sus representaciones. Ambas perspectivas se deben mirar de una manera complementaria, porque ambas evocan su complejidad y su riqueza. La relevancia de los códices pictográficos e híbridos para nuestra disciplina debe indicarse en el marco del tránsito que permitió el paso de la imagen a la escritura, como parte de un proceso evolutivo, como producto de una circunstancia histórica y como un proceso constituyente de dos formas de registro y soportes del conocimiento.

Para la bibliotecología la historia del libro contempla como área principal de interés el libro impreso, a fin de explicar el proceso evolutivo del soporte y la forma de lectura sobre la escritura, generando una perspectiva parcial sobre las formas de registro del conocimiento. Al excluir elementos indispensables para comprender las raíces de los diversos soportes y formas de manifestar un conocimiento

12 Patrick Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito: lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, p. 10.

se generan vacíos que limitan la perspectiva de las cosas. Como expresión cultural de nuestro país, los códices forman parte constituyente de nuestra identidad, y excluirla de los procesos históricos que nos atañen también produce una deuda social y cultural, que es necesario cubrir. Atendiendo esos vacíos históricos se podrá comprender más ampliamente el sentido de ciertos fenómenos asociados con la evolución de los procesos de la lectura, con los formatos y con el carácter simbólico de sus representaciones en el pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beuchot, Mauricio, Carlos Pereda y Raymundo Mier (2007), *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*, México, Siglo XXI.
- Durand, Gilbert (2004), *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arqueotipología general*, México, FCE.
- González Casanova, Pablo y Marcos Roitman Rosenmann, coords. (1999), *La Formación de conceptos en ciencias y humanidades*, Madrid, Sequitur, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- Johansson, Patrick (2007), *La palabra, la imagen y el manuscrito: lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Johansson, Patrick (2004), "La relación palabra/imagen en los códices nahuas", en *Arqueología mexicana*, Vol. 12, núm. 70, pp. 44-49.
- Johansson, Patrick (2001), "La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas", en *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 32, pp. 69-124.

- Joliot, Pierre (2004), *La investigación apasionada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lizarazo Arias, Diego (2004), *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI.
- Lizarazo Arias, Diego, *Caminos de la semántica icónica* http://www.diegolizarazo.com/recientes/caminos_dela_semantica_iconica.pdf [Fecha de consulta: 5 de julio del 2014].
- Lizarazo Arias, Diego, *El texto icónico* <http://www.diegolizarazo.com/pdfs/texto.pdf>
- Melot, Michel (2010), *Breve historia de la imagen*, Traducción del francés de María Condor, Madrid, Siruela.
- Morin, Edgar (2001), “Articular las disciplinas la antigua y nueva transdisciplinariedad”, Traducción Teresa Houghton Pérez, en *Itinerario Educativo: Revista de la Facultad de Educación*, Vol. 14 (39-40), pp. 189-205.
- Prigione, Ilya (1996), *El fin de las incertidumbres*, Madrid, Taurus.
- Read, Herbert (1957), *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, Traducción de Horacio Flores Sánchez, México, FCE.
- Wallerstein, Immanuel (2004), *Las incertidumbres del saber*, Barcelona, Gedisa.

Las dos lecturas del libro: el bibliotecario en las portadas

JONATHAN HERNÁNDEZ PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Los albores de este siglo se caracterizaron por el incesante avance tecnológico, particularmente en materia de información, pues su transferencia, multiplicación y producción lograron que ésta llegara a más lugares con una mayor rapidez; de esta manera la imagen comenzó a multiplicarse y a diseminarse a una mayor velocidad, lo cual, en cierto modo, la privilegió. Lo anterior trajo como consecuencia que se comenzara a analizar de manera más profunda su interpretación y su estudio en términos epistemológicos. De ahí el texto “Problemas en la construcción de la lectura de la imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico” de Guillermo Alfaro,¹ que da pie a una serie de reflexiones sobre la lectura de imagen, la cual para su comprensión se tiene que abordar desde distintas aristas y luego articularlas en la disciplina bibliotecológica.

Alfaro comienza indicándonos que el problema de la lectura de imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico pareciera ser una cuestión que se asemeja a

1 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo López Alfaro.

Sísifo, quien sube hasta cierta altura y entonces cae bruscamente, para volver a empezar. Ciertamente, si queremos comprender el desarrollo y el papel que actualmente representa la imagen, resulta obligado realizar un recorrido histórico-social por las diferentes sociedades que han hecho uso de ella. A lo largo del tiempo, el ser humano ha ido buscando formas de recrear la realidad, de comunicarse y de dejar huella de lo que va aconteciendo. El recorrido que han tenido las imágenes a través del tiempo guarda una estrecha relación con el desarrollo del libro impreso en sus primeros años de vida, pues durante mucho tiempo la producción de ambos objetos era reducida y sólo accesible a una determinada población. Sin embargo, la masificación del libro logró superar a la imagen en cuanto a producción, autoridad social y objeto de estudio, y la imagen ha quedado como mero objeto de placer y contemplación.

Sin embargo, con el surgimiento de medios como la televisión, el cine, y por su parte la fotografía, comenzó a consolidarse la imagen en sus diferentes aspectos, pues estos medios no sólo han constituido un reflejo de la sociedad que les dio vida, sino que han fungido como agentes activos en la creación de valores y estereotipos ahora aceptados socialmente.² Asimismo, han servido de plataforma para el gran incremento en la producción de imágenes que tenemos hoy día. Ciertamente en este sentido, Internet tiene un lugar especial en el auge y la multiplicación de tales imágenes, pues si bien ésta comenzó con un estilo que le daba mayor peso al texto y poco se ocupaba de las imágenes, actualmente se ha convertido en un medio que ha potencializado la producción y distribución de éstas en todo el mundo; desde fotografías personales, ilustraciones acompa-

2 Luna Isis Saavedra, *La historia de la imagen o una imagen para la historia*.

ñadas de textos, memes, carteles, pinturas, etcétera, diariamente se comparten millones de imágenes por este medio.

En este sentido, Cohen-Seat citado por Eco³ nos habla de una verdadera y real iconósfera, en la cual los nuevos hijos del hombre se encontrarían viviendo apenas venidos al mundo. Pero aun prescindiendo de la masa de material visual que el periodismo, la publicidad y el cine, le procuran al hombre actual, el autor nos advierte que el total de la población mundial pasa anualmente ante la imagen electrónica 300 mil millones de horas. Así, la imagen digital se posiciona como una sólida manera de establecer un contacto entre los espectadores pues los fuerza a una participación activa, y contribuye así al universo de la iconósfera que plantea Cohen-Seat.

De esta manera, resulta importante subrayar lo que Alfaro menciona en el texto: “[...] desde el momento que en las sociedades del mundo antiguo transitan hacia la cultura escrita ésta gradualmente establecerá su predominio”, de tal forma que cabría preguntarnos si en esta sociedad contemporánea en la que las imágenes son cada vez más abundantes éstas podrían establecer un tipo de dominio.

LA BIBLIOTECOLOGÍA Y LA LECTURA DE LA IMAGEN

Respecto a la lectura de la imagen en el campo bibliotecológico, se pueden advertir dos problemas fundamentales, el primero de los cuales es la científicidad de la disciplina bibliotecológica. Si bien la bibliotecología presenta los aspectos que cualquier otra disciplina muestra en su correcto desarrollo, como las escuelas, la investigación y las asociaciones profesionales, es en su configuración teórica, como

3 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*.

lo menciona Alfaro, en donde radica el problema, lo cual hace que la disciplina se encuentre en el límite de su fase de constitución, lo que no quiere decir que no exista una teoría de la bibliotecología o que no haya teóricos que sustenten dichas teóricas, sino que se encuentra todavía en un estado de inmadurez teórica.

Por otra parte, las imágenes en la disciplina bibliotecológica han sido tratadas de manera secundaria, o bien, únicamente para fines descriptivos, pero pocas veces como un objeto de estudio, a diferencia del texto impreso; de ahí que el autor haga referencia al *obstáculo epistemológico* para comprender la problemática de la lectura de la imagen en el campo bibliotecológico. Este obstáculo epistemológico, que puede verse como una dificultad de carácter psicológico y que no permite una correcta apropiación del conocimiento, ha impedido que la disciplina vea a la imagen como un objeto de estudio, y se ha enfocado en el texto impreso.

Un aspecto importante que menciona el autor es el rol jugado por la biblioteca en la legitimación del texto. Hasta nuestros días la biblioteca es vista como un contenedor de información, particularmente de información impresa. Y debido a que los estudios en bibliotecología así como sus escuelas tuvieron su origen en una biblioteca, resulta evidente la autoridad que tiene el texto sobre otros tipos de materiales. Sin embargo, esto no es propio sólo de las bibliotecas, pues en general la sociedad ha establecido al libro impreso como el medio de autoridad que está por encima de cualquier otro soporte/medio, e incluso el libro en formato digital no ha sido bien recibido por algunos sectores (particularmente en aquellos grupos académicos con una fuerte tradición hacia el libro impreso), así que el debate entre el

libro electrónico y el libro impreso,⁴ y la poca fiabilidad de la información en formato digital parecen no tener fin.

En este sentido, fue debido al ascenso y desarrollo de la *infodiversidad*, entendida ésta como las múltiples y diversas manifestaciones de la información, lo que ha hecho que poco a poco se vaya reconociendo otro tipo de material para integrarse a la biblioteca –no así para ser estudiado–, de tal forma que las imágenes en la disciplina bibliotecológica se establecen como un *objeto límite de conocimiento* (OLC) susceptible de ser investigado, pero todavía sin ese fundamento con el que cuenta el texto impreso.

EL BIBLIOTECARIO EN LAS PORTADAS

El medio por excelencia del texto impreso sigue siendo el libro, el cual se manifiesta en primer lugar como un objeto; un producto fabricado, un artículo de comercio o un objeto de arte,⁵ que además ocupa un lugar especial en la expresión y conservación del conocimiento. El libro en su forma estética ha tenido distintos cambios a lo largo del tiempo. La portada es uno de los aspectos que más evidencia esto. Los elementos que la conforman en la actualidad se fueron sumando con el tiempo, mientras que otros fueron desapareciendo o se trasladaron a otras partes del libro.

Llegando a este punto conviene detenernos a examinar brevemente los conceptos de portada y cubierta, los cuales son los términos más utilizados para referirse a la parte exterior del libro.

Martínez de Sousa⁶ en su *Diccionario de bibliología y ciencias afines* nos indica:

4 Cf. "The death of books has been greatly exaggerated", en *The Guardian*.

5 Albert Labarre, *Historia del libro*, p. 7.

6 José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*.

Hacia la construcción de la imagen...

Portada (del latín *porta*; francés *Feuille de titre*, *page titre*, *titrage*; inglés *title page*, *title*, *front page*, *cover page*, *book cover*; abreviatura, port). Página impar al comienzo del libro donde se hace constar el nombre del autor, el título de la obra, seguido de subtítulo si lo hay, y el pie editorial. También se llama carátula, fachada, página titular; ver: cabeza, hoja, página, falsa portada, subtítulo de la portada.

Cubierta (de cubierto, y éste del lat. *Coopertus*; fr., *couverture*, *couverture en papier*, i., *cover*, *book cover*, *drawn cover*, *frontcover*, *paper-bound*, *paper cover*; abrev.: cub.). Forro de papel que cubre el libro en rústica.

Merece atención la definición que hace Martínez de Sousa de la persona que se encarga de la parte exterior del libro:

Cubertista. Mal llamado con frecuencia portadista (puesto que lo que diseña no es la portada sino la cubierta), el cubertista es, en la edición moderna un profesional imprescindible [...] Las buenas cubiertas, venden o ayudan a vender un libro. Las malas cubiertas pueden hundirlo si por sí mismo carece de méritos suficientes para atraer la atención del lector [...] Las cubiertas pueden ser originales en su totalidad o bien incluir reproducciones de otros artistas (por ejemplo, fotografías de cuadros), dinámicas o estáticas, funcionales o solemnes, esquemáticas o figurativas, etcétera.

Para Domingo Buonocore⁷ en su *Diccionario de bibliotecología*, la portada:

Es la página que contiene el título completo de la obra, generalmente precedido del nombre del autor y seguido, al final, del pie de imprenta. La portada viene a ser, de esta manera, la fisonomía o el rostro de los impresos. Cuando se halla adornada con recuadros o decorada con viñetas y otros motivos, es más propio denominarla frontispicio. Se llama, también, fachada. Al-

⁷ Domingo Buonocore, *Diccionario de bibliotecología: términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*.

gunos, equivocadamente, le dan el nombre de carátula, vocablo que, como se sabe, significa careta en buen romance.

Por su parte, la Real Academia Española⁸ presenta varias acepciones para los términos portada y cubierta. Para efectos editoriales se rescatan los siguientes:

Portada (De *puerta*), f. Primera plana de los libros impresos, en que figuran el título del libro, el nombre del autor y el lugar y año de la impresión y f. Cubierta delantera de un libro o de cualquier otra publicación o escrito.

Cubierta. f. Parte exterior delantera que cubre los pliegos de un libro y que suele reproducir los datos de la portada. f. Cada una de las partes, anterior y posterior, que cubre los pliegos de un libro.

Si bien en la jerga profesional se utilizan otros términos como tapa, forro, carátula, funda, camisa, entre otros, para el desarrollo de este trabajo se utilizarán de manera indistinta los términos portada y cubierta.

De acuerdo con Garone Gravier⁹ la evolución en las portadas de los libros impresos se puede organizar en tres grandes periodos: el primero corresponde a la portada en los libros impresos antiguos (ca. 1450-1830), el segundo a las que se desarrollaron durante el siglo XIX y el tercero comprende las producidas durante el siglo XX, hasta nuestros días.¹⁰

8 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

9 Marina Garone Gravier, *Historia en cubierta: el Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas*, p. 36.

10 Cabe recalcar que con la introducción del libro electrónico se ha debatido sobre el futuro de las portadas en estos, ya que por una parte algunos dispositivos para su lectura son monocromáticos y eliminan por completo la portada, aunque, por otra parte, hay quienes argumentan que el libro electrónico puede dar pie a un cambio en la estética de las portadas. Cf. Craig Mod, *Hack The Cover*.

Los cambios que sufrieron las portadas se debieron a diversos factores; entre ellos podemos mencionar los cambios en los modos de comercialización editorial, pues el diseño en las portadas se convirtió en un mecanismo para promocionar la información del texto interior, porque era necesario que la industria del libro se hiciera comercialmente competitiva. Asimismo, la tecnología en las formas de encuadernación industrial fue otro factor que coadyuvó a la incorporación de portadas visualmente más atractivas. Lo anterior permitió que el libro se fuera simplificando cada vez más, y se fueran desarticulando los elementos antiguos que se habían conservado por tradición, para darle la bienvenida al libro moderno, el cual se caracterizará por su practicidad y un notable uso de la imagen y del color, en muchos casos engalanándose con cubiertas brillantes, atractivas y multicolores, pues la intención en estas cubiertas era plasmar en alguna parte del libro un extracto emocional y expresivo de su contenido, y para tal efecto se recurrió a la imagen en su exterior.

Actualmente las portadas de los libros suelen cambiar con cada nueva edición, y resulta interesante comparar las primeras ediciones de cientos de libros que se han consagrado por su portada, por ejemplo, libros como *1984* o *Rebelión en la granja* de George Orwell, *Siddhartha* o *El lobo estepario* de Hermann Hesse; incluso la célebre novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*,¹¹ por mencionar algunas. Todas estas obras han tenido una variedad de representaciones visuales en las portadas.

También es importante hacer referencia hacia los estereotipos establecidos cuando se hace una película, los cua-

11 Cf. John Bertram, *Lolita - Story of a Cover Girl: Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design*.

les son reproducidos en las portadas para que el público identifique la obra mediante la película (o viceversa).

De esta manera, algunas portadas se insertan en el imaginario colectivo, pues al momento de mencionar el título de la obra, se nos viene a la mente la imagen exterior del libro, la ilustración, los colores, la fotografía, la tipografía o la pintura famosa que se utilizó para ilustrarlo.

Las imágenes y el texto nos acompañan desde los primeros años de vida; sin embargo, es la imagen el primer acercamiento con nuestros sentidos, la cual en el mejor de los casos nos va a acompañar durante toda la vida. En este sentido, Saavedra Luna¹² nos indica que desde la infancia hay una lectura y una interpretación de las imágenes que vemos, primero, con la familia, de donde se infiere un medio social y cultural determinado; y, más tarde, a través de la educación formal, en la que si bien intervienen decisiones individuales, también hay tendencias oficiales determinadas por el Estado y por el poder económico. De ahí que una misma imagen pueda motivar diferentes lecturas y valoraciones, más allá del contexto original en que fue creada.

Durante el trayecto escolar, la imagen y el texto se funden en el libro y las portadas suelen tener un lugar especial. Sucede por ejemplo con los libros de texto, los libros escolares o los libros infantiles; muchas veces la imagen de la portada queda en nuestro inconsciente aun cuando el contenido del libro se nos haya olvidado por completo. Un claro ejemplo de esto puede ser el libro de álgebra de Baldor, el cual ha pasado de generación en generación y es recordado por su portada en la que aparece el matemático persa Al Juarismi dibujado por el ilustrador D.G. Terminel, con la que a menudo se suele pensar que el autor del libro es Árabe y no, como es en realidad, cubano.

12 Saavedra, *Op. Cit.*, p. 4.

Haciendo alusión a la autoridad del texto impreso frente a la imagen que se mencionó previamente, ¿qué nos puede decir ésta en las portadas de los libros? Probablemente sea el lugar donde se imbrican la lectura de la imagen con la lectura del texto, que muchas veces se correlacionan y otras se distorsionan, y por eso a menudo como lectores elegimos un libro sin tener ninguna idea de su contenido, únicamente guiándonos por la portada que nos atrajo al seleccionarlo y nos transmitió elementos que podríamos considerar importantes para su posterior lectura, o nos fabricó una idea de lo que el texto podía abarcar; aunque en otros casos simplemente nos parezca un objeto de culto, un fetiche.

Las portadas resultan para muchos una puerta de entrada para adquirir el libro y también una ventana en la que su contenido se asoma y muchas veces nos predetermina una idea. Pues es en éstas donde apreciamos las líneas, los colores, los posibles personajes, etcétera, o como lo dice Herrera Fernández:¹³

[...] las portadas de los libros son puertas abiertas a la lectura, barnizadas de fascinantes imágenes que intentan, mediante una propuesta de adivinanza tipo iconográfica, sorprender y atrapar al lector creando en él una actitud receptiva para el acceso hacia los contenidos del texto.

Por otro lado, las bibliotecas y los bibliotecarios han sido representados de distintas formas. En la cultura popular podemos encontrar una amplia gama de estereotipos en diferentes medios y espacios: comerciales de televisión, películas, comics, series televisivas, etcétera. Las referencias hacia los bibliotecarios son numerosas e incluyen distintos enfoques. Sin embargo, ¿cómo se representa al bibliotecario en su materia prima por tradición?

13 “Herrera Fernández, “La puerta abierta a la lectura”, en *El Mundo*.

La cosmovisión del bibliotecario que ofrecen las editoriales en las portadas analizadas se pueden agrupar en tres categorías: el bibliotecario seductor, el bibliotecario fantástico y el bibliotecario formal.

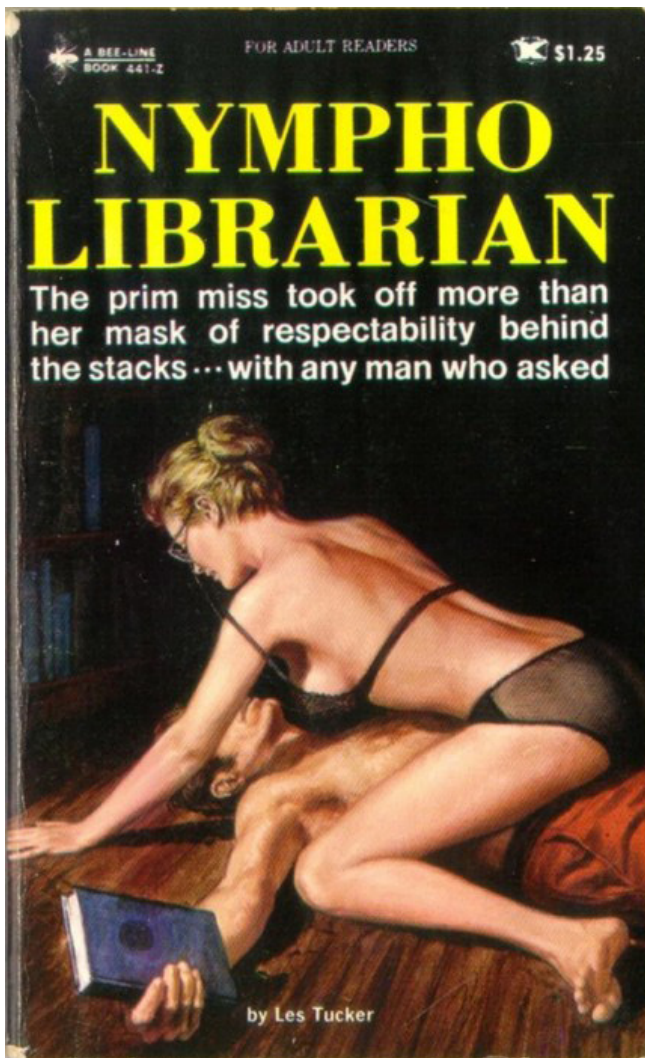
En la primera categoría se destaca una portada; la edición de 1970 de *The Nympho Librarian*¹⁴ de Les Tucker (*Figura 1*) nos muestra a una bibliotecaria *en ropa* interior sobre un usuario a quien le ha quitado la camisa mientras éste sostiene un libro. Cabe recalcar que la bibliotecaria mantiene el pelo atado y los lentes, y la escena se representa al final de una estantería lúgubre y en ella apenas se distinguen algunos libros, al título del libro, grande y llamativo, lo acompaña la siguiente leyenda: “La señorita remilgada se quitaba algo más que su máscara de respeto detrás de los estantes, ante cualquier hombre que le hiciera una consulta”. La ilustración fue realizada por Paul Rader, quién era conocido por realizar detalladas ilustraciones para libros de bolsillo.

¹⁴ Tucker, Les. *Nympho Librarian*.

Hacia la construcción de la imagen...

Figura 1

Nympho Librarian de Les Tucker (1970). Ilustración de Paul Rader.



Fuente: Books and Art. *Nympho Librarian*. Disponible en: <http://books0977.tumblr.com/post/29224797979/nympho-librarian-1970-les-tucker-jake> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013]

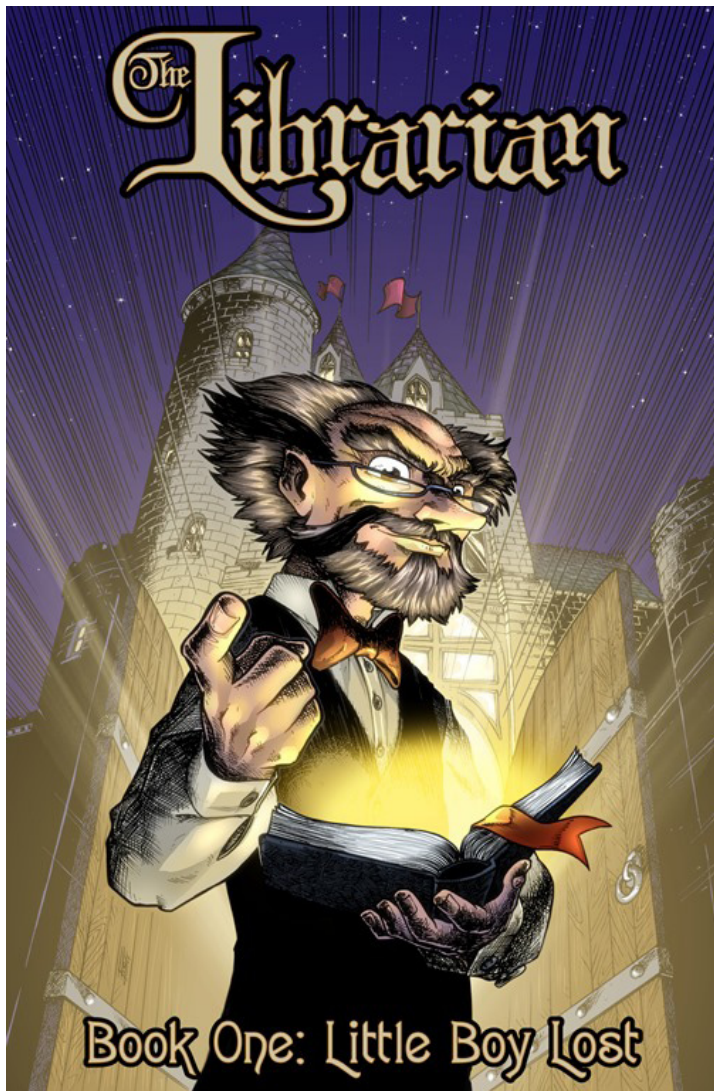
Siguiendo esta línea existen otras portadas *provocativas* que muestran al bibliotecario como un personaje seductor, sexual y especialmente atrevido, pues la mayor parte de la trama se desarrolla en la biblioteca; algunas portadas particularmente atractivas son las de los siguientes libros: *Bang The Librarian Hard* de Laura Winters; *Naughty Voyeur Librarian* de Nick Eastwood; *Horny Peeping Librarian* de Frank Brown, y *La Bibliotecaria* de Logan Belle. Algunas portadas no presentan la imagen del bibliotecario, pero tienen elementos propios del estereotipo bibliotecario; un ejemplo de lo anterior lo encontramos en *The Dewey Decimal System of Love* de Josephine Carr, la cual únicamente presenta unos lentes rojos sobre una tarjeta catalográfica. Otras historias de romance y misterio como *How I Fell in Love with a Librarian and Lived to Tell About it* de Rhett Ellis muestran una portada más discreta, con personajes serios y rígidos.

Por otra parte, los libros de ficción e infantiles son los que presentan las portadas más elaboradas; colores, brillos y el uso de alegorías son características que los distinguen. En esta categoría se destaca *The Librarian*¹⁵ de Eric Hobbs (*Figura 2*), libro infantil-juvenil, cuya portada nos muestra a un bibliotecario maduro, con lentes y vestido formalmente, quien con una mano sostiene un libro que ilumina la escena y con la otra mano invita al lector a seguir el relato. A sus espaldas se erige un castillo con dos grandes puertas que al igual que el libro irradian una luz de misterio y aventura.

15 Eric Hobbs, *The Librarian*.

Hacia la construcción de la imagen...

Figura 2
The Librarian de Eric Hobbs (2011)



Fuente: Good Reads. Little boy (The librarian #1) Disponible en: <http://www.goodreads.com/book/show/12846833-little-boy-lost> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013]

Otras portadas que representan al bibliotecario y que podemos ubicar en esta categoría son: *The librarian of Basra: a true story from Iraq* de Jeanette Winter; *Alcatraz Versus the Evil Librarians* de Brandon Sanderson; *Library wars: love & war* de Kiiko Yumi y Hiro Arikawa. Entre otros, *The World's Strongest Librarian: A Memoir of Tourette's, Faith, Strength, and the Power of Family* de Josh Hanagarne, representa al bibliotecario en su portada mediante un hombre robusto que carga una gran pila de libros. Es importante mencionar que hay libros como *Lord of the Libraries* de Mel Odom, que no presentan ilustración del bibliotecario aunque la trama sea alrededor de él.

El bibliotecario formal es representado en las portadas de *Quiet, Please: Dispatches From A Public Librarian*¹⁶ de Scott Douglas y *Running the Books: The Adventures of an Accidental Prison Librarian*¹⁷ de Avi Steinberg (Figura 3). El primero nos muestra a un bibliotecario parado sobre un pequeño banco muy común en las bibliotecas; el segundo muestra únicamente la silueta del personaje hecha con numerosas fechas, es decir, un rostro hecho con las fechas de préstamo y devolución de libros.

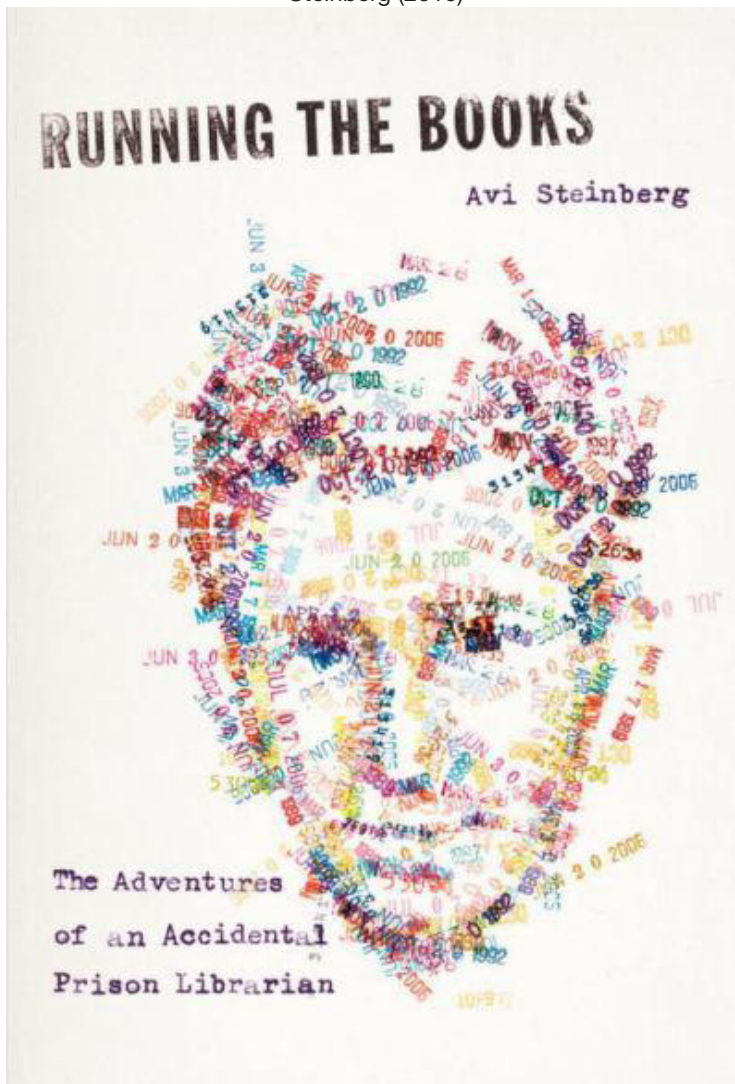
¹⁶ Scott Douglas, *Quiet, Please: Dispatches from a Public Librarian*.

¹⁷ Avi Steinberg, *Running the Books: The Adventures of an Accidental Prison Librarian*.

Hacia la construcción de la imagen...

Figura 3

Running the Books: The Adventures of an Accidental Prison Librarian de Avi Steinberg (2010)



Fuente: Good Reads, *Running the Books: The Adventures of an Accidental Prison Librarian*.

Resulta interesante ver cómo los elementos propios de la biblioteca son utilizados para crear portadas creativas, provocadoras y que nos dicen mucho sobre la cosmovisión que se tiene del bibliotecario, pues éste ha sido representado como un protector de la riqueza documental, como un educador y como un superhéroe, pero también como un maniático sexual, un detective y un asesino. Lo anterior se contrapone con la imagen que se tiene normalmente del bibliotecario, la cual se enmarca en ese halo de misterio que presentan las bibliotecas, pues existe la idea de que son atendidas por personas dedicadas totalmente al estudio, introvertidas, de trato difícil, enfocadas a determinadas prácticas de lectura, con una indumentaria preestablecida y con pocas facilidades para socializar.¹⁸

Finalmente es importante mencionar que cuando un lector se acerca a un libro mira instintivamente su portada tratando de obtener alguna sugerencia que le insinúe el contenido y le permita encontrar conexiones con sus expectativas sobre lo que va a leer. Sin embargo, en la actualidad resulta necesario leer las portadas; es decir, verlas más allá de su función como simples atributos gráficos que nos invitan a adquirir el libro, para de esta manera poder hablar de dos lecturas en una sola obra: la textual y la de la imagen, ya que es necesario considerar la lectura de imágenes como una forma más de producir y revelar nueva información y no sólo considerarla una forma de representación o un objeto subordinado al texto.

18 Roggau, Zunilda, "Los bibliotecarios, el estereotipo y la comunidad", en *Inf. cult. soc.*, 2006, núm.15.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bertram, John, *Lolita - Story of a Cover Girl, Nabokov's Novel in Art and Design* [S.I.]. Print 2013.
- Books and Art, *Nympho Librarian*. Disponible en: <http://books0977.tumblr.com/post/29224797979/nympho-librarian-1970-les-tucker-jake> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013].
- Buonocore, Domingo (1976), *Diccionario de bibliotecología: términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*, Buenos Aires, Ediciones Marymar.
- Craig, Mod, *Hack The Cover*, Disponible en http://craigmod.com/journal/hack_the_cover/ [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2013].
- Cursos de Taller de Diseño Gráfico, La Portada del Libro: una Puerta Abierta a la Lectura en Guipúzcoa. Disponible en: <http://www.aprendemas.com/cursos/cursos-taller-de-diseno-grafico-la-portada-del-libro--una-puerta-abierta-a-la-lectura-en-guipuzcoa-597582.html> [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2013].
- Douglas, Scott (2008), *Quiet, Please: Dispatches from a Public Librarian*, Cambridge, MA, Da Capo Press.
- Eco, Umberto (1995), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- Garone Gravier, Marina (2011), *Historia en cubierta: el Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gauthier, Guy (1986), *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra.
- Good Reads, *Running the Books: The Adventures of an Accidental Prison Librarian*, Disponible en: <http://www.goodreads.com/book/show/7756979-running-the-books> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013].

Las dos lecturas del libro: el bibliotecario en las portadas

Good Reads, *Little boy (The librarian #1)*. Disponible en: <http://www.goodreads.com/book/show/12846833-little-boy-lost> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2013].

Herrera Fernández, “La puerta abierta a la lectura”, en *El Mundo*. Lunes 26 de agosto de 2013. Disponible en: <http://www.el-mundo.es/elmundo/2013/08/26/paisvasco/1377517046.html> [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2013].

Hobbs, Eric (2011), *The Librarian (Book One: Little Boy Lost)*, Kindle Edition.

Labarre, Albert (2002), *Historia del libro*, México, Siglo XXI.

Martínez de Sousa, José (1989), *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html> [Fecha de consulta: 1 octubre de 2013].

Roggau, Zunilda, “Los bibliotecarios, el estereotipo y la comunidad”, *Inf. cult. soc.* 2006, núm.15 [citado 2013-10-06], pp. 13-34 Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17402006000200002&lng=es&nrm=iso [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2013].

Saavedra, Luna Isis, “La historia de la imagen o una imagen para la historia”, en *Cuicuilco* 2003, 10 (septiembre-diciembre). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102912> [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2013].

Steinberg, Avi, “Checking out”, en *The Paris Review*, Disponible en: <http://www.theparisreview.org/blog/tag/bang-the-librarian-hard/> [Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2013].

Steinberg, Avi (2010), *Running the Books: The Adventures of an Accidental Prison Librarian*, New York, NY: Nan A. Talese.

Hacia la construcción de la imagen...

“The death of books has been greatly exaggerated”, en *The Guardian*, Martes 30 de agosto de 2011. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/aug/30/death-books-exaggerated> [Fecha de consulta: 1 octubre de 2013]

“They’ve got it covered”, en *The Guardian*. 15 de septiembre de 2001. Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2001/sep/15/historybooks.features> [fecha de consulta: 2 de octubre de 2013].

Tucker, Les (1970), *Nympho Librarian*, New York, Bee-Line Press.

Exploración de las imágenes en bibliotecología: propuesta de una metodológica de lectura del discurso cinematográfico del personaje del bibliotecario

LUIS RAÚL ITURBE FUENTES
Universidad Nacional Autónoma de México

Cinematography is a writing with images in
mouvement and with sounds.

Robert Bresson

INTRODUCCIÓN

En el campo de la bibliotecología, al igual que en otros ámbitos culturales y sociales, se promueve principalmente la lectura de textos de la cultura escrita. Sin embargo, las entidades de información visual –en este caso, las imágenes– se han diversificado y han alcanzado un mayor impacto e importancia en la vida social. Esta concurrencia de elementos visuales debe estudiarse desde la perspectiva bibliotecológica.

Por ello, este capítulo se circunscribe a las imágenes y a los avatares que derivan de su problemática, y se divide en dos partes: la primera recapitula el texto de Guillermo

Alfaro,¹ en el cual se enmarca el problema que tienen las imágenes y la lectura de las imágenes en el campo bibliotecológico; lo cual, a su vez, muestra las dificultades y menesteres que subyacen a nivel disciplinar y que mantienen a la bibliotecología en su fase de constitución. En la segunda parte del capítulo, en lugar de abordar los problemas o limitaciones de las imágenes, se propone una metodología de lectura del discurso cinematográfico del personaje del bibliotecario. Esta metodología responde a la construcción de nuevos métodos para el tratamiento de las imágenes acorde con sus características.

LA SITUACIÓN QUE ATAÑE A LAS IMÁGENES Y SU LECTURA EN EL CAMPO BIBLIOTECOLÓGICO

En su texto “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, Alfaro inicia planteando la problemática que implica la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico. Para ilustrarlo, en la segunda parte, se remite a su dinámica en el ámbito histórico-social para analizar cómo la creación de imágenes pictóricas acompañó el despertar de la conciencia humana del hombre, proceso explicado por Herbert Read como un instinto primario que desembocó en la creación de imágenes como expresión humana, afirmando que la imagen precedió a la idea, y la gestación de imágenes antecedió a los procesos racionales y de alto intelecto que generaron la filosofía y la ciencia.

1 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo López Alfaro.

En la Edad Media la función didáctica de la imagen se limitó a responder a las necesidades de divulgación de dogmas de la Iglesia cristiana, llevando a sociedades de anal-fabetas de la palabra escrita hacia sociedades alfabetizadas visualmente. El advenimiento de la imprenta de Gutenberg llevó a las sociedades del mundo antiguo a transitar hacia una cultura escrita y constituyó un factor determinante en la marginación de la imagen con respecto a la palabra escrita. La producción masiva de impresos logró la consolidación y el dominio de la cultura escrita y conllevó un retroceso de la lectura de las imágenes.

En las sociedades contemporáneas, los medios tecnológicos de creación y reproducción masiva de imágenes fijas y en movimiento –fotografía, cine, televisión y tecnología digital– impulsaron la multiplicación de imágenes. En consecuencia, el predominio de la imagen llevó a un universo imaginístico denominado *iconósfera* de la que se derivan propuestas teóricas y metodológicas de lectura de la imagen.

Alfaro considera que en las sociedades de la era moderna, la imagen es sólo objeto de una visualidad superficial: los impresos se leen y las imágenes sólo se miran; por ello, plantea que la problemática de insertar la lectura de imagen en el campo bibliotecológico requiere de una ruptura epistemológica, lo que da lugar a la tercera parte de su texto. En esta parte, el autor aborda los conceptos y elementos de la teoría del conocimiento.

La cuarta parte del texto se integra de los elementos que requieren una ruptura epistemológica en el campo de la bibliotecología, lo que implica construir nuevos conceptos y teorías para depurar adherencias empíricas, debido a que el tratamiento de este objeto –la imagen– ha sido circunscrito a parámetros de la cultura escrita, los cuales corresponden

a la matriz constructiva de conocimiento (MCC); esto es, a la información registrada.

La quinta parte muestra que el problema no sólo se encuentra en la lectura de imágenes, sino que el propio campo bibliotecológico está varado en el terreno limítrofe de la fase de constitución, sin poder consolidarse en la fase de autonomía. Por último, la sexta parte nos indica que la imagen se encuentra en un límite de certidumbre, porque tratando de responder a la matriz constructiva de conocimiento (MCC), ésta se descubre privada de sus características propias, lo que deriva en una distorsión cognitiva (DC), dado que las imágenes se han convertido en algo que no son.

Ahora bien, en relación con el punto de vista de Alfaro, el texto impreso ha sido material de estudio y de trabajo en el campo bibliotecológico, y se considera que este proceso gira en torno a la biblioteca y el material impreso que, en su mayor parte, se encuentra en ésta. Sin embargo, así como la organización y preservación de estos textos le otorgó y proyectó autoridad a la biblioteca, la manera en que el resto de los materiales fueron encasillados bajo estas características limita al campo bibliotecológico en su fase de constitución, pues no ha habido modificaciones estructurales significativas sobre el objeto de estudio, causadas por el temor de desprenderse del poderío del dominio textual, lo que ha derivado en el estancamiento del campo.

Considerando que el campo bibliotecológico es de carácter social y humanístico, ya que entre sus funciones y objetivos se encuentra organizar, preservar y diseminar la información registrada entre los usuarios, está ocurriendo una falla respecto de la imagen y su lectura, la cual se deriva de la matriz de conocimiento del campo. Esto se refleja en dos planos: por una parte, el campo bibliotecológico no está en concordancia con la dinámica social y con las exi-

gencias emergentes de una sociedad visual; y por la otra, debido a la pragmática del campo, dado que la información registrada está mermada por la concepción textual, y que esto limita la polisemia de las imágenes.

Como respuesta a esta problemática, Alfaro ha identificado los problemas que subyacen en la lectura de imágenes en el campo bibliotecológico y ha favorecido la reflexión y la generación de propuestas de estudio en torno a la lectura de imágenes, desde distintas perspectivas teóricas, buscando reducir empirismos y limitaciones sobre todo en relación con la lectura de imágenes. Estas propuestas no sólo responderán sobre cómo se puede llevar a cabo la lectura de imágenes, sino que pretenden generar conocimiento *per se* para el corpus teórico del campo.

PROPUESTA: METODOLOGÍA DE LECTURA DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DEL PERSONAJE DEL BIBLIOTECARIO

Respecto a la problemática que expone Alfaro para construir, tanto a partir de la imagen como de la lectura de imágenes, un objeto de estudio en el campo bibliotecológico, este apartado se enfoca en la imagen fílmica. Por ello, la propuesta que se expone en este capítulo es una metodología de lectura del discurso cinematográfico sobre el personaje del bibliotecario, la cual no aborda cuestiones artísticas

ni estéticas, sino los elementos de la obra cinematográfica² desde el ámbito de la bibliotecología, considerando que la IFLA (Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias) define a una *obra* como una creación intelectual o artística, con atributos que son sus características inherentes y con relaciones que son sus conexiones específicas con otras obras o entidades.

En este sentido la obra cinematográfica es un objeto de estudio porque como producto cultural ha registrado la historia y el devenir de las civilizaciones a partir de representaciones reales y ficticias; así, a modo de medio de expresión, la imagen fílmica comprende información, ideas y emociones, lo cual da lugar a un lenguaje cinematográfico.

Esta propuesta sistemática para la lectura de imágenes fílmicas se enfoca en los elementos simbólicos que conforman las dimensiones de los personajes en las obras cinematográficas. La metodología de lectura de imágenes que propongo se basa tanto en el análisis de la obra cinematográfica desde la perspectiva de la narración, enfocada en los componentes de las dimensiones físicas, psicológicas y sociales del personaje del bibliotecario, como en la adapta-

2 Debido a que la nomenclatura de los filmes no sólo no es uniforme, sino que éstos son denominados y caracterizados como materiales impresos (como se ilustra al calce), acuñé el concepto de obra cinematográfica para denominar a los filmes (Luis Raúl Iturbe Fuentes, *Indización de la cinematografía basada en la intertextualidad*, 2009, p. 12; IFLA, *Declaración de principios internacionales de catalogación*, p. 7). Los siguientes ejemplos ilustran esta situación: la International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), define como material audiovisual cualquier material con sonido grabado y/o imágenes en movimiento y/o fijas. (*Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones*, p. 3); en el *Glosario de la ALA de bibliotecología y ciencias de la información*, estos materiales se definen como formatos de audio y video que transmiten información mediante el sonido y la imagen, en lugar de hacerlo utilizando texto escrito. Por su parte, Martínez de Sousa define el material audiovisual como un documento consistente en reproducciones de imágenes fijas o móviles y en registros sonoros sobre cualquier soporte.

ción del procedimiento de análisis textual de un filme³ para su descripción, segmentación y sistematización.

Cabe recordar que una obra cinematográfica es un producto cultural, por lo que puede leerse como un texto, pues tiene un lenguaje y una gramática que integra y ordena sus componentes, a través de secuencias (párrafos), escenas (oraciones) e imágenes –planos, en cuestiones cinematográficas– (palabras) combinadas con sonidos. Estos componentes del texto fílmico pueden describirse (descomponerse) y sistematizarse (recomponerse) para explorar la dimensión discursiva del filme, lo que permite examinar los elementos simbólicos que representan al personaje del bibliotecario en el discurso cinematográfico. Por lo tanto, esta metodología se divide en dos ejes: análisis del personaje desde la perspectiva de la narración, y procedimiento del análisis textual.

Análisis del personaje desde la perspectiva de la narración

Las obras cinematográficas narran una serie de eventos o situaciones. Esta narrativa abarca los acontecimientos que suceden como efecto de causalidad en el mismo tiempo y espacio, lo que conforma la trama⁴ y el argumento.

Así como la trama es la historia, el argumento es el discurso cinematográfico. Éste representa una historia, por medio del lenguaje audiovisual (a través de imágenes en movimiento y signos escritos) y textual (mediante voces, ruidos, música y musicalización). Estos significados culturales y sociales son afines tanto al *crew* (equipo de filmación) que realiza el filme como al espectador.

³ Federico Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*.

⁴ La narración relata una historia que le sucede a un personaje en un ambiente determinado. La trama es el orden de acontecimientos de la historia que aparecen de forma similar a la estructura que seguirían en la vida real.

La *narración* cinematográfica es definida por Cassetti como una concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos, y en la que operan o actúan personajes situados en ambientes específicos. En esta definición, se identifican tres componentes estructurales de la narración: a) los personajes y el ambiente; b) los acontecimientos; y c) las transformaciones.⁵

a) Personajes y ambiente. Son los seres humanos, los elementos naturales y las caracterizaciones simbólicas que intervienen en una obra cinematográfica. Los personajes que representan personas en el imaginario del cine tienen una identidad (características físicas, psicológicas y sociales).

El *ambiente* se define como el conjunto de todos los elementos que visten la escena y la trama, actuando como su trasfondo. El ambiente remite al entorno en el que actúan los personajes, amueblando y situando las escenas –con propiedades específicas–, que caracterizan la presencia de los personajes en el argumento.

b) Los acontecimientos. Son sucesos que pueden ser intencionales o accidentales, personales o colectivos, momentáneos o duraderos.

c) Las transformaciones. La *caracterización* es la combinación de las cualidades observables que hacen que un personaje sea único. Esto incluye su apariencia física, edad y sexo, su forma de hablar, sus gestos, sus valores y sus acciones. Mientras, la *personalidad* es un patrón de características estables de comportamiento de un personaje en situaciones que enfrenta en sus diferentes áreas de actuación. Los sucesos *evolucionan*, cambiando las situaciones y pueden manifestarse como ruptura o reintegración.

5 Cassetti, *Op. cit.*, p. 172.

Análisis físico, psicológico y social del personaje

Análisis físico

Esta dimensión incluye características relacionadas con la edad, sexo, complexión física, apariencia del personaje y estilo de vestimenta, los cuales se describirán en cada rubro.⁶

- a) Características de apariencia y de vestimenta del personaje. La imagen es la percepción que resulta de la apariencia de un personaje, expresada a través de su estilo de vestimenta, peinado y accesorios (lentes, joyas, sombrero, cinturón, bolsa o portafolio).

La vestimenta como lenguaje o sistema de comunicación en una sociedad en constante movimiento, sigue una moda que es reflejo de ese mundo cambiante. Ésta tiene tres dimensiones: una social (como medio de expresión e identificación social), una estética (mediante estilos que se diseñan y se visten) y una temporal (asociada a la modernidad).

En los filmes, la vestimenta tiene un significado especial porque contribuye con la representación de un personaje del imaginario social que forma parte de la historia que se está narrando.

- b) Funciones de la vestimenta. La relación entre la vestimenta y la comunicación parte de la identificación de las funciones que cumple la vestimenta:⁷

Protección (física y psicológica). La vestimenta siempre se ha usado para cubrir el cuerpo y protegerse del medio ambiente (considerando comodidad, durabilidad y utilidad).

⁶ Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*, p. 172.

⁷ *Ibid.*, p. 169.

Transmite información personal en un contexto social, debido a que representa el conocimiento de una persona sobre la moda, y la combinación de estilos, colores, texturas, formas, con los accesorios, el peinado y el maquillaje.

Decoración. La vestimenta se usa para reafirmar la creatividad y expresar individualidad y distinción, ser diferente, y contribuye a satisfacer la imagen personal de los individuos.

Diferenciación simbólica. La vestimenta transmite información que permite el reconocimiento del nivel social, estilo de vida y profesión, edad de una persona, una época, una cultura, un país.

Modernidad. La vestimenta se usa como forma de expresar modernidad, aceptación a los cambios, adaptación.

Pertenencia o referencia a un grupo social. El ser humano es social por naturaleza, tiene la necesidad de reconocerse y ubicarse en determinados grupos, por eso tiende a vestir de cierto modo, ya que a través de la moda busca consenso y aceptación. La vestimenta de forma simbólica demuestra que una persona tiene gustos, intereses o semejanzas para lograr la aceptación o señalar la pertenencia o referencia a un grupo.

Atracción sexual. También se utiliza para realzar determinadas áreas o atributos del cuerpo del hombre o de la mujer.

La vestimenta también puede estimular o desalentar ciertas pautas de comunicación, por ejemplo un traje o vestido nuevo pueden promover sentimientos de alegría y felicidad cuando hace sentir bien; sin embargo, cuando éste es incómodo, propicia sensaciones desagradables. Asimismo, puede seguir un determinado estilo, que es la expresión de la individualidad, y puede proyectar una imagen personal física, profesional, visual y ambiental.

- c) Estilos de la vestimenta. Los estilos de vestimenta más comunes son: natural, tradicional, elegante, seductor, romántico, creativo y sofisticado, los cuales se describen, y sirven para identificar y analizar la apariencia física del personaje.⁸

Natural	Este estilo proyecta una imagen fresca, sencilla, informal, juvenil, casual. Busca comodidad y funcionalidad; su fortaleza es el confort, y su riesgo parecer fachoso. Peinado sencillo, casual, suelto
Tradicional	Apariencia conservadora, seria, discreta, moderada y fuera de temporada. Vestimenta clásica, pocos detalles, colores neutros, sobrios, materiales duraderos. El estilo tradicional busca durabilidad, su fortaleza es la sobriedad y su riesgo es parecer <i>anticuado/a</i> . Estilo de personas que difícilmente cambian su aspectos físico, generalmente usan el mismo corte de cabello y peinado, los hombres usan peinado corte raya al lado y relamido.
Elegante	Hombres y mujeres tienen apariencia refinada, distinguida, formal, pulcra, y apropiada para cada ocasión. Son cuidadosos de su arreglo personal de pies a cabeza, de los detalles y la calidad de su vestuario. Causan admiración y propician su imitación. Su fortaleza es la admiración y su riesgo es parecer ostentosos.
Romántico	Las personas lucen cálidas, gentiles y apacibles. Las mujeres se ven femeninas, el diseño de su atuendo es delicado, suave y con muchos detalles. La persona busca delicadeza, su fortaleza es la gentileza y su riesgo es parecer cursi. Su cabello luce con volumen y movimiento, generalmente es rubio y su maquillaje delicado.
Seductor	Vestimenta llamativa, tentadora y desinhibida. Este estilo revela el cuerpo y provoca atracción. Las mujeres lucen atractivas y los hombres apuestos. El estilo seductor busca sensualidad, su fortaleza es la atracción, su riesgo es parecer vulgar.
Creativo	El estilo creativo busca originalidad, proyecta apariencia imaginativa, artística, innovadora; combina diseños, texturas, prendas y colores de manera original. Su fortaleza es la individualidad o la originalidad, y su riesgo es parecer ridícula.
Sofisticado	El estilo proyecta imagen sofisticada y dominante y severa, busca estar a la vanguardia, su fortaleza es imponer moda, el riesgo es parecer agresivo. Las personas sofisticadas parecen seguras de sí mismas y buscan impactar con su arreglo.

La vestimenta en hombres y mujeres se acompaña de accesorios, como joyas (bisutería), sombreros, mascadas, lentes, zapatos, etcétera. Las joyas forman parte de un conjunto que es la vestimenta, los accesorios, el peinado y el maquillaje. Los anteojos tienen como función proteger los ojos del

8 Knapp, *Op. cit.*, p. 171.

brillo y la luz, mejorar la visión o corregir problemas visuales. En la caracterización de personajes; su uso está asociado a personas inteligentes, estudiosas, que por lo general leen constantemente, adultos mayores, y a ciertos grupos, profesores, bibliotecarios, etcétera.

El cabello tiene como función natural proteger la cabeza contra el frío y el calor, actuar como aislante y acondicionador térmico y transformar la apariencia personal, a través del estilo de corte, el coloreado, el peinado y los accesorios (moños, sombreros, peinetas, diademas, broches, etcétera), como expresión de la personalidad. En la vestimenta, la moda tiene implícitas condiciones de pasajera y cambiante, buscando la novedad y la actualidad (no es permanente); es un fenómeno social que va cambiando en consonancia con los movimientos sociales, y responde a la necesidad del hombre moderno de la apariencia que simboliza estética, condición de vida y estatus social. Por ello, tiene variaciones de una época a otra, las cuales se acompañan de valores estéticos y expresan distintos modos de vestir la vida social.

Análisis psicológico

El aspecto psicológico incluye la personalidad y las emociones (lenguaje gestual y corporal). La percepción es la acción de apreciación que asimila la mente a través de los sentidos que se encargan de ordenar y clasificar las características físicas de un personaje. En el cine, se percibe un personaje, mediante los sentidos de la vista y el oído. Para comprender cómo se visualiza y percibe este personaje del cine en el imaginario social, también se analiza su personalidad y las emociones que expresa en los filmes.

Personalidad. De acuerdo con Theodore Millon, se entiende la personalidad como un patrón de características

de comportamiento que expresa una persona en casi todas las áreas de la vida. Estas características son estables en el tiempo y tienen un profundo arraigo.

La personalidad se ha estudiado desde diferentes perspectivas, entre las que destaca el *Modelo de los Cinco Factores* de personalidad, que permite observar rasgos predominantes y diferencias en algunas dimensiones relacionadas con el comportamiento de los individuos.⁹ En esta metodología se ha adaptado esta perspectiva para identificar y analizar los rasgos predominantes de personalidad que representa un personaje en la narración de los filmes, y que corresponde a las siguientes dimensiones: a) estabilidad emocional, b) interacción social, c) apertura a la experiencia, d) amabilidad y e) responsabilidad. La descripción de estas dimensiones, los rasgos de personalidad caracterizados, y las categorías que conforman cada dimensión responden a ¿quién es realmente ese personaje? ¿Es sincero o mentiroso? ¿Amable o cruel? ¿Valiente o cobarde? ¿Generoso o egoísta? Se describen estas dimensiones a continuación:

- a) Estabilidad emocional. En esta dimensión se identifica la estabilidad emocional como la de aquellas personas que muestran autoconfianza y autoestima, e inestabilidad emocional a las que muestran ansiedad, baja tolerancia al estrés u hostilidad.

Se caracteriza, pues, a personas con *estabilidad emocional* a aquellos individuos seguros, resistentes y generalmente relajados, incluso en situaciones estresantes. Por el contrario, se caracteriza a personas con *inestabilidad emocional* a aquellos individuos inseguros y más vulnerables a

9 Francoise Contreras y Juan Carlos Espinosa Méndez, "Personalidad y afrontamiento en estudiantes universitarios", pp. 313-314.

Hacia la construcción de la imagen...

experimentar sensaciones desagradables. Por lo tanto, las categorías que se usarán en esta dimensión serán:

• Preocupado (tenso)	• Tranquilo (sereno, relajado)
• Seguro (resistente)	• Inseguro (sensible)

- b) Interacción social. En esta dimensión se identifica la intensidad de la interacción social de los individuos, mediante su nivel de actividad, necesidad de estímulos y capacidad de disfrute. En esta dimensión, por una parte, se caracteriza a individuos introvertidos, reservados y serios, que prefieren estar solos o únicamente en compañía de amigos muy cercanos. Por otra, se caracteriza a individuos extrovertidos, abiertos, activos y enérgicos y sociables, a quienes les gusta relacionarse con otros.

Así, las categorías que se usarán en esta dimensión serán:

• Introvertido	• Pasivo
• Extrovertido	• Activo
• Desconfiado	• Reservado
• Confiado	• Afectuoso
• Áspero	• Negativo
• Amable	• Optimista
• Retraído (solitario)	• Impulsivo
• Sociable	• Controlado
• Solemne	• Dependiente
• Divertido	• Independiente
• Tímido (apocado, cohibido)	• Serio
• Dominante (abierto, atrevido, enérgico)	• Alegre

- c) Apertura a la experiencia. En esta dimensión se identifica la búsqueda y valoración de la experiencia en sí misma, y la exploración de lo desconocido. En este sentido, se caracteriza por una parte a personas con prácticas tradicionales y comprometidas con métodos ya existentes; y por otra a personas abiertas a nuevas experiencias, innovadoras.

Por lo tanto, las categorías que se usarán en esta dimensión serán:

• Tolerante	• Innovador
• Intolerante	• Tradicionalista
• Explorador	• Reaccionario
• Conservador	• Liberal

- d) Amabilidad. En esta dimensión se identifica la orientación interpersonal a lo largo de un continuo, desde la compasión a la rivalidad de pensamientos, sentimientos y acciones. En esta dimensión se caracteriza por una parte a individuos escépticos y competitivos, y por otra a individuos altruistas, cooperativos y desinteresados.

Por lo tanto, las categorías que se usarán en esta dimensión serán:

• Confiado	• Competidor
• Desconfiado (escéptico)	• Amable
• Altruista (generoso)	• Rudo
• Egoísta	• Interesado
• Cooperador	• Desinteresado (idealista)

- e) Responsabilidad. En esta dimensión se identifica el grado de satisfacción laboral, derivada del compromiso y la responsabilidad de los individuos. Por una parte se caracteriza a individuos responsables, organizados y que muestran compromiso, organización y perseverancia para el logro de objetivos; y por la otra, a individuos que no se organizan bien y que generalmente muestran poco cuidado en su trabajo.

Así, las categorías que se usarán en esta dimensión serán:

• Organizado	• Descuidado	• Ordenado
• Desorganizado	• Disciplinado	• Desordenado
• Responsable	• Indisciplinado	• Perseverante
• Irresponsable	• Cumplido	• Inconstante

Emociones. La función de los personajes consiste en aportarle a la historia aquella caracterización que sea necesaria para actuar de forma convincente. Todo personaje debe resultar vorosímil para que el espectador pueda creer que el personaje es capaz de hacer lo que hace.¹⁰

La identificación y el análisis de las emociones que representa el personaje del bibliotecario en la narración, se derivan de la observación facial, en general de los gestos o expresiones en su mayoría normadas por la sociedad, y que corresponden a las siguientes categorías: a) sorpresa, b) miedo, c) disgusto, d) cólera, e) felicidad, y f) tristeza.¹¹

La emoción es una experiencia multidimensional que tiene tres sistemas de respuesta: cognitiva (pensamiento), fisiológica (adaptativa) y conductual (expresiva). Las emo-

10 Robert Mckee, *El guión; sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, p. 446.

11 *Ibid.*, pp. 242-247.

ciones son reacciones psicofisiológicas de las personas ante situaciones que consideran relevantes.

Las emociones tienen una función adaptativa, social, motivacional y comunicativa que les confiere utilidad (y permiten que la conducta de las personas sea eficaz).¹² La función adaptativa de la emoción prepara al organismo para reaccionar, movilizandole la energía que necesita y dirigiendo la conducta hacia un objetivo. La función de adaptación corresponde a cada emoción; por ejemplo, ante el miedo, la función de la emoción es de protección.

La función comunicativa y social de la emoción facilita la interacción social y propicia la comunicación de los estados afectivos. Por ejemplo, la felicidad favorece vínculos sociales y relaciones interpersonales, mientras que la ira puede generar respuestas de confrontación, de alteración o de evitación. La función motivacional de las emociones da energía a una conducta. Por ejemplo, la alegría propicia atracción o empatía; mientras que la ira propicia reacciones defensivas.

La identificación de las emociones que expresa el personaje (mensaje) en situaciones específicas, se deriva de la observación de las expresiones faciales de sorpresa, miedo, disgusto, cólera, felicidad y tristeza.

Sorpresa	Es una sensación breve de asombro, desconcierto o sobresalto ante una situación novedosa o inesperada, que puede ser agradable o desagradable. Prepara a las personas a tener reacciones emocionales y conductuales apropiadas ante sucesos inesperados.
Características de expresiones faciales de sorpresa: • Cejas levantadas, colocándose curvas y elevadas • Piel estirada debajo de las cejas • Arrugas horizontales que surcan la frente • Párpados abiertos, el párpado superior levantado y el inferior bajado • La mandíbula cae, abierta, los labios y los dientes aparecen separados, pero no hay tensión ni estiramiento de la boca.	

¹² José Antonio Piqueras, "Emociones negativas y su impacto en la salud mental y física", p. 87.

Hacia la construcción de la imagen...

Miedo	Es una emoción muy intensa y desagradable; genera aprehensión, desasosiego y malestar, sensación de pérdida de control. Facilita respuestas de evitación o escape de situaciones peligrosas.
-------	--

Características de expresiones faciales de miedo:

- Cejas levantadas y a la vez contraídas
- Arrugas de la frente situadas en el centro y no extendidas... toda la frente
- Párpado superior levantado, párpado interior tenso y contraído.
- Boca abierta y labios tensos o ligeramente contraídos hacia a tras o estrechados y contraídos hacia atrás.

Disgusto	Emoción negativa que produce distanciamiento hacia objetos o situaciones desagradables que causan frustración o molestia; rechazo hacia aquello que causa aversión.
----------	---

Características de expresiones faciales de disgusto:

- Labio superior levantado
- Labio inferior levantado y empujando hacia arriba el labio superior, o bien, hacia abajo y ligeramente hacia adelante.
- Nariz arrugada
- Mejillas levantadas
- Aparecen líneas abajo del párpado inferior y el párpado está levantado, pero no está tenso.
- Cejas bajas, empujando hacia abajo al párpado superior.

Cólera	Experiencia desagradable, exasperación, expresión de enojo, furia, coraje, necesidad de actuación intensa e inmediata (física o verbal) para solucionar activamente un problema.
--------	--

Características de expresiones faciales de cólera:

- Cejas bajas y a la vez contraídas
- Líneas verticales entre las cejas
- Párpado inferior tenso, y puede o no estar levantado.
- Párpado superior tenso y pudiendo estar bajo o no por la acción de las cejas
- Mirada de dureza; los ojos pueden parecer hinchados y enrojecerse
- Labios apretados, con las comisuras rectas o bajas, o bien labios abiertos, tensos y en forma cuadrangular, como si gritaran
- Las pupilas pueden estar como dilatadas.

Felicidad	Es una emoción positiva que las personas experimentan como un estado de bienestar, de alegría, optimismo y seguridad. Vincula estados de ánimo positivos y sensaciones que se desean reproducir porque hacen sentir bien.
Características de expresiones faciales de alegría: • Comisuras de los labios hacia atrás y arriba • La boca puede estar abierta o no, con o sin exposición de dientes • Una arruga (naso-labial) baja desde la nariz hasta el borde exterior, más allá de la comisura de los labios. • Mejillas levantadas • Aparecen arrugas por abajo del párpado inferior que puede estar levantado, pero no tenso. • Las arrugas denominadas <i>pata de gallo</i> van hacia afuera desde los ángulos externos de los ojos.	
Tristeza	Es una emoción de desánimo, melancolía, desaliento, pérdida de energía. Tiene como función cohesión con otras personas, especialmente con aquellas que se encuentran en la misma situación; comunicación a los demás de no encontrarse bien para generar empatía, altruismo o ayuda de otras personas.
Características de expresiones faciales de tristeza: • Los ángulos interiores de las cejas están hacia arriba • La piel debajo de la ceja forma un triángulo, con el ángulo interior superior. • El ángulo interior del párpado superior aparece levantado • Las comisuras de los labios se inclinan hacia abajo o los labios tiemblan.	

Análisis social

La dimensión social incluye: estado civil, nacionalidad, clase social, educación, profesión, rol del personaje, así como la clase de acciones y funciones profesionales que se reflejan en el filme, las cuales se describen en el siguiente apartado.

Análisis del rol narrativo del personaje. En el contexto de los tres componentes estructurales de la narración que son los *acontecimientos* que le suceden a alguien, o ese alguien hace que sucedan, el *personaje*, quien se sitúa en un ambiente que lo acompaña y lo complementa, se analiza el personaje desde sus roles.¹³ El análisis del personaje del bibliotecario inicia identificando sus características físicas, psicológicas y sociales (identidad). Después se realiza el análisis narrativo del personaje en su rol, desde el nivel

¹³ Casetti, *Op. cit.*, p. 172.

formal de la narración, identificando tanto su relevancia, y focalización, como las emociones que expresa en las escenas.¹⁴

a) Análisis de relevancia

- El peso que asume en la narración
- El peso que asume en los acontecimientos
- El peso que asume en la transformación del personaje

b) Análisis de focalización

- Es el centro de equilibrio en la historia
- Es el foco de atención en la narrativa (si los elementos de la historia se concentran en torno a él o ella)

Análisis de la clase de acciones. La definición de roles de los personajes está basada tanto en sus características, como en la clase de acciones que realiza y en las emociones que expresa.¹⁵ La clase de acciones que realiza el personaje enfocadas en su función (bibliotecario) se analizan a través de algunas oposiciones tradicionales, basadas en tipos extremos de actuación o de contraste, en las siguientes categorías:

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

Personaje activo o pasivo	El activo se sitúa como fuente directa de la acción y opera o actúa en primera persona. El Pasivo es objeto de las iniciativas de otros y tiene presencia más como consecuencia de la acción.
Personaje influyente o autónomo	Los personajes influyentes son aquellos que provocan acciones sucesivas, hacen que otros ejecuten las acciones. El personaje autónomo es un personaje que "hace directamente", proponiéndose como causa y razón de su propia actuación.
Personaje modificador o conservador	Los personajes modificadores operan activamente en la narración; pueden actuar como motores; son los que trabajan para cambiar las situaciones en sentido positivo o negativo (es un personaje mejorador o degradador). Los personajes conservadores actúan como punto de resistencia; su función es la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado (puede ser protector o frustrador).
Personaje protagonista o antagonista	El personaje protagonista es aquel que sostiene la orientación del relato, el que lleva la acción principal. El personaje antagonista es aquel que lleva la contra acción; manifiesta una orientación exactamente inversa.

Procedimiento del análisis textual

El análisis textual cinematográfico establece dos fases de análisis: 1. descripción del filme (Ficha técnica, sinopsis, segmentación y estratificación), y 2. sistematización de filmes que representan bibliotecarios y su ambiente.

Descripción del filme

El proceso de descripción del filme se inicia con el registro de la obra cinematográfica en una ficha técnica, y la elaboración de la sinopsis del filme. Este proceso responde a la pregunta *qué examinar y por dónde empezar*. Después continúa con la segmentación o fragmentación (división del filme en secuencias y escenas, unidades breves de lectura

o análisis) y la estratificación (identificación de los componentes internos del filme).¹⁶

- a) Ficha técnica:¹⁷ en ésta se registran los elementos descriptivos de una obra cinematográfica: título del filme, director, año, productor, guionista, producción, elenco (actores principales y secundarios), fotógrafo, músico, editor, país, género, color, país, idioma, duración
- b) Sinopsis del filme: consiste en un ejercicio de síntesis del relato fílmico, cuyo propósito es plantear los elementos centrales de la narración enfocada en el personaje del bibliotecario.
- c) Segmentación: en el proceso de descripción, uno de los pasos reside en la segmentación del filme, que consiste en un recorrido lineal de éste para fragmentarlo en secuencias¹⁸ y escenas,¹⁹ como unidades de contenido breves. La segmentación permite explorar cómo se organiza y se distribuye la trama y el argumento para determinar y para describir las secuencias del filme, que es el contexto en el que se identificarán las características del personaje del bibliotecario y su ambiente en la narración.
- d) Estratificación: el proceso de estratificación responde a la pregunta ¿qué distinguir en el interior del filme? La estratificación consiste en la elaboración de un mapa de los componentes internos simbólicos de

16 Casseti, *Op. cit.*, p. 36.

17 La ficha técnica se construyó con base en un registro MARC de un filme de la Biblioteca del Congreso.

18 La secuencia es un conjunto de escenas que mantienen entre sí un vínculo narrativo, que forman parte del desarrollo de una misma idea.

19 La escena es una unidad de acción-situación, que sucede en un mismo espacio y tiempo, y sirve para explicar o modificar algún aspecto de la evolución de personajes y tramas.

la narración –el bibliotecario (sus características) y el ambiente que sitúa las escenas (biblioteca, libros, sala de lectura, acervo general, etcétera)–, para identificar de manera transversal los elementos (homogéneos o diferenciados) presentes en las secuencias.

Por lo tanto, después de segmentar el filme, se procede a registrar cada secuencia en la que está presente el personaje del bibliotecario y su ambiente, como componente simbólico de la narración que se va a analizar describiendo la acción específica que realiza y el diálogo que sostiene, en un momento determinado y en un espacio concreto. Esto se registra en el mapa de personaje para análisis, cuyo objetivo es delinear un primer mapa del personaje del bibliotecario, su ambiente, la acción y el diálogo que están presentes en las secuencias seleccionadas (presentación del personaje, problema de la trama, transformación del personaje y solución del problema).

Las secuencias se agrupan en cuatro partes representativas de una narración: a) presentación del personaje secuencias b) problema de la trama, c) transformación del personaje y d) solución del problema. Estas partes representativas reflejan que hay un personaje que está dentro de una historia; esa historia tiene un problema y, para que continúe el curso de la historia, el personaje tiene que enfrentar el problema, y por ello se da una transformación encaminada a la solución del problema.

Sistematización

Es el proceso de sistematización (recomposición); abarca la enumeración y el reagrupamiento de elementos para el aná-

lisis.²⁰ La sistematización del texto inicia con un registro de elementos simbólicos presentes en la identidad y el rol del personaje del bibliotecario y el ambiente específico de la biblioteca. Este proceso consiste en integrar un inventario de los elementos que se identificaron en el mapa del personaje, caracterizados por su pertenencia tanto a un segmento, como a un determinado componente de la narración, esto es, el bibliotecario y el ambiente específico.

- a) Enumeración: la enumeración de los elementos lleva a delinear un primer mapa del personaje del bibliotecario y su ambiente que permitan interpretar diferencias y semejanzas tanto de la estructura (dimensiones) como de las funciones, buscando la reconstrucción de un cuadro global que permita establecer las relaciones y la representación sintética de los componentes de identidad y el rol del personaje del bibliotecario y el ambiente, presentes en las secuencias y escenas de la narrativa.

El mapa de elementos simbólicos de la narración tiene como objetivo elaborar un mapa de los componentes simbólicos de la narración; esto es, las características (físicas, psicológicas y sociales) del personaje del bibliotecario para identificar los elementos homogéneos o diferenciados de los componentes presentes en las secuencias. Asimismo, la identificación de elementos simbólicos puede ser de uno o más personajes afines de la trama.

- b) Reagrupación: en este proceso, la narrativa se organiza a partir del concepto de las situaciones, que en el texto están constituidas por las relaciones de

20 Casetti, *Op. cit.*, p. 49.

los personajes (quiénes), las acciones (qué hacen), los objetos (para qué o con qué motivo), el tiempo (cuándo) y el espacio (dónde). Este proceso lleva a la identificación de un sistema de relaciones de los elementos de la narrativa.²¹

Este proceso de reagrupación implica un ejercicio de síntesis, en el que se puede tanto generalizar las situaciones del filme en las que intervienen los personajes, como hacer inferencias con base en el marco de referencia del trabajo, esto es, la representación del bibliotecario en el cine. Por ello, en este apartado se reagrupan los elementos identificados que caracterizan a los personajes de cada filme, y se presentan ordenados en componentes de las dimensiones física, psicológica y social para su análisis.

Dimensión física. Análisis de caracterización del personaje: en la dimensión física se identifican las características del personaje como son: sexo, edad y complexión, apariencia física, y mediante la vestimenta, el peinado y los accesorios.

Dimensión psicológica. Análisis de rasgos de personalidad: los rasgos de personalidad caracterizados por el personaje del bibliotecario en la narración y el discurso cinematográfico en cada filme se agrupan en cinco categorías: estabilidad emocional, apertura, amabilidad, responsabilidad e interacción social. Y análisis de las emociones expresadas: las emociones de las secuencias representativas realizadas por el personaje: sorpresa, miedo, disgusto, cólera, felicidad y tristeza. Los elementos del personaje del bibliotecario en el discurso cinematográfico se identificaron mediante la observación facial de su caracterización.

Dimensión social. Análisis del rol del personaje: en la dimensión social se identifican las siguientes categorías: es-

21 *Ibid*, p. 50.

tado civil, nacionalidad, clase social, educación, profesión, actividades y funciones profesionales que se reflejan en los filmes. No obstante, la reagrupación social del personaje del bibliotecario se enfocará en las siguientes categorías, para, posteriormente, contrastar y analizar la representación: el rol narrativo del personaje (relevancia y focalización del bibliotecario), el análisis de la clase de acciones del personaje en la trama y las actividades profesionales que desempeña en la trama.

Lectura de la representación

Esta parte se enfoca en la lectura y el análisis de los elementos simbólicos (la caracterización física del personaje, sus rasgos de personalidad y emociones, así como el rol del personaje) que conforman las dimensiones del personaje del bibliotecario.

CONCLUSIONES

La metodología de lectura del discurso cinematográfico desarrollada abarca la descripción, segmentación y sistematización de los elementos constitutivos para la lectura y el análisis de imágenes cinematográficas, lo que permite examinar la forma en que se construye la representación del bibliotecario en sus dimensiones física, psicológica y social. Asimismo, favorece el análisis estructurado de las dimensiones físicas (apariencia, edad y vestimenta), psicológicas (rasgos de personalidad y emociones) y sociales (actividades profesionales y roles) del personaje del bibliotecario, proporcionando un valor agregado en la interpretación de su caracterización. La sistematización de la metodología per-

mite la lectura ordenada de los elementos del bibliotecario en el discurso cinematográfico, lo que permite profundizar en este personaje, así como evitar la polisemia de significados en su interpretación. Por otra parte, la propuesta actúa en concordancia con la ruptura epistemológica en aras de considerar un objeto de estudio a la imagen cinematográfica y su lectura, tomando en cuenta sus particularidades inherentes.

Finalmente, este primer acercamiento sobre el estudio de la lectura de las imágenes como una aportación a la bibliotecología, me lleva a formular las siguientes preguntas: ¿qué puede aportarles el campo bibliotecológico a las imágenes? En el caso particular de la imagen cinematográfica, ¿qué puede ofrecerles la bibliotecología a los estudios cinematográficos? ¿Cómo se puede generar una recursividad entre la bibliotecología y la cinematografía?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- American Library Association (1988), *Glosario de la ALA de bibliotecología y ciencias de la información*, Madrid, Díaz de Santos.
- Cassetti, Francesco y Federico Di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Contreras, Françoise y Juan Carlos Espinosa Méndez (2009), “Personalidad y afrontamiento en estudiantes universitarios”, en *Universitas Psychologica*, 8 (2), 311-322.
- IFLA (2004), *Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones*. Internet. Documento en línea. Disponible en: <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>

Hacia la construcción de la imagen...

- IFLA (2009), *Declaración de Principios Internacionales de Catalogación*. Internet. Documento en línea. Disponible en: http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/icp/icp_2009-es.pdf, 2009.
- Iturbe Fuentes, Luis Raúl (2009), *Indización de la cinematografía basada en la intertextualidad*, Tesis de licenciatura en Bibliotecología, UNAM, Filosofía y Letras, Colegio de Bibliotecología, 2009.
- Knapp, Marc (2009), *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós.
- Martínez de Sousa, José (1992), *Diccionario de Información, comunicación y periodismo*, Madrid, Paraninfo.
- McKee, Robert (2009), *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, Alba Minus.
- Piqueras, José (2009), “Emociones negativas y su impacto en la salud mental y física”, en *Suma Psicológica*, 16 (2), 85-112.
- Stam, Robert (2001), *Teorías del cine: Una introducción*, Barcelona-México, Paidós.
- Zavala, Lauro (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Colección Libros de Texto.

Lectura de imágenes y alfabetización visual: el caso de la fotografía

ELKE KÖPPEN

Universidad Nacional Autónoma de México

La disminución de la capacidad lingüística no sólo se debe, ciertamente, al auge del interés por la técnica. Factor de igual importancia es el continuo flujo de estímulos visuales que satisfacen al niño en forma de cómics, tebeos, movies e historietas ilustradas, y restringen el potencial de su experiencia lingüística debilitando la fuerza de su imaginación. [...] Si conseguimos inducir sistemáticamente al niño a una experiencia lingüística positiva antes que los cómics, las revistas ilustradas y toda la avalancha de imágenes que presentan los medios de comunicación de masas se hayan posesionado de su mente, le estaremos ayudando a desarrollarse como ser humano.

Richard Bamberger

Vivimos en un mundo inundado por imágenes difundidas por los medios impresos y electrónicos. Hoy en día los teléfonos celulares, hasta recientemente simples aparatos de comunicación móvil, cuentan con cámaras potentes para tomar fotografías y grabar videos de calidad que se pueden subir a la red para compartirlos en las redes y potencialmente a nivel global. Este panorama que se caracteriza por la sobreproducción de imágenes de muy diversa índole ha acarreado una amplia gama de problemas y desafíos que ocupan la atención de especialistas de varias disciplinas de conocimiento.

En el ya lejano año de 1975 la UNESCO publica un libro de Richard Bamberg, un intelectual austriaco preocupado por la pérdida de la capacidad lingüística y que los niños ya no leen, y culpa en gran medida a la seducción por las imágenes. Si en los años setenta del siglo pasado la situación fue declarada ya crítica, en el momento actual, con la omnipresencia y desmesura productora de imágenes por los medios digitales, es aún más aguda.

Pareciera que este problema de la lectura y la disminución de la capacidad lingüística de los niños y adolescentes concierne resolver sobre todo a los educadores y, por extensión, a los bibliotecarios, acompañado esto de una labor enfocada en el entorno familiar. ¿Pero qué significa la omnipresencia y la revaloración de las imágenes frente al texto impreso para la bibliotecología y los estudios de la información?

El lugar de lo visual en la bibliotecología era, y en cierta medida sigue siendo, marginal y las imágenes son predominantemente concebidas como subordinadas al texto en calidad de ilustración al menos que se trate de libros de arte. Guillermo Alfaro lo resume de la siguiente manera:

El campo bibliotecológico cuya matriz constructiva está fundada en el objeto información registrada, repito no en la teoría de tal objeto, se aboca privilegiadamente a aquella que corresponde a la multiforme palabra impresa, sin que sea considerado del todo el vasto y vertiginoso universo de la información registrada en su integridad. Por lo que otras manifestaciones de la información registrada quedan marginadas o se les da poca importancia dentro del ámbito bibliotecario.¹

1 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo Alfaro.

Para que en la bibliotecología y los estudios de la información la imagen como portadora de información pueda ocupar su lugar merecido, Alfaro argumenta que es necesario llevar a cabo un proceso de construcción epistemológico tanto de la imagen como de su correspondiente lectura, para configurarlos como objetos de estudio bibliotecológicos. Pero Alfaro explica que para que se lleve a cabo tal construcción epistemológica antes, como prolegómeno, se tienen que exponer los problemas que tal empresa cognoscitiva conlleva. Para ello el supuesto del que parte es que, para fines bibliotecológicos, las imágenes son información registrada; que de hecho la información registrada es el objeto central de estudio de esta ciencia.

Aunque el concepto de información registrada incluye en la actualidad “[...] información registrada en cualquier soporte”² o, dicho de manera más explícita, corresponde a un “[...] conjunto de datos registrados intencionalmente de manera numérica, alfabética y gráfica”,³ el problema entonces se enfocaría en la valoración de la información visual registrada y la falta de su teorización adecuada en la bibliotecología. Apoyándose en conceptos de Bachelard como son los de ruptura epistemológica y obstáculo epistemológico, Alfaro especifica que para remover los obstáculos que han contribuido a que no se haya podido construir la imagen y su lectura como objetos de estudio bibliotecológicos, debido a la primacía de la información registrada fundada en la palabra escrita, así como una concepción marcada-

2 Agustín Gutiérrez Chiñas, “Principales denominaciones que se utilizan para nombrar los conceptos de la bibliotecología / documentación / ciencia de la Información”, en Miguel Ángel Rendón Rojas (coord.), *El problema del lenguaje en la bibliotecología / ciencia de la información / documentación. Un acercamiento filosófico-teórico*, p. 39.

3 Valentino Morales López, “¿Una o varias ciencias encargadas del estudio de la información registrada y organizada?”, en *Documentación de las Ciencias de la Información*, p. 209.

mente empírica de tales objetos, es procedente llevar a cabo una ruptura epistemológica que permita ampliar la concepción de información registrada para que incluya los objetos visuales, esto es, la especificidad diferencial de su información. La ruptura epistemológica podrá dar la pauta para hacer de la imagen y la lectura de la misma objetos integrados en la bibliotecología en pie de igualdad e interaccionando con aquellos objetos cuya información registrada se funda en la palabra escrita.

Responder a este desafío exige entender a profundidad el carácter y las especificidades de este tipo de información. Veamos el caso de la fotografía, que ocupa un lugar preferencial entre las imágenes visuales por tratarse de imágenes técnicas hechas por un aparato que conlleva cargas de objetividad y estatus de evidencia (ver para creer), mientras que las pinturas y los dibujos son ampliamente reconocidos como representaciones subjetivas de la realidad.

LA COMPLEJIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y SU LECTURA

La fotografía no es el “lápiz de la naturaleza” como Talbott, uno de los pioneros de la nueva técnica de representación, la había definido. No es un autorretrato de los objetos registrados, sino una interpretación de la realidad. Existe un fotógrafo que toma decisiones entre una gran variedad de posibilidades técnicas, de accesorios y de momentos para disparar la cámara.

A continuación algunas imágenes y aspectos específicos que ejemplifican que mirar las imágenes no es suficiente para entenderlas:

La técnica fotográfica



Figura 1: Boulevard du Temple.

Esta fotografía tomada por Daguerre en 1839 desde la ventana de su casa capta una escena urbana donde las calles yacen vacías. Sin embargo aparecen dos personas (un boleador de zapatos y su cliente), lo que sugiere una hora de actividad callejera. Para una interpretación correcta de esta imagen es necesario tomar en cuenta aspectos técnicos de la fotografía, ya que el tiempo de exposición requerido en aquella época era tan largo que todos los objetos en movimiento, como las carretas o los peatones, no salen en la foto.

Hacia la construcción de la imagen...

El encuadre o lo que no se ve



Figura 2: Soldados en la guerra de Irak

Si analizamos estas imágenes podemos percibir que el encuadre, o el recorte de la realidad, imponen la interpretación de las imágenes. Mientras la fotografía de la derecha muestra un gesto humanitario, la de la izquierda capta un acto de amenaza. Solamente la fotografía al centro nos muestra la dualidad de la situación. Este ejemplo exhibe con claridad el potencial de los recortes y su posible uso para finalidades muy distintas.

El embellecimiento de las fotografías

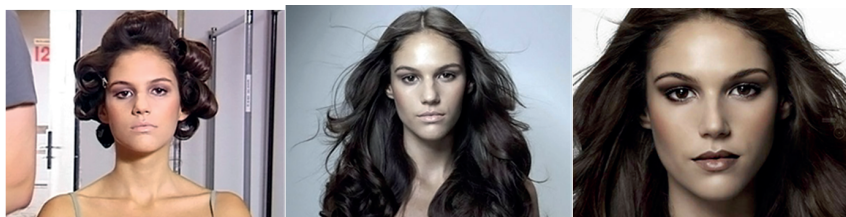


Figura 3: Embellecimiento material y digital

Estas tres fotografías nos muestran que la belleza de este modelo es perfeccionada, primero con maquillaje y después digitalmente, para aparecer en la portada de una revista de modas.



Figura 4: Retoque

También los políticos necesitan una “ayuda” para esconder sus defectos en las fotografías. La canciller alemana Angela Merkel suda como cualquier ser humano, pero la mancha de sudor fue eliminada de la imagen publicada.

Con las técnicas de mejoramiento de las imágenes, las revistas nos venden una perfección que no corresponde a la realidad, pero que nos oprime por no ser tan perfectos, esbeltos y bellos.

Imágenes posadas



Figura 5: "Manifestación"

Tenemos aquí una fotografía que “indudablemente” representa a una manifestación. Pero si observamos la imagen con más detenimiento y leemos las consignas en las pancartas, algo nos parece incoherente. Los tres personajes en primer plano no son iguales en su *outfit* a las personas en el fondo, lo que sugiere una puesta en escena de estas figuras. Efectivamente, esta fotografía es una imagen publicitaria para promover una marca de ropa juvenil eligiendo como escenificación la metáfora de una marcha.



Figura 6: Ejecución

Las dos imágenes muestran una escena previa a una ejecución. Sin embargo en la primera fotografía no se refleja miedo en el rostro de la mujer joven y hay un transeúnte que parece no inmutarse ante los hechos. Estos son indicios que no se trata de una escena real sino una imagen posada.

Hacia la construcción de la imagen...

En efecto, se trata de una propuesta “artística” que alude a la famosa fotografía de la guerra de Vietnam que vemos a la derecha.

Imágenes trucadas



Figura 7: Monstruo de Loch Ness

Gran sensación causó en 1934 la célebre foto tomada por el cirujano Robert Wilson y publicada en el *Daily Mail*, que parece mostrar una enorme criatura de cuello largo y cabeza de serpiente deslizándose por el agua: Nessi, el monstruo de Loch Ness. Después se supo que todo fue un engaño, pero la imagen quedó grabada en la memoria colectiva.



Figura 8: Manipulación creativa

No todas las fotografías trucadas son tan obvias como ésta. Claramente es una broma que se sirve de las herramientas computacionales de edición de imágenes. Una lección es que siempre hay que preguntarse si una imagen es realmente viable. Sin embargo existen intervenciones más profesionales que sugieren un realismo absoluto.



Figura 9: Gente en movimiento

En esta escena callejera se ve gente caminando en la banqueta y entrando y saliendo de un edificio. Aunque las som-

bras corresponden, hay algo raro que llama la atención: las piernas se entrelazan en algunos puntos lo que posiblemente llevaría a algunos tropiezos o, por lo menos, a una bofetada de la mujer (segunda de la izquierda) por el acercamiento atrevido del peatón a su espalda. En realidad, la imagen está compuesta por varias fotografías tomadas en el mismo lugar con diferencia de poco tiempo que permitió que no cambiaran las condiciones de luminosidad de la toma.

Mientras en la fotografía analógica era más fácil detectar los cambios realizados *a posteriori*, en la fotografía digital no queda rastro aparente. Por lo mismo, al analizar imágenes se debe poner atención a las fuentes de iluminación de los objetos (sombras y reflejos en los ojos) o repeticiones exactas de diferentes áreas. Hoy en día existen programas de computación que realizan el análisis de imágenes digitales a nivel de píxeles y que son capaces de detectar tanto áreas repetidas como la distribución no coherente de píxeles.⁴ A nosotros nos queda solamente entrenar el ojo crítico.

CONOCIMIENTO Y ACCESO INTELECTUAL A LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

Del Valle considera “[...] la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo descodificador por parte del destinatario.”⁵ La lectura de una imagen abarca dos niveles de análisis.⁶ A nivel objetivo o denotativo se

4 Véase Hany Farid, “Digital forensics: 5 ways to spot a fake photo”, en *Scientific American*.

5 Félix del Valle Gastaminza, “La dimensión documental de la fotografía”, en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, p. 13.

6 Roberto Aparici y Agustín García-Matilla, *Lectura de imágenes*, p. 102.

busca identificar y describir los sujetos o elementos contenidos en la imagen. Este nivel también incluye el análisis formal; es decir, toma en cuenta las técnicas utilizadas para producir la imagen y las formas de representación empleadas. Un segundo nivel de lectura es el nivel subjetivo o connotativo donde toda la atención se fija en detectar y descifrar los mensajes codificados; o sea, su significado.

Para comprender en su plenitud una fotografía es necesario, en primer lugar, tomar en cuenta el contexto específico; es decir, todas las características relevantes del ambiente en que encontramos una imagen. Dado que los contenidos pueden tener múltiples significados, es precisamente el contexto lo que limita la polisemia inherente de las fotografías y proporciona un horizonte interpretativo. En segundo lugar debe considerarse la historia de la producción, ya que ésta no se puede reducir a su contenido informativo y a sus cualidades sensoriales. Concebidas como artefacto, las fotografías tienen una historicidad dependiente de aspectos tecnológicos y de materialidad que son importantes para entenderlas como documento-objeto. Por último, hay que insistir que una imagen no existe sin la mirada humana, por lo que la recepción se vuelve parte íntegra de los factores que hay que tomar en cuenta para hacer un análisis visual completo; esto es, una lectura analítica que considere también las subjetividades implicadas. Esto presenta un desafío para los prestadores de servicios de información y la catalogación, ya que una descripción básica con la que se puede identificar un documento escrito, no es suficiente para tener acceso a una imagen particular. Una fotografía de un mismo evento defiere enormemente de otra tomada desde otro ángulo, con un encuadre diferente, con objetos o personas en primer plano, etcétera. Ni siguiera la copia de un negativo fotográfico es igual a otra copia.

Resumiendo: “leer” una imagen no es lo mismo que consumirla pasivamente o analizarla superficialmente, sino que requiere de un alto grado de alfabetización visual que es la capacidad no sólo de ver y reconocer, sino también de entender las imágenes al descifrar los mensajes codificados gráficamente, una tarea muy compleja.

ALFABETIZACIÓN VISUAL: UNA TAREA PARA LAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS

Según Félix del Valle,⁷ para hacer lectura de imágenes se necesitan y se deben adquirir competencias amplias:

- La *iconográfica*, que permite identificar las formas y asociarlas con el mundo real
- La *narrativa*, que permite establecer secuencias narrativas entre los elementos que aparecen en la imagen
- La *estética*, que permite valorar la vertiente compositiva de la imagen
- La *enciclopédica*, que permite identificar los elementos contenidos en la imagen
- La *lingüística-comunicativa*, que permite describir mediante palabras el contenido de la imagen
- La *modal*, que permite interpretar el espacio y el tiempo.

Desarrollar o reforzar estas competencias es tarea principal de la promoción de la lectura de imágenes.

Promover la lectura de imágenes desde el ámbito de las bibliotecas públicas es un reto que requiere de una capacitación previa del personal para que después pueda dise-

⁷ Véase Félix del Valle Gastaminza, “El análisis documental de la fotografía”, pp. 11-12.

ñar propuestas concretas para grupos de usuarios, y ofrecer talleres específicos que puedan abarcar temas concretos como, por ejemplo, el análisis de imágenes de violencia, el rol de las mujeres, imágenes publicitarias y sus mensajes ocultos, imágenes de guerra, portadas de revistas, etcétera, y su tratamiento en diferentes medios y desde diferentes perspectivas ideológicas. Solamente la imaginación y los recursos ponen un límite a las posibilidades de acción.

Precisamente para que toda esta avalancha de imágenes no se posesione de nuestra mente como alertó Bamberger, que nos manipule y enajene, es necesario darles a las imágenes en bibliotecología, el valor epistémico merecido como objeto de estudio. Y ayudar a formar individuos alfabetizados en lo visual significa también formar ciudadanos del mundo que miren sin prejuicios y que estén an atentos a las intenciones ocultas y las cargas ideológicas encriptadas en todo el bombardeo visual al cual están expuestos. Sólo así, el postulado “ver para creer” podrá ser sustituido por un “no creer para ver”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aparici, Roberto y Agustín García-Matilla, (1989), *Lectura de imágenes*, Madrid, De la Torre, 3ª. ed.
- Bamberger, Richard (1975), *La promoción de la lectura*, Barcelona, Promoción Cultural; París, UNESCO.
- Farid, Hany (2008), “Digital forensics: 5 Ways to Spot a Fake Photo”, en *Scientific American*, 2 de junio.
- Fontcuberta, Joan (1998), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, G. Gili, 2ª. Ed.

Hacia la construcción de la imagen...

- Gutiérrez Chiñas, Agustín (2004), “Principales denominaciones que se utilizan para nombrar los conceptos de la bibliotecología / documentación / ciencia de la Información”, en Miguel Angel Rendón Rojas (coord.), *El problema del lenguaje en la bibliotecología / ciencia de la información / documentación. Un acercamiento filosófico-teórico*, México, IIBI-UNAM, pp. 33-47.
- Moles, Abraham A. (1991), *La imagen. Comunicación funcional*, México, Trillas, Sigma (reimpr. 1999).
- Morales López, Valentino (2005), “¿Una o varias ciencias encargadas del estudio de la información registrada y organizada?”, en *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 28, pp. 197-210.
- Valle Gastaminza, Félix del, “El análisis documental de la fotografía”, Madrid, Universidad Complutense, versión 2001, 28 pp. (consultado en <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm> el 10 de diciembre de 2008).
- Valle Gastaminza, Félix del (1999), “La dimensión documental de la fotografía”, en Félix del Valle Gastaminza (ed.), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, 1999, pp. 13-18.

CRÉDITOS DE LAS FIGURAS

- Figura 1: Tomada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg
- Figura 2: Fotografía de Úrsula Dahmen, tomada de <https://gerinphotography.files.wordpress.com/2014/07/irak-krieg-ursula-dahmen.jpg>
- Figura 3: Tomada de http://www.wdr.de/tv/applications/fernsehen/wissen/quarks/pdf/Q_Schoenheit.pdf
- Figura 4: Tomada de <http://img01.lachschoen.de/images/loh-1122402005.jpg>

Figura 5: Fotografía de Carl de Keyzer tomada del catálogo de la exposición *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ruhrlandmuseum, Essen, Ostfildern-Ruit: Hatje Hantz Verlag, 2004. p. 74.

Figura 6: Fotografías de Liu Jing (izquierda) y Eddie Adams (derecha), tomadas del catálogo de la exposición *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ruhrlandmuseum, Essen, Ostfildern-Ruit: Hatje Hantz Verlag, 2004, pp. 72 y 73.

Figura 7: Tomada de <http://i1.mirror.co.uk/incoming/article1824116.ece/alternates/s2197/Slider-Lochness.jpg>

Figura 8: Tomada de <http://media.lelombrik.net/t/cebb12bcb0f409ad84c02d295ce92a70/p/01.jpg>

Figura 9: Fotografía de Bernd Timmermann, tomada del catálogo de la exposición *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ruhrlandmuseum, Essen, Ostfildern-Ruit: Hatje Hantz Verlag, 2004, p. 149.

Los habitantes del libro y las imágenes

CATALINA PÉREZ MELÉNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

HÁBITAT

El universo del bibliotecario es geométrico, prismático, polifacético

L. Castañeda

El libro es una galaxia –de espacio e ideas– poblada por un conjunto de nebulosas, cúmulos, planetas, astros, satélites que forman una órbita. Sin orden clasificatorio ahí residen los escritores, los lectores, los editores, los ilustradores, los impresores, los libreros, los bibliotecólogos y otros tantos habitantes que viven ya sea para la idea o para el espacio-objeto. En tal galaxia todos juegan un papel distintivo.

Si cabe la posibilidad de la analogía libro-galaxia, podemos imaginar ahora el mundo del bibliotecólogo. Supongamos que se trata de un prisma pentagonal, formado por cinco lados, dos bases, más sus aristas, ¿qué pasaría si quisiéramos darle una nueva forma, darle un giro a ese prisma? Desde la ciencia de la óptica, la existencia de dicho prisma se transformaría en un espacio de reflexión y descomposi-

ción de la luz. Las aristas ya no serían las mismas y la luz que entrara por un lado se convertiría en algo diferente.

Bajo la tesis de tal metáfora, Castañeda ve a nuestro mundo *bibliotecario* como un posible espacio polifacético, pero al fin y al cabo se remite exclusivamente a ese prisma geométrico en donde sólo existe el libro como nuestro alimento, credo y trabajo. Mientras tanto Alfaro nos señala una arista que no ha sido explorada, que parece extraña y que funge como un vaso comunicante con otra galaxia alterna: el de las imágenes, en concreto con la lectura de las imágenes.

De antemano cabe comprender la perspectiva de Alfaro que ha visualizado la inserción de la lectura de la imagen en la bibliotecología. Para quienes queremos observar a la imagen desde dicho ámbito, su texto, junto a otros que le han antecedido (2013) son un punto de reflexión sobre las posibilidades de estudio de la lectura de la imagen. Su dirección clarifica cuestionamientos teóricos para coordinar su abordaje empírico posterior, a través de una serie de conceptos de carácter epistemológico. El primero de ellos que quiero señalar es el concepto de *obstáculo epistemológico*, fase en el proceso de conocimiento que no es negativa en sí misma, sino que juega un papel moderador ante la presencia del pensamiento empírico cuando se antepone al pensamiento teórico en la construcción cognoscitiva de una disciplina. Esto, en términos de la bibliotecología, significa que al ser problematizada la cultura escrita como nuestro eje y núcleo en cuanto a los objetos empíricos implicados en la inmediatez, se disminuye la relación de razón que puede beneficiar a los objetos observados como objetos concretos. En dichas condiciones, la ruptura epistemológica como fase renovadora de conocimiento distorsiona o posterga otras problemáticas. Es cierto que la imagen no es un objeto nuevo en nuestra área pero, como lo resalta Alfaro bajo el concepto

de *distorsión cognitiva*, la galaxia de las imágenes se ha configurado bajo el esquema del registro escrito y bajo los términos de cómo se organiza éste. Cuando él se refiere al desarrollo histórico social de la lectura de la imagen, hace explícita la naturaleza autónoma de la imagen antes de la difusión del uso masivo de la imprenta. Hoy, la presencia de las imágenes se ha exacerbado hasta en los más inesperados ámbitos: el natural, el de registro, el de las creencias, el espiritual, el mitológico y religioso, el político, el de la manifestación de las ideas, el informacional, el de la representación de conceptos, y el de lo físico, de lo material, de lo onírico, de la imaginación y del entretenimiento. Como un poliedro, las manifestaciones icónicas se perfilan bajo múltiples planos. Esto ha sido reconocido paulatinamente por diversas disciplinas que problematizan las manifestaciones de la imagen. La lectura de la imagen también se ha modelado bajo distintos enfoques y pautas.

Al mirar desde nuestro cúmulo disciplinar en su inmediatez, la misma biblioteca que se formuló en el binomio escritura-texto, es un espacio donde la imagen se presenta a veces bajo el marco de las páginas que la contienen o para representar gráficamente el contenido de una obra a través de una cubierta. En ese cuadro *inmediato-realista* –cercenado al estilo de la perspectiva albertiana (Battista, 1980)– se afirma que la mirada sobre la misma imagen se atiene unívocamente ya sea a la conjugación de su función ornamental, informativa o ilustrativa. Si cambiamos nuestra posición fija a otro plano vemos que sus funciones fuera de la corporeidad del libro no se limitan a esto. Ahora bien, Alfaro nos advierte que “[...] la imagen es sólo objeto de una visualidad superficial: los impresos se leen y las imágenes se miran.” Este gesto es un pulso del estado que ha sido acarreado con el efecto que Lipovetsky perfiló como *La era*

del vacío. En apariencia, la visualidad superficial bajo los términos ordinarios de la vida cotidiana no presenta graves problemas. Pero si pensamos en cómo interactuamos en nuestro entorno, nos podemos percatar que el aprendizaje de lo que significan las imágenes es fundamental. En el caso de la publicidad, cabe preguntarse como consumidor, qué anuncian, cómo lo hacen y qué percibimos. ¿Tiene alguna relación el estado actual de la visualidad superficial con la transformación incitada por la misma publicidad? ¿Cuál es la repercusión al utilizar artilugios como la idealización de una forma de conducta o estilo de vida, en lugar de la denotación prominente del producto, o del servicio para que sea comprado?

MAPA

Lo más incomprensible del Universo es que sea comprensible

A. Einstein

Otro punto que Alfaro trata y que conviene destacar es la idea del efecto de distorsión cognitiva que se vislumbra en la manera en cómo urdimos el ser y el cuerpo de la imagen. Al ser el contexto de creación de las imágenes un ámbito lejano, trazamos –al menos– tres vías de exploración: una bajo el precepto de que se encontrará con un mundo bárbaramente extraño e impenetrable; otra vía imagina dicho mundo como banal y superficial, y que por lo tanto no merece mayor profundidad, y una más la modelamos como si se tratara de un libro, atendiendo los aspectos más generales acordes con nuestra cultura escrita, conforme –si se quiere imaginar– al credo normativo que nos ha caracterizado.

Al respecto cabe mencionar un ejemplo muy vistoso: cuando el artista Éric Watier envió su libro *Inventaire des destructions* (2000) a la oficina de depósito legal en Francia, la oficina le respondió con una carta en la que le notificaban que el ejemplar enviado estaba defectuoso: “Il nous est parvenu sans couverture ni titre” (“Nos ha llegado sin cubierta ni título”) y por lo tanto debía entregar otro que cumpliera con las características formales completas de un libro publicado. La intención de Watier fue enumerar y describir la destrucción deliberada de obras en manos de sus propios creadores ejecutando el mismo acto en su libro. Eliminó los mínimos elementos paratextuales para crear un objeto vulnerable concebido como semi-destruido. El efecto que produjo Watier, aunque no se trate de una imagen, vislumbra la distorsión cognitiva cuando, varados en la zona limítrofe de incertidumbre de lo que debe ser un libro, se atisba una dificultad para percibir claramente el contexto de creación artística. En este *sui generis* caso, el artista, al crear un libro atípico a través de un juego desacralizador, trastoca la concepción del ser libro y, en consecuencia, su objeto se rechaza o margina bajo una categoría de libro raro. Su abordaje aparenta ser impenetrable.

Esto lleva a considerar que la distorsión cognitiva de las imágenes se ha inscrito con certeza a la manera del registro de información del libro, por lo cual cabe hacer una somera revisión de algunas de las situaciones que se han desencadenado cuando se las trata de convertir en algo que no son. Ese mapa que se traza de tres vías no se corresponde con la realidad compleja de la imagen.

FRONTERAS

Cuando el coleccionismo privado –ya sea por acto expreso del coleccionista o por otras circunstancias– se desplaza con su multiforme colección bajo el control de las bibliotecas, al ser ésta distinta al sistema en donde los libros se conservan, se remite bajo una categoría de colección especial subrayando la diferencia y otredad en términos de lo extraño. Así también la presencia circunstancial de los llamados “auxiliares audiovisuales” los figura como objetos límite de conocimiento. Estas realidades han definido que la cultura visual sea complementaria en el contexto de la biblioteca. Otra escena a enunciar, respecto a la exploración disciplinaria nacional, es la construcción de un puente que se vincula con el arte bajo la exclusiva intermediación de la bibliografía en tanto que se produzca información escrita sobre y para el entorno artístico.

El flujo de las imágenes difundidas, sobre todo gracias al impulso del entorno digital, ha aguijoneado el orgullo omnisciente de los códigos de catalogación que se habían formulado considerando, sí, su existencia, pero sin desechar el atributo de otredad. El nacimiento de otros lineamientos de catalogación y clasificación creados de acuerdo con la naturaleza de esas imágenes, generados por otros agentes como museos, asociaciones de recursos visuales, programas y firmas comerciales, ha implicado que desde el ámbito bibliotecario se busquen nuevos enfoques que postulen a las imágenes en términos igualitarios ante cualquier recurso de información escrita. La tarea no ha sido fácil y aún está en ciernes instaurar en su totalidad el modelo conceptual que se propone con los FRBR (Requisitos Funcionales para Registros Bibliográficos). Lo que en realidad se puede observar como una falsa equidad dado que se espera que los acólitos de

la imagen se alíen a las formas propuestas por las instituciones bibliotecarias. En otra óptica no maniqueísta también se puede pensar que de alguna manera se busca emparejar la distancia con otros modelos conceptuales especializados para las imágenes como las CDWA (Categories for Description of Works of Art), el núcleo de VRA (Visual Resources Association) e ICONCLASS, que se crearon con la intención de reconocer la naturaleza de las diversas manifestaciones de las imágenes. Sumado a los códigos de catalogación, otro aspecto a problematizar es la definición de las categorías visuales en el ámbito del análisis documental, el cual ha tenido un desarrollo lentísimo en las regiones hispanohablantes, al arrastrar problemas terminológicos y de concepto sobre las distintas acepciones de imagen en cada lengua.

Por otra parte, la *alfabetización visual* es una corriente –relativamente actual– difundida en el contexto anglosajón, que ha encontrado un camino de intermediación en el ámbito disciplinario con respecto al estudio de las imágenes, pero que ha sido desplazada a una posición marginal en tanto que se perfila dentro del marco de la *alfabetización informacional* (*Information literacy*) o *ALFIN* en acrónimo. Cabe señalar que se puede considerar a *ALFIN* como un término nuevo u otra manera de nombrar lo que se ha conocido como “educación/formación/instrucción de usuarios”. Ya Rader (2002) señaló que los orígenes del término *information literacy* se remontan a 1973. Mientras que el término *visual literacy* se perfila desde 1971 en un texto de John Debes. No obstante, *ALFIN* y *visual literacy* se han perfilado como conceptos que corresponden más bien al desarrollo del entorno digital. La idea que hay detrás del concepto alfabetización visual es que ésta les facilite a los individuos la comprensión de la cultura visual de forma amplia.

En este esquemático panorama problemático, se observa que la relación de las imágenes con el ámbito disciplinario se ha fecundado bajo un orden marginal, en una exploración trazada por el desconocimiento, el desinterés y la aprensión.

HABITANTES DEL LIBRO

Desde distintas aristas pueden realizarse acercamientos a la pregunta inicial que Alfaro expone sobre “[...] qué problemas se presentan en la construcción de la lectura de la imagen como un objeto de estudio” en la bibliotecología. Ya en el apartado anterior se mencionaron la alfabetización visual y el tratamiento documental de las imágenes como algunos de los tópicos problemáticos que mantienen a la lectura de la imagen fuera de la órbita disciplinar y que requieren de estudios particulares. En este apartado se desea sondear la galaxia alterna (la imagen) *dentro* del habitante bajo un proceder autorreferencial. Se parte de la idea de que “[...] todo acceso al mundo implica una autocomprensión de la existencia y que esta comprensión permanece a menudo inexpresada” (Grondin, 2000: 19). En este sentido, se reconoce que quien esto escribe es también un habitante del libro que no está exento de la observación de cierta conducta hacia las imágenes.

Todos los habitantes del libro mencionados al inicio del texto suscitan un influjo sobre otros sujetos al participar en la selección de *ciertas* imágenes creadas y distribuidas en el marco de la promoción de la lectura. Y es ahí donde se gestan otros aspectos implicados en la problemática sobre la lectura de la imagen. En particular, es un hecho que los bibliotecólogos nos inclinamos por ciertas imágenes que

mimetizan objetos y rememoran escenas de nuestro *hábitat*: dibujos, grabados y pinturas de libros, de bibliotecas, de personas leyendo, de paisajes libresco, de personajes memorables, de pasajes literarios, retratos y bustos de escritores. Así también hemos llegado a ser entusiastas coleccionistas de la publicidad de librerías, editoriales y toda aquella parafernalia que nos hace evocar el mundo de la lectura. Esto se ha convertido en un corpus iconográfico que habita en la memoria e imaginación del habitante. Sin detenerse en preguntar cuál ha sido el carácter y los motivos de creación, se aceptan sin ton ni son una versatilidad de figuraciones de la lectura. Y si por un lado, los bibliotecólogos –como habitantes del libro– mantenemos al margen a las imágenes como objeto de estudio, por otra parte no oponemos resistencia a su uso. Al decir esto, no se quiere fomentar una tajante posición iconoclasta, sino incentivar la reflexión e indagar sobre los procederes autorreferenciales disciplinarios respecto a la lectura de *esas* imágenes que tratan –irónicamente– del gusto por la lectura (del libro) y llegan a incidir en un ciclo de consumo-creación-distribución que se abordará más adelante.

Estas actitudes y prácticas no se dan de forma gratuita, sino que se trata de manifestaciones del proceso de construcción cognitiva de la personalidad del sujeto. Durante dicho proceso se puede entrever la interacción y configuración del juicio del gusto y la experiencia estética como elementos que inciden en la apreciación de las imágenes en el ámbito propio, interno. Por juicio del gusto se entiende aquí un sistema de preferencias individual o colectivo, inmediato y con pretensión de universalidad. En tanto que la experiencia estética es un proceso posterior identificado “[...] como la contemplación deleitosa de ciertos objetos (o de cierta clase de objetos) y/o del mundo, cuando éste es

visto desde cierta perspectiva.” (Tomasini, 1987: 163) Los juicios del gusto son inmediatos, pues no se trata del resultado conclusivo de una argumentación, y en cuanto a la interpolación del carácter universal que se le atribuye ésta se incentiva mediante el uso de valores o categorías que para todos tienen sentido. Lo cual no significa que se afirma la pretensión de que todos puedan asentir o disentir en un juicio del gusto específico (Bozal, 2008: 54).

Un ejemplo de ello lo podemos identificar dentro de la gama de preferencias del habitante bibliotecólogo, quien demuestra un especial aprecio por las imágenes del proyecto ilustrado creadas durante el siglo XVIII que destacan como parte de la estética neoclásica. Este gusto tiene sentido para el habitante del libro dado que la Ilustración fue un movimiento mediante el cual se les asignó a las bibliotecas un papel importante. Es así como el *motif* del interior de una biblioteca en la que se alberga el conocimiento que busca un individuo ilustrado se hereda y se diversifica al transcurrir los próximos siglos, ¿es éste un gusto fijo, un gusto académico que encuentra eco en cualquier persona en la actualidad? Bozal anunció que los juicios del gusto pretenden ser verdaderos para todos y predicen cualidades de los objetos que aunque no se proyectan directamente del sujeto sí “[...] se afirman en el curso de la experiencia, como su núcleo.” (Bozal, 2008: 55) Y aunque no somos individuos que hayamos experimentado el entorno ilustrado –no estuvimos ahí para vivirlo–, sí disfrutamos al mirar grabados, dibujos y pinturas que nos resultan verosímiles. Ahí actúa el juicio del gusto; no buscamos la verdad pero consideramos como presumiblemente ciertas las cualidades que se figuran en dichas imágenes que fueron producidas para y en el contexto de aquella época. La verosimilitud de las imágenes que destaca nuestro gusto especializado se unifica bajo un

mismo sentido. Por eso podemos disfrutar obras tan dispares y de épocas tan diferentes. De fuentes tan diversas como eclécticas. El juicio de gusto se alimenta con la imagen secuencial del cine, los montajes fotográficos, y con la composición de la publicidad, que conviven en nuestro imaginario con las imágenes artísticas.

La suma del corpus iconográfico verosímil a nuestro sentido hoy en día se puede también considerar como un mito que perseguimos, y en dicho afán el habitante del libro con un gusto muy singular se torna en un sujeto consumidor.

La conducta como consumidor de imágenes que persigue el mito ha ido modulándose conjuntamente por la caracterización de la personalidad bibliotecaria como bibliófilo. Asimismo, el amor a los libros ha generado el gusto por los objetos que intensifican la identidad y la existencia de un habitante del libro. Baudrillard considera que como consumidores de la publicidad: “[...] somos conquistados por la solicitud persistente en hablarnos, en hacernos ver, en ocuparse de nosotros [...] El individuo es condicionado lentamente a través de este consumo sin tregua.” (Baudrillard, 1969: 193) Es entonces cuando el agrado por ciertas imágenes se estimula entre el ámbito interno y el externo. En algún punto tendría que manifestarse la experiencia estética. Y a pesar de que se continúa alimentando a nuestro gusto de imágenes con sentido para quienes somos habitantes del libro es cierto que, como lo señala Bozal, el tiempo trabaja para el gusto, por lo que a medida que transcurre, el núcleo del corpus iconográfico tradicional provoca menos, y genera un efecto de desinterés por la banalidad de lo ya visto y visto todos los días. ¿Será que los juicios del gusto emparentados con la personalidad de los habitantes del libro no se renueven mientras que se supediten a una sola Idea de nociones ilustradas?

Como se destacó, la problemática no puede mirarse sólo desde fuera, desde lo que producimos como conocimiento de nuestro ámbito. Es necesario traer a la mesa de estudio todos los aspectos que puedan identificar los puntos de inflexión. Aquí se ha señalado que al observar la promoción de la lectura como un acto en el que intervenimos se pueden encontrar afectos, convenciones y postulados configurados visualmente. Pero tampoco se puede olvidar que la imagen no ha sido un elemento solitario; la expresión de la promoción de la lectura se ha figurado tanto en imágenes como con los elementos textuales en forma de logotipos, logosímbolos o palabras escritas que se usan ya sea para reforzar o para guiar a las imágenes.

Sin duda la promoción de la lectura es una actividad que ha sido semillero para la propagación de imágenes en nuestro ámbito. En este sentido, una manera relevante de abreviar hacia el estudio de la lectura de la imagen, es también escudriñar los procederes presentes en la promoción de la lectura que –irónicamente– hacen de las imágenes un promotor de la lectura del libro.

ACCESO A LA IMAGEN

It's not what you look at that matters, it's what you see

Henry David Thoreau

(No es lo que miras lo que importa, sino lo que ves)

Al margen de considerar los distintos estadios de la imagen expuestos por Alfaro, baste recordar la impronta que la imagen ha dejado en los procesos de construcción vivencial de las sociedades. En distintos ámbitos su valor se enlaza con las funciones particulares que se le asignan, una de las cuales es su función comunicativa. Hoy la imagen, originada de

la mimesis o de constructos, es un producto y/o creación del hombre, de esencia intelectual como lo es la escritura. La adjudicación de una función comunicativa implica la intervención de mecanismos de decisión para componerla y hacerla visible. Grondin afirma que “[...] todo acceso al mundo está mediado por el lenguaje y así también por la interpretación” (Grondin, 2000: 34), y por lo que respecta a nuestra manera de ver, las imágenes no pueden ser distintas a este principio. La imagen tiene como atributo en común con la palabra escrita el uso del lenguaje y su abordaje puede no ser tan simple.

Ante todo hay que precisar que la creación de una imagen no siempre tiene la virtud de comunicar por sí misma, en un sólo sentido y de forma unívoca. Independientemente de las múltiples perspectivas disciplinarias o teóricas al respecto, en este caso se desea resaltar el hecho de que la imagen se crea con alguna intencionalidad, mas no se lee siempre de la misma manera, dado que, entre otros aspectos, la lectura puede construirse bajo distintos planos. Los planos de lectura pueden partir de lo figurativo (sobre la composición) y de lo plástico (sobre la expresión). De antemano, estos dos planos no pueden activarse si antes en el lenguaje de las imágenes que se pretende interpretar no existe un principio de legibilidad. La legibilidad determinará la comprensión de las diferencias entre el código de reconocimiento que vuelve al mundo inteligible y manio-
brable y el código simbólico, que está enriquecido por las variables en el tiempo y el espacio. Y el origen del reconocimiento del mundo natural, como lo señala Greimas (1994: 23) “[...] forma parte de la lectura humana del mundo” y no del mundo mismo. Por esta razón, la lectura de la imagen puede ser multiforme.

En primer término el procedimiento común detrás del código de reconocimiento es trazar figuras visuales las cuales sean percibidas, y por lo tal reconocidas por el eventual espectador como configuraciones del mundo natural, o de objetos contruidos por él mismo y que interactúan en el mismo espacio. Mientras que el código simbólico se asimila de acuerdo a contextos que pueden ser más complejos. Un punto de partida para tratar la problemática es realizar un acercamiento a ese lenguaje que aparenta ser *cifrado* para aprender a leerlo, con el fin de que podamos comprender y apreciar las imágenes, ya sea como unidades de significado, tal y como lo puede ser el texto, o de cualquier otro modo si la naturaleza de la imagen lo requiere, y de esa manera instemos un estadio más avanzado análogo a un proceso de experiencia estética.

LA LECTURA DE LAS IMÁGENES DE LA LECTURA COMO EXPLORACIÓN RETÓRICA

El final de toda exploración será llegar al punto de partida
y conocer el lugar por primera vez

Thomas S. Eliot

En el recorrido a lo largo del texto hasta aquí trazado se ha delineado un relato, un andamiaje simbólico con la intención de exponer –y hacer evidente– el uso del lenguaje como estructura discursiva. Se inicia diciendo que el libro es una galaxia, donde existe nuestro espacio disciplinar y que la imagen es una galaxia alterna. Bien, pues estas oraciones se crearon bajo un estilo que utiliza la metáfora con el propósito de provocar la imaginación del lector y persuadirlo del aparente escenario excluyente hacia la imagen. La metáfora es un tropo; es decir, una expresión con la que se

cambia el sentido habitual de una palabra o frase por otro sentido figurado. Este tropo, junto a otros, tiene origen en la retórica clásica y se puede apreciar en los discursos políticos, pero también en el lenguaje literario y el coloquial.

Anteriormente se hizo referencia a la publicidad como un tópico que nos atañe por ser parte de un constructo vivencial en nuestra sociedad actual. En los procedimientos de la publicidad es común el uso de la retórica y de imágenes bajo una apuesta comunicativa y persuasiva, de tal manera que puedan servir como conducto de idealizaciones, de agenciamiento y aleaciones. No han sido pocos los que han estudiado el poder retórico con el que se infunde a la imagen, pero Barthes es uno de los autores que más ha influido en esto, pues, al observar los procedimientos de la publicidad, puso en escena la existencia de la retórica de la imagen *visual* como un mecanismo análogo al originado en el discurso escrito: la *enunciación* a través de las formas, colores, texturas y composición como signos que denotan y connotan ideas.

Esto coadyuvó a la activación del concepto de lenguaje en las imágenes, de forma que pueda leerse bajo una estructura, no lineal, pero sí constituida por signos y significados bajo un contexto referencial y culturalmente asimilado.

Cabe subrayar que la lectura de la imagen, enriquecida por multiplicidad de aportes, se ha perfilado en el marco de los estudios visuales como un tópico que atañe no sólo a un tipo de imagen sino a diversos entornos. Y en esta escena la retórica visual es una estrategia en la cual se utilizan de distintas maneras los signos verbales como los signos icónicos para fines principalmente persuasivos.

A pesar de los argumentos que se pueden esgrimir en contra de la retórica visual como una lectura viable para cualquier imagen –pues es ineludible el hecho de que exis-

ten imágenes cuya naturaleza no soporta dicha lectura– se retoma con el fin de señalar un escollo escindido entre el umbral de la lectura de la imagen y la promoción de la lectura con la intervención de la imagen como protagonista. Y si a lo largo de nuestras participaciones hemos apuntado aristas importantes, no es menor el valor que conlleva el discurso visual presente en anuncios, carteles y memorabilia, entre otros materiales promocionales.

Lo que anteriormente se ha expuesto se mueve en el campo de las especulaciones, las cuales se estiman personalmente convenientes de expresar a fin de que la próxima ruta encamine hacia la experimentación y se examine la relación entre las imágenes y el discurso. Nos interesa abordar posteriormente este objeto límite de conocimiento en el cual intervienen la experiencia estética, el juicio del gusto, los afectos, las convenciones y los postulados imperantes en nuestra disciplina. En el umbral de acceso a la lectura de la imágenes se percibe que la naturaleza y función de la retórica visual para “re–presentar” la lectura es un camino posible para la territorialización de la lectura de la imagen. La ulterior finalidad será reunir conceptualmente a la galaxia de la cultura escrita con la galaxia de la cultura visual como una constelación que forma parte del universo del conocimiento. Se espera que las imágenes a leer en un futuro próximo sean imágenes realizadas de forma interesante, sean interesantes e interesen no sólo a los habitantes del libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro, H. (2013), "La biblioteca frente a las imágenes", en *Investigación Bibliotecológica*, 27 (59), 177-191.
- Battista, L. (1980), *De Pictura*, Laterza (a cura di Cecil Grayson). Accedido el 7 de septiembre, 2013 desde http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/html/depictur.htm
- Baudrillard, J. (1969), *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI. [Reimpresión, 2010].
- Bozal, V. (2008), *El gusto*, Madrid, A. Machado (La balsa de la medusa; 94) 2ª edición.
- Castañeda, L. (2011), *Los habitantes del libro*, México, Libros Magenta.
- Debes, J. L. (1971), "The loom of visual literacy: an overview", en C. M. Williams & J. L. Debes. (Eds.) *Proceedings of the first national conference on visual literacy*, New York, Pignam Publishing Corporation.
- Flor, F. (2009), *Giro visual: primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, Delirio.
- Greimas, A. J. (1994), "Semiótica figurativa y semiótica plástica" (pp. 17-42), en: *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, Hernández, G. (selección, traducción e introducción), México, Siglo XXI.
- Grondin, J. (2000), "¿Qué quiere decir, realmente, la hermenéutica?" (pp 17-34), en *Hans-Georg Gadamer: una biografía*, Barcelona, Herder.
- Hernández, G. (1994), *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual* G. (selección, traducción e introducción), México, Siglo XXI.
- Rader, H. B. (2002), "Information literacy 1973-2002, a selected literature review", en *Library Trends*, 242-259.

Hacia la construcción de la imagen...

Tomasini, A. (1987), “Reflexiones sobre la experiencia estética”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 15 (58), 163-170.

Waltier, Eric (2000), *L'inventaire des destructions*, Editions Incertain Sens, Rennes.

Mapas: ciudades y territorios desde la biblioteca

TERESITA QUIROZ ÁVILA

Universidad Autónoma Metropolitana, México

Los mapas son la representación de la finitud
en un mundo definido en un espacio infinito.
El mundo finito es la certeza de lo que hay y dónde
lo encuentra el investigador,
por lo tanto este observador-investigador
se reconoce a través de los mapas
que representan la finitud.

Roberto Salazar

Acompañados por el texto “Problemas en la construcción de la lectura de imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico”,¹ nos adentramos en un espacio que es el territorio contenido en un mapa. A partir de diversas cuestiones y en distintos niveles de complejidad teórica, se nos invita a establecer el porqué, desde dónde y qué asuntos se deben tomar en cuenta para profundizar en la forma de aprehender la imagen y su lectura desde la biblioteca. Para el caso que hoy nos convoca, expongo una serie de cavilaciones sobre el espacio como territorio y presento algunas preguntas que en el futuro guiarán mis

1 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo López Alfaro López.

reflexiones sobre los mapas como imágenes, las cuales representan a dichos territorios.

PROBLEMAS SOBRE PROBLEMAS

El texto de Guillermo Alfaro nos genera la primera pregunta: ¿a qué problemas nos enfrentamos para conformar al mapa como objeto de estudio, y a su lectura como imagen? Un texto visual en apariencia tiene una vida dada y una existencia que se relaciona con la utilidad que nos brinda; sin embargo, es importante, ante situaciones ya determinadas y aparentemente inamovibles, abrir el horizonte de análisis y cuestionar ¿por qué de tal o cual forma se realizan ciertas prácticas ya establecidas, cómo funcionan éstas y si es obsoleta la forma de revisarlas? Esto significa ya una ganancia, porque nos hace pensar y repensar, plantearnos problemas sobre problemas, operación cognoscitiva que aun cuando nos ubique en posibles desaciertos, posibilita el ejercicio del pensamiento, lo cual procura incursionar o inaugurar espacios para la reflexión con especificidades según el objeto elegido, *el mapa* y éste en la construcción de la lectura de la imagen, en un ámbito determinado del conocimiento: el campo bibliotecológico.

Pero ¿por qué problematizar sobre mapas en su lugar de resguardo? ¿Por qué preguntarse acerca de una organización que administra y técnicamente le da orden a sus materiales?, quizá porque implica una estructura visiblemente rígida para la cual, en apariencia, poco cabe la teorización. ¿Y por qué cuestionarnos sobre la imagen, si ésta tiene un nivel secundario dentro de la biblioteca, donde lo primordial es el texto escrito? Porque es un texto de tipo iconográfico que también puede leerse.

De principio todo inicia cuando uno entra a la biblioteca y va caminando en busca de algunas pistas que lleven a un destino; el cometido es encontrar el territorio urbano dentro de este edificio, toda la ciudad con sus calles y sus características físicas contenida en un pliego de papel, un territorio integro que pueda definirse como el territorio en-dosado en un pedazo de tela. Las ciudades, los pueblos, las regiones, el conjunto en una sola hoja de papel: la totalidad contenida en el mapa.

Con esta inquietud de explorador uno se interna en un castillo de la organización, donde se encuentran preservados cientos de documentos de distinta índole, incluidos entre librereros y archivos, ordenados bajo la lógica de la biblioteca. Estructura de disposición que no se conoce bien; sin embargo, esta alineación va llevando paso a paso hasta la zona de los mapas: la mapoteca. Contenida en el edificio principal, el departamento que archiva las cartografías es un espacio dentro del gran universo que guarda el saber; este lugar es el continente de los territorios inscritos en pliegos de papel, enrollados, doblados y extensibles, o en sistemas virtuales de referencia inmediata; cosmos infinito que se acota a la finitud de un documento de una sola y única página. Y a la vez, un continente completo sobre una mesa: donde se pone el mundo *a los pies* del sujeto explorador.

Del espacio al territorio

Creo que se puede utilizar la noción de *espacio* como elemento de análisis para explicar los diferentes sitios en los cuales se ubica el territorio y éste en un mapa, y en dicho sentido hacer una introspección. Se puede determinar que tal reflexión está en el marco de aquello que Karl Schlögel

señala cómo *espacializar la historia*,² una forma de contar y crear narrativas que le den mayor autoridad al espacio como actor principal, y en dicho sentido hacer una introspección: “La historia ‘tiene lugar’, y no sólo tiene lugar en el tiempo, ni tampoco únicamente como una secuencia consecutiva de acontecimientos, sino que tiene lugar en un sitio, en un espacio, en un escenario”.³ El territorio tiene varios niveles para aproximarse, en primer lugar el geográfico existente con sus evidencias materiales o al cual podemos denominar como *real*, y en segundo nivel las representaciones que sobre él se generan.

El espacio, en principio, es un sitio, un territorio que cuenta con límites, tiene una forma, un núcleo de identidad y elementos que lo vuelven original; estos pueden ser físicos o ideológicos, con personajes y prácticas sociales que se realizan en él. Los límites marcan un perímetro, además de establecer que el espacio contiene y es contenido por un contexto. Éste existe en tanto tiene contexto y sujetos que se piensan en él. Las fronteras y el espacio mismo dependen del observador, quien desde su punto de vista definirá los contornos y los elementos sobresalientes que dan particularidad al sitio. Ante el espacio como ámbito del suceso, existe la necesidad de ubicar dónde se encuentra lo que ocurre, cómo se diferencia o es similar a otros acontecimientos. La localización es importante para identificar los factores identitarios que sirven de referente al establecer la pertenencia a un entorno, hecho que muestra a qué se está ligado y, por asimilación, a lo que no se está sujeto. [...] En este sentido, el espacio, es un referente múltiple que desde diversos campos del conocimiento y enfoques se utiliza, pero lo fundamental es que aparece referido como presencia que determina, además de representar y simbolizar ámbitos de poder que interpretan, resignifican el pasado y crean amarres con el futuro.⁴

2 Véase Karl Schlögel, “Introducción”, en *En el espacio leemos el tiempo*.

3 Karl Schlögel, “Introducción”, en *Terror y Utopía. Moscú en 1937*, p. 18.

4 Teresita Quiroz, “Reflexiones sobre el espacio. A manera de prólogo”, en *El espacio. Presencia y representación*, p. 24.

En algunas ocasiones *espacio* y *territorio* se utilizan como sinónimos, equivalentes en tanto lugares, puesto que el territorio es espacio y el espacio territorio; sin embargo, este último tiene una connotación más específica la cual se refiere a los terrenos que pertenecen a un propietario sea éste un individuo o una nación, donde se ejerce el poder de dominio y el control de aquello que se encuentra dentro de los límites de la posesión. Coincide con la idea que se tiene de espacio pero el territorio, en su acepción más tradicional, se aplica a la geografía, la pertenencia legal y el dominio de los suelos, sin olvidar lo que por ende sucede en ellos.

Sin embargo, he encontrado una serie de debates y reflexiones al respecto de un posible esclarecimiento del significado de territorio –e igual respecto al espacio–; esto me hace observar que el *territorio* es un concepto dinámico y cambiante donde es importante hacer una revisión del mismo. Con todo, algunos especialistas desde el análisis de lo urbano consideran que lo valioso, en relación con el territorio, es aquello que pasa dentro de la demarcación. Bernard Lepetit indica que el territorio es una invención que, según se sabe, data más o menos del siglo XVIII, y de forma contundente se lo considera como espacio de acción social, “[...] pero cualquiera que sea el significado de la palabra territorio, una sociedad (o por lo menos un grupo) se inscribe en él perfectamente.”⁵ Para Isaac Joseph el *territorio* es el espacio de la interacción entre un tipo de parentesco y su *proclamación* “[...] marcado por ceremonias de territoriali-

5 Bernard Lepetit, “Comunidad ciudadana, territorio urbano y prácticas sociales”, en *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodologías recientes*, pp. 136-140.

zación” que son a la vez “reservas y lugares cercados –geográficos o situacionales– cuya función es privativa”.⁶

En consecuencia, territorio, para una definición simple nos remite a las características físicas del sitio, a los límites y las políticas que se determinan con una intención de organizar, disciplinar o educar; pero más allá de la geografía y la planeación, el territorio implica inevitablemente la vida social que se encuentra en tal sitio con toda la dinámica y resignificaciones que de este vínculo se generan.

El mapa es tiempo, territorio, subjetividad

Pero el territorio se puede suscribir en un mapa, este documento como resumen del compendio de la propiedad, pertenencia o enclave de modificación. Entonces el texto gráfico es el receptáculo donde se puede observar el espacio colectivo, llámese nación, ciudad o paraje. Cada uno denotando su tiempo histórico de creación e imaginarios por construir. Así, en el *mapa* se dejan plasmadas las épocas, un presente en el que podemos leer pasados y futuros, los cua-

6 Isaac Joseph, “El territorio de la urbanidad”, en *El transeúnte y el espacio urbano*, p. 25. Lo que le preocupa a este autor es el estudio del *territorio de la urbanidad*. Lo urbano en dos acepciones, como la intervención del gobierno en la políticas de la ciudad y como las cualidades del hombre de la ciudad, este ámbito de mayor interés para el autor en tanto las experiencias que sustentan la estética del espacio público en vinculación con lo precario de lo social. En este ámbito, Joseph profundiza en la importancia del territorio de la urbanidad desde los comportamientos del hombre urbano y del escenario de la corte. Tres experiencias llaman su atención: la experiencia del emigrante en tanto la pérdida del sentido del mundo, la experiencia de la conversación o la cantidad de chismes en tanto pláticas que delimitan un territorio como región de significación, la velocidad y el carácter incompleto de las enunciaciones como malestar y vergüenza. Finalmente en la experiencia de la copresencia y del tráfico como integridad individual y la relación de comunicaciones con sus regiones de densidad, nudos y bifurcaciones, el destino y la movilización a manera de apropiación del espacio (que en la presente investigación se pueden encontrar en los mapas intervenidos).

les han quedado dibujados en un papel. Entonces el mapa es una especie de espejo que refleja su tiempo. Dice Piglia:

Un mapa [...] es una síntesis de la realidad, un espejo que nos guía en la confusión de la vida. Hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino. Fijese. Si uno estudia el mapa del lugar donde vive, primero tiene que encontrar el sitio donde está al mirar el mapa. Aquí [...] Usted ahora está aquí –Hizo una cruz. Es éste–. Sonrió.

Hubo un silencio. Lejos se oyó el grito repetido de un pájaro.⁷

El mapa sirve para tomar conciencia de que se está en un tiempo y lugar determinado. Que el graznido del ave puede ser el delicado movimiento de la sonrisa de quien nos nombra como una *X* en un plano, al dar las coordenadas de nuestra ubicación.

Pero además de encontrar en el mapa la temporalidad, queda marcada la razón que le dio sentido a la carta gráfica, el objeto de aquello que se territorializa, y el motivo de comunicación el cual le da valor a tal espacio geográfico, son las características que lo diferencian y le otorgan particularidad al sitio del cual se habla: la traza de las calles en París en su modernización urbana, la ubicación de pozos de petróleo en Irak, las zonas selváticas del Amazonas, las zonas de guerra contra el narcotráfico, los puntos más visibles para colocar anuncios espectaculares, el guión museográfico de una exposición o la distribución de documentos en la biblioteca. Motivos diversos que dan origen a planos específicos.

Priscilla Connolly determina que el territorio y el mapa son una interpretación –en papel o digital– sobre el espacio y la problemática de la fuente, en relación a su referente.

7 Ricardo Piglia, “Prólogo”, en *El último lector*, pp. 14 y 15.

Si bien la representación del territorio no es el territorio mismo, sólo podemos aprehender o concebirlo a través de su representación, dentro de un esquema de signos culturalmente adquiridos [...] con mayor razón, el territorio, la ciudad o el espacio, que no son cualquier cosa, sino construcciones sociales, requieren ser interpretados por un esquema previo o mapa. [...] Los mapas constituyen nuestra percepción del territorio, junto con el lenguaje necesario para nombrarlo. Por ello los mapas tienen el poder de dictarnos cómo es, cómo ha sido y cómo debe ser el territorio. En más de un sentido Harley puede afirmar: “Al igual que los fusiles y acorazados, los mapas han sido las armas del imperialismo.”⁸

Hay que poner cuidado sobre las representaciones del territorio (los mapas) tanto las aproximaciones para capturar el paisaje o la experiencia de ocupación o *colonización territorial*, así como a los movimientos que con el tiempo transforman el territorio, como lo indica Saskia Sassen, “[...] se necesita atender a las continuidades, pero no a las de la ciudad planificada, efectivas y legitimizadas, sino a flujos, energías y ritmos establecidos por el paso del tiempo y el desdibujamiento de los límites.”⁹

Con el documento mapa, se puede profundizar en la imagen visual que los administradores territoriales tienen sobre ciertas características del territorio. En este sentido y como señala Karl Schlögel:

8 Priscilla Connolly, “¿Los mapas son ciudades? La cartografía como prefiguración de lo urbano”, en *El espacio. Presencia y representación*, pp. 60-63. A partir de una interesante serie de enunciados y preguntas reflexiona sobre la relación entre mapa y territorio, “La pregunta planteada en el título –¿Los mapas son ciudades?– surge de cuatro enunciados que me han ayudado a investigar la relación entre mapas y la construcción social de nuestra realidad territorial: 1. El mapa es un territorio. 2. El mapa no es el territorio. 3. El territorio es un mapa. 4. El mapa es un mapa. Los enunciados están inspirados en diversos textos, principalmente de la historia de la cartografía y de la geografía humana crítica”, p. 56.

9 Saskia Sassen, “Prólogo. Arqueologías del espacio urbano”, en Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*, p. 10.

Siempre que un mundo llega a su fin y se inicia uno nuevo es tiempo de mapas. Tales épocas señalan el tránsito de un orden espacial a otro. [...] Los mapas son custodios de tiempos, pasados, presentes, futuros, depende. Por lo regular sólo lo advertimos cuando un tiempo llega a su fin, los mapas quedan viejos, y los nuevos están por dibujar.¹⁰

Lo que tiene y no tiene

El plano ofrece una tenue paleta de colores que atrapa la mirada y se realiza un ejercicio visual para definir y localizar las características del territorio.¹¹ Además existe el texto escrito: el título o nombre del mapa y las acotaciones, así como las indicaciones subyacentes; marcas lineales que cruzan, dándoles una especificidad administrativa y una circulación al espacio gráfico.

El plano carece de elementos, pero al mapa no se le puede pedir todo, y como cualquier documento es parcial, escoge lo que quiere mostrar y discrimina otros elementos. Dice Schlögel:

Los mapas no son neutrales, sino “partidistas”, selectivos en un sentido fundamental. Y tampoco aquí puede estar la cosa sino en hacer explícitos los condicionantes [...] Como textos o imágenes, los mapas son representaciones de realidad. Hablan la lengua de

10 Karl Schlögel, *En el espacio leemos el tiempo*, p. 91.

11 La paleta de colores aparece de la siguiente forma: verde para parques, deportivos y zonas agrícolas; azul, que revela las aguas urbanas ríos, canales, lagos, fuentes y tanques; amarillo, para las zonas urbanizadas colonias y barrios; en blanco, zonas despobladas pero con uso diverso tanto urbanizaciones sin habitar u otras como el área militar, o aquella localización que en blanco pero punteada trata de mostrar los proyectos territoriales por fraccionar. En negro, la nomenclatura de calles y avenidas, así como las fronteras delegacionales, líneas de ferrocarriles y tranvías eléctricos; la división interior de la ciudad aparece en rojo, bordeando XI de las XIII demarcaciones ciudadinas. Otras marcas lineales que recorren y las calles aparecen pintadas en amarillo para mostrar empedrados, en color café los pavimentos, pero en línea interrumpida los existentes antes de 1929 y en traza continua los que se adosaron en el primer año de la nueva administración.

sus autores y callan aquello que el cartógrafo no quiere hablar o no sabe cómo. Un mapa dice más de mil palabras. Pero también calla más de lo que podría decirse en mil palabras.¹²

Estos documentos tienen intenciones determinadas, le dan prioridad a ciertos elementos, hacen una selección de los puntos más importantes en el territorio y le imprimen sentido al espacio, tienen una expresión simbólica, estética y contienen guías que indican itinerarios y cuya misión es mostrarle el camino a un destino preciso; cabe señalar que todas las descripciones tienen una carga subjetiva e institucional que les da preponderancia a ciertas informaciones.

El plano escrito o pintado es invención; es una forma de representar la realidad al tomar elementos que se identifican con lo concreto; puede servir para orientar o desorientar la verdad, y también nos coloca ante la percepción particular del autor que lo creó, el cual siempre tiene una atadura con la realidad-verdad. El autor presenta su particular punto de control para dominar el territorio, como lo menciona Michel de Certeau.

Todo mapa, narrado o gráfico, invita al lector a establecer un ejercicio de ubicación, a localizar en determinado sitio un punto reconocible que sirva de referencia para establecer el vínculo con la zona material y a reconocer lo que en el texto se reproduce. A partir de fijar la primera coordenada se inicia un camino por el interior del documento gráfico; existe el vínculo con el lugar material y se hace la referencia mental de recordar lo existente, pero se inicia un recorrido único por un espacio re-creado por el cartógrafo. Aparentemente nos remite a lo existente, pero nos propone una interpretación propia sobre la demarcación.

12 Karl Schlögel, *En el espacio leemos el tiempo*, pp. 98, 99.

LECTURA DE LA IMAGEN, EL PROBLEMA DE LA UBICACIÓN
HISTÓRICO-SOCIAL Y LA RESIGNIFICACIÓN EPISTEMOLÓGICA

Regresemos al texto “Problemas en la construcción de la lectura como imagen...” El autor nos sitúa en los orígenes de la creación de la imagen como “una profunda necesidad de expresión humana”, la cual se une con el sobrevivir y la toma de conciencia. Las distintas épocas marcan la producción, accesibilidad y el lugar social de la creación de imágenes; así, desde esta postura, cada época tiene sus mapas, mismos que reflejan los principios dominantes y las fuerzas hegemónicas, tanto en los motivos a cartografiar y los códigos implícitos, como los estilos artísticos o técnicos de su conformación, producción y reproductibilidad o aparición masiva. Por supuesto cada tiempo determina las formas de guardar, preservar y difundir las cosas; en el caso particular la manera de custodiar los planos, desde la estructura de su clasificación y la codificación para su registro, la función de su utilidad en el lugar de resguardo –ya sea el museo o la biblioteca–, hasta el tipo de mobiliario de fichero, archivo y consulta. En este sentido Alfaro señala:

En suma tal es el panorama que despliega la imagen y su concomitante lectura en el espacio histórico social, de donde adquiere una cauda de adherencias empíricas que se trasladan de manera problemática al ubicarse tales entidades en el campo bibliotecológico.¹³

Entonces, sí cada época tiene sus mapas, considero que deberían ser las *adherencias empíricas*, proporcionadas por la ubicación histórica social, los elementos que le dieran archivo, ¿pero cuáles adherencias empíricas conforman las determinantes de un mapa? ¿Qué sucede para que un

13 Guillermo Alfaro, *Op. cit.*

x sea considerado como parte de esta estirpe documental? A partir de lo que reflexionamos anteriormente sobre el mapa, ¿cuáles son los elementos que le dan calidad para ser ese objeto y no otro? Pienso que estas características las podemos encontrar en el uso original y en los motivos de tal creación cartográfica, su tipo de producción y la estética del mismo, pero debemos remarcar la ubicación histórica social. Así, encontramos que diferentes épocas de producción dan especificidad a la cartografía en la génesis, la conformación artística o técnica, el soporte y el formato. Por ejemplo, traigamos a la memoria algunos mapas, desde los pintados, como los códices cargados de símbolos,¹⁴ hasta la reproducción industrial y fotográfica al instante o los posicionadores satelitales *gps*: todos son mapas, pero elaborados en épocas diversas. ¿Qué otras adherencias empíricas se pueden encontrar en este resumen territorial? Y si la ubicación histórica social es determinante, ¿se puede hablar de un tipo particular de mapa-imagen o imaginario del territorio, según la época? Retornando a la imagen en su archivo, ¿cómo se trasladan o no, las *adherencias empíricas* al campo bibliotecológico?

Esta serie de preguntas, que no se responderán en este primer acercamiento, pueden ser o no viables, y seguramente no tengan una utilidad inmediata, por lo tanto, ¿para qué sirve pensar en esto? Cómo ya lo señalamos anteriormente, ahora siguiendo al filósofo Joseph-Maria Terricabras,¹⁵ “atrevernos a pensar” sobre territorios no cuestionados, “compartir una lengua” “en una comunidad de búsqueda” y, desde nuestra preocupación, problematizar el campo de análisis:

14 Leonor García Urbano, “Estudios sobre la imagen de la lectura pictográfica de los códices prehispánicos e hispánicos”, Guillermo Alfaro, *op. cit.*, artículo presentado en este mismo libro.

15 Joseph-Maria Terricabras, *Atrévete a pensar. La utilidad del pensamiento riguroso en la vida cotidiana*.

la imagen en la biblioteca –en lo personal: el mapa–. O, como lo indica Samuel Bellow en sus “Reflexiones en tránsito”, todo cuenta:

Paseando por Le Moyne Street, buscando la casa donde la familia Bellow vivía hace medio siglo, no encuentro más que un solar vacío. Sorteando los escombros, me imagino las habitaciones en lo alto. Sólo hay vacío alrededor, ni rastro de la vida de antaño. Nada. Pero quizá sea mejor que no haya nada físico a lo que agarrarse. Eso lo obliga a uno a recogerse, a buscar lo que perdura en su interior. A la menor oportunidad, Chicago lo convierte a uno en un filósofo.¹⁶

Entre el pretexto de creación, la utilidad origen y el empleo actual o destino *final* del objeto, hay un vacío entre el principio y el aparente fin, éste es un vínculo problemático, porque existe un desfase entre los usos temporales y la significación del documento en la biblioteca, su morada *definitiva*. En este sentido, la resignificación epistemológica nos hace profundizar en dicho nexo complicado sobre un mismo objeto con vida perdurable, pero con diferencias marcadas por distintas funciones en el tiempo. ¿Cómo podemos repensar los objetos para redinamizar su presencia? Para abordar el paso de un *simple objeto* a un *objeto de estudio*, Alfaro retoma a Gastón Bachelard,¹⁷ con dos interesantes planteamientos: *la ruptura y el obstáculo epistemológico*.

La *ruptura epistemológica* se da cuando un *objeto empírico* pasa a formar parte del conocimiento científico, concepto el cual sirve para entender la metamorfosis que sufre el objeto original o simple *cosa* en su viaje del uso básico al ser observado como una abstracción. Este proceso recuerda los trabajos de Walter Benjamin o del mismo Bachelard so-

16 Samuel Bellow, “Chicago, tal como era tal como es”, en *Todo cuenta. Del pasado remoto al futuro incierto*, p. 310.

17 Gastón Bachelard. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*.

bre el coleccionista, personaje quien le otorga un valor especial al objeto. Entonces *éste* es reconocido no únicamente como materialidad que tiene una utilidad propia, la cual le dio origen y sentido, para entonces dirigirse a ser entendido como una pieza que se analiza en su contexto y fuera de él, cobrando una nueva expresión, particular y especial; razón por la cual es resignificado por quien más que usarlo en su ámbito práctico, lo observa, lo admira, y puede llegar hasta adorarlo; por ejemplo un códice expuesto en un museo o el primer mapa que identifica las costas de América; pero más como un fetiche del pasado o por su belleza, que en su definición de simple cosa, o sea un papel con dibujos e inscripciones sobre un territorio que es mínimamente descontextualizado para su admiración, estudio, resguardo y clasificación. Entonces la cartografía origen, se separa de su realidad inicial y se transforma en un objeto de *asombro*, texto que es leído por nuevos usuarios o primeros lectores que sufren una experiencia a causa de éste:

La experiencia del asombro representa, como consecuencia, una ruptura con lo cotidiano, sin que por esto sea una huida de la realidad; aquí no hay ningún éxtasis o raptó, sino la constitución de una relación más interna e íntima con el objeto que ahora aparece en la evidencia y en la intimidad de su ser-precisamente-eso.¹⁸

Estos lectores o sujetos que descubren antiguos y nuevos territorios en lienzos contruidos en distintos tiempos, son los causantes; a través de acción de asombro sobre el objeto, la cosa o el mapa; del renacimiento de un pieza, pero en calidad de objeto de estudio, de cosa que promueve que el sujeto piense en *tal algo* y, por ende, en su existencia frente a eso que le genera asombro, preguntas, búsqueda de res-

18 Silvano Petrosino, *El asombro*, p. 76.

puestas y nuevas pregunta, y así la *ruptura epistemológica* es creada por el individuo-sujeto que establece un diálogo con su objeto, sin el observador no hay reconocimiento de las cosas, en tanto que existen como en hibernación, sin embargo, necesitan ser remirados para despertar, por tanto, cuando el sujeto los resignifica toman una novedosa dimensión que los ubica como exclusivos.

Entonces el mapa está inerte, deconstruido, espera sin esperar a que yo descubra sus territorios, sus mares, sus islas, lo habite; pero es el bibliotecario que lo resguarda para que llegue *un lector* que le dé vida al continente, y recomponga la existencia de múltiples ciudades, todo desde un imperio protector y a la vez sin voz: la biblioteca.

El otro concepto complementario a la *ruptura* es el *obstáculo epistemológico*, entendido como una “fase en el proceso de conocimiento” consecuencia de la racionalidad, tiene que ver con el error que se genera en el desarrollo del análisis del objeto y es tan importante como el acierto mismo. Primero detiene el progreso del pensamiento porque plantea un camino equivocado el cual no lleva a la resolución del problema; sin embargo, esta situación cognitiva puede ser capitalizada al ayudar a reconocer los límites de tal argumento y encontrar las trabas para continuar en otro carril; el *obstáculo* es tan esencial en la conformación del saber que se deberían analizar cuáles indicadores y operación nos llevaron a una conclusión falsa, la que aparentaba ser un procedimiento verdadero y evidente. El obstáculo o barrera epistemológica nos hace reconocer que existen prejuicios y presupuestos los cuales determinan conclusiones equívocas o procesos de conocimiento que se interrumpen y no permiten avanzar en el análisis. Pero como señala Alfaro “[...] no es una dificultad que obstruya el sistema de pensamiento o un vacío de conocimiento, muy por el contrario,

es producto de un exceso de conocimiento disponible. Por lo cual, más que una dificultad es una facilidad cognitiva.”

¿Cómo liberar y romper tal barrera? Ante esta frontera que impide el entendimiento, debe intervenir la *ruptura*, cambio de sentido de una cosa, en el objeto de análisis, y actúa como mecanismo para destrabar lo inamovible, lo obvio, lo establecido; para lo cual hay que repensar los problemas y problematizar lo que está dado. Así profundizar o ampliar la perspectiva sobre el simple objeto para constituirlo, por el procedimiento de abstracción en lo concreto, en términos de Bachelard en *objetos técnicos abstracto-concretos* u *objetos contruidos*, pero sin olvidar sus amarres con la realidad, porque si no se pierde absolutamente el sentido que le dio origen y se descontextualiza de su linaje al quedar sin relación con el proceso socio histórico que le dio valor. Por ejemplo en la película *La guerra del fuego*, la lucha por mantener el fuego, la extinción de éste se puede entender como un obstáculo epistemológico al que tienen que enfrentarse e ir en la búsqueda de la llama; la experiencia del viaje y la relación con otros grupos son parte de un proceso de conocimiento a partir de una ruptura epistemológica que genera el resignificar a la flama y aprehender que ésta se puede crear. En este sentido la cita mencionada cobra razón: “más que una dificultad es una facilidad cognitiva”, y el fuego primario, aquel *Dios brasa* pasa a ser un objeto abstracto-complejo. En el caso de los mapas o de las imágenes se constituyen en objetos abstractos-complejos, en el momento en que los pensamos como piezas especiales que nos hacen reflexionar sobre una o varias cuestiones, las cuales reconfiguran nuestra mirada sobre la carta territorial o plano, así como múltiples posibilidades de entenderlo desde su contexto original hasta en nuevas realidades, como en la biblioteca.

De esta manera, existen niveles de aproximación en este reconocimiento del documento, los cuales van de lo concreto a lo abstracto. Este camino de grados o calidades de acercamiento es lo que se denomina *relación de razón*. El mapa está en la realidad donde forma parte de ésta y la expresa: es un papel donde se ha dibujado el contorno y características de un lugar, el cual para tener una *relación de razón* va de lo menos a lo más abstracto, cruzando varios niveles de análisis o profundidad que parte de lo simple –vinculado con su origen fundamental– a lo más complejo. En este viaje se conforma como ente construido (objeto técnico abstracto-concreto): un objeto de estudio, con la advertencia de recordar su linaje, su origen, ubicación histórica y motivo de creación.

En el señalado camino entre la realidad y la abstracción, hay rupturas y obstáculos epistemológicos a los cuales se enfrenta justo cuando uno se encuentra frente al mapa: por ejemplo, el bibliotecario ante cómo clasificar dicho papel-imagen, o el investigador frente a singulares reflejos de una realidad, lo cual marca un itinerario que puede ser entendido en tanto proceso de conocimiento cartográfico. Esto se puede remitir a pasajes entre el Gran Kublai Jan y Marco Polo en las descripciones e interpretaciones de los territorios propiedad de uno y conocidos por el otro, que imagina Calvino en *Las ciudades invisibles*. Ante la pregunta ¿cómo se sucede esta travesía que parte de lo simple a lo complejo?, posiblemente, sólo a través de la experiencia de la observación y del trayecto o en palabras del viajero italiano:

—Para llegar a esos puertos no sabría trazar la ruta en la carta ni fijar la fecha de arribo. A veces me basta una vista en escorzo que se abre justo en medio de un paisaje incongruente, unas luces que afloran en la niebla, el diálogo de dos transeúntes que se encuentran en pleno trajín, para pensar que a partir de ahí juntaré pedazo por pedazo la ciudad perfecta, hecha de fragmentos

mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quién recibe. Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y el tiempo, a veces rala, a veces densa, no creas que haya que dejar de buscarla. Quizás mientras nosotros hablamos está asomando, esparcida dentro de los confines de tu imperio; puedo rastrearla, pero de la manera en que te he dicho.¹⁹

OTRAS PREGUNTAS Y DOS PROBLEMAS

Creo que un problema de la imagen-mapa tiene que ver con la acción del lector sobre el objeto; a lo largo de la historia de esta imagen encontramos diferentes sujetos que la leen, me refiero a colectivos disciplinares con motivos específicos. Los usuarios de una carta gráfica poseen una ubicación que se determina por el lugar social que ocupan, por el tiempo histórico en el que ejercen su lectura y las razones que le dan sentido a su examen. Entonces surge nuevamente la pregunta de ¿cómo descubrimos el proceso en el cual un objeto empírico, el mapa, pasa a ser un objeto de estudio? Percibo que existe una correspondencia entre el tipo de grupo y el uso de quienes leen el mapa, y la *relación de razón* en la que se va transformando un documento cartográfico simple en *objeto técnico abstracto-complejo*.²⁰

El creador de la carta gráfica es aquel primer lector del espacio que capta la realidad, y la ubica en un plano. Por

19 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p. 170.

20 Se deben hacer y revisar investigaciones sobre la vida de los documentos, lo cual por el momento no es la intención ni concentrarnos en uno específico; la preocupación que nos ocupa es reflexionar respecto de posibles pistas que nos adviertan para una futura constatación. Sin embargo, se tiene como antecedente el estudio de algunos mapas del periodo posrevolucionario respecto a la ciudad de México como son los de Emily Edwards, el Plano del Catastro de 1929 y los mapas literarios de Mariano Azuela. Tere-sita Quiroz, *La ciudad de México un guerrero águila*, y *La mirada urbana de Mariano Azuela*.

tal operación, el mapa en sí mismo, desde su creación por el cartógrafo, ya es una abstracción territorial. El origen es geográfico con un toque de comunicación artística que depende de la época. La idea es comunicar rápidamente un mensaje con un lenguaje visual en contrapartida con la descripción oral o escrita. El posible siguiente lector es el destinatario para quien se configuró el dibujo. La idea es tener la sensación de control y dominio del territorio; aquí es la interpretación inversa al ejercicio anterior: en lugar de atrapar la realidad en un papel, la maniobra consiste en traducir la ilustración e imaginar el suelo verídico, para que el rey conozca su imperio o el militar la zona de guerra. Ellos son los primeros lectores del mapa en tanto objeto empírico *sui géneris*. Para ellos se creó la imagen. Después de este usuario primigenio aparecen otros lectores interesados en el objeto por su servicio básico; por ejemplo, un croquis turístico manejado por cientos de paseantes. En el mismo lapso hay quienes le dan otros usos al mapa, como un simple papel, lienzo para forrar mesas o simple hoja para envolver carne, al cambiar totalmente su sentido y hacer valer sólo su materialidad.

Entonces se abre una distancia temporal, media un *impase* en que el mapa se carga de tiempo, los meses y años le dan valor; aparece una pátina que permite observar otras épocas. Por diversos caminos, éste llega hasta un sitio de resguardo: el museo o la biblioteca, espacios donde el documento encuentra nuevos usuarios; con la lectura de tales estudiosos el objeto ha transitado a la categoría de técnico abstracto-complejo. Lectores que le dan un inesperado uso a la pieza cartográfica pero que, además, consideran su función inicial, aunando el mérito histórico que ha sumado. Aquí se puede referir al bibliotecario, al museógrafo, al anticuario y a investigadores de muy diversas especialidades,

quienes respetan el tiempo histórico que tiene el objeto y la información que comunica respecto al pasado. El tercer lector es el bibliotecario, quien lo archiva y lo clasifica. El cuarto y quinto lector pueden ser el museógrafo, el coleccionista o el anticuario, quienes le dan un predominio a la veta artística, lo glorifican y lo reorganizan. Otros lectores son los investigadores quienes lo leen en su contexto de creación, pero ésta es una preocupación más histórica que estética ¿Qué dicen los investigadores, los historiadores, los geógrafos, los artistas, los pintores? ¿Cómo resignifican los mapas, de qué forma los intervienen y crean nuevas versiones? ¿Cuál es el último lector de una carta gráfica?...

Segundo problema: se trata de un juego de escondidillas, en el que se anda a la caza de pistas para encontrar el tesoro en una isla. La primera partida corresponde a los guardianes, quienes son llamados bibliotecarios y cuyo cometido ha sido poner en resguardo las riquezas; luego entran a tomar parte los denominados investigadores, a quienes les interesa encontrar las piezas que han sido puestas a buen recaudo; son especialistas en objetos, en mirar imágenes y en traducir los textos, en desatar enigmas para descifrar el pasado y el futuro que se encuentra grabado en las monedas y las alhajas, pero no siempre son expertos rastreadores de tesoros; algunos se han vuelto autoridades en la exploración a fuerza de buscar en impenetrables archipiélagos y se han mimetizado con los guardianes para tener más pistas, otros se han perdido en los arrecifes y algunos más no desisten en el intento, aunque no pueden encontrar la llave que abre el cofre. Si ambos jugadores se encuentran, creen que deben mantenerse a distancia; los guardianes armando pistas y los rastreadores juntando marcas.

Quiero decir que hay un desencuentro entre lectores. Cada quien ha determinado que su mapa es un objeto técni-

co abstracto-complejo, pero no se comunican. El bibliotecario ha dotado de claves y un orden efectivo a los vestigios, y el investigador no conoce el idioma en el cual están signados los códigos, ¿de quién es el problema? Además, un mapa gráfico tiene otros textos y narraciones que lo complementan, pero el bibliotecario en su afán de orden los ha separado y colocado en lugares distintos; unos en una cueva atrás de la hermosa cascada, y otros en el cráter de un volcán. Entonces el rastreador, cuando encuentra la cartografía o el folleto que describe dicha carta, a veces cuenta historias incompletas, desarticuladas, o refiere equivocaciones.

Pero el juego realmente consiste en que ambos se encuentren y refieran lo que saben del tesoro. Ahí realmente inicia la aventura, cuando se relata cómo en un reino extranjero grabaron en una copa, y en un papel pintaron el cielo, y el prestigio de todo un pueblo se encuentra en un mapa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gastón (2004), *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*.
- Below, Samuel (2007), "Chicago, tal como era tal como es", *Todo cuenta. Del pasado remoto al futuro incierto*, México, Random House Mondadori.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Siruela.
- Connolly, Priscilla (2009), "¿Los mapas son ciudades? La cartografía como prefiguración de lo urbano", en *El espacio. Presencia y representación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Joseph, Isaac, (1988), "El territorio de la urbanidad", en *El transeúnte y el espacio urbano*, Buenos Aires, Gedisa.

- Lepetit, Bernard (1996), “Comunidad ciudadana, territorio urbano y prácticas sociales”, en *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodologías recientes*, México, Centro francés de estudios mexicanos y centroamericanos / Centro de investigaciones y estudios superiores en Antropología social / Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mora / Universidad Iberoamericana.
- Petrosino, Silvano (2001), *El asombro*, Ediciones Encuentro.
- Piglia, Ricardo (2005), “Prólogo”, en *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Quiroz Ávila, Teresita (2009), “Reflexiones sobre el espacio. A manera de prólogo”, en *El espacio. Presencia y representación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Quiroz Ávila, Teresita (2005), *La ciudad de México un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Quiroz Ávila, Teresita (2013), *La mirada urbana de Mariano Azuela*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schlögel, Karl (2007), “Introducción”, en *En el espacio leemos el tiempo*, Madrid, Siruela.
- Schlögel, Karl (2014), “Introducción”, en *Terror y utopía, Moscú en 1937*, Acantilado, Barcelona.
- Sassen, Saskia (2005), “Prólogo. Arqueologías del espacio urbano”, en Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*. Barcelona.
- Terricabras, Joseph-Maria (1999), *Atrévete a pensar. La utilidad del pensamiento riguroso en la vida cotidiana*, Paidós.

En torno a la lectura de imagen: las lectoras como protagonistas

GRACIELA LETICIA RAYA ALONSO
Universidad Nacional Autónoma de México

LOS PROBLEMAS PARA CONSTRUIR UN OBJETO DE ESTUDIO

Es evidente, para quien haga un examen de los objetos del conocimiento humano, que éstos son las ideas. [...] Además de esta innumerable variedad de ideas u objetos de conocimiento, existe igualmente algo que las conoce o percibe y ejecuta diversas operaciones con ellas, [...] un ser activo al que llamamos mente, alma, espíritu, yo.

George Berkeley

El texto “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico” de Guillermo Alfaro,¹ plantea un ejercicio reflexivo en torno a los problemas inherentes a la construcción de un objeto de estudio, específicamente los objetos “imagen” y “lectura de imagen”, en bibliotecología. Para ello parte de dos vertientes: primero, la perspectiva histórico-social de la imagen y de la lectura de la misma,

1 Véase capítulo 1 de este mismo volumen: “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico”, de Héctor Guillermo López Alfaro López.

y segundo, la asimilación empírica de éstas por el campo bibliotecológico. Líneas discursivas que, al conjuntarse, nos permiten comprender la naturaleza salvaje de la imagen y los esfuerzos por contenerla y adaptarla a los márgenes de la escritura.

A primera vista, el panorama histórico-social de las travesías de la imagen no refleja ningún problema, pues éstas responden a una serie de convenciones propias de la sociedad que las produjo en un momento determinado. Sin embargo, cuando Guillermo Alfaro, parafraseando a Herbert Read, indica que generar imágenes es una necesidad vital, nos hace conscientes de que nuestra condición de *homo sapiens* conlleva la capacidad de abstracción para percibir el propio entorno, apropiármolo y reproducirlo a través de la generación de imágenes. Lo que a su vez implica que debe existir un código de lectura de imagen, compartido por la comunidad, que permita leer el “mensaje” de éstas, la “visión de mundo” contenida en ellas (valores y prejuicios) y, por supuesto, los anhelos y proyecciones propios de la sociedad que las produjo. Y aquí es importante señalar que las imágenes no son una reproducción de la *realidad*, pero tampoco una distorsión de la misma, sino una aspiración de realidad, una representación que se construye en el universo mental y se manifiesta a través de diferentes medios, en este caso, de imágenes.

Esta toma de conciencia nos lleva a preguntarnos cuándo se rompió el código, es decir: ¿en qué momento perdimos la capacidad de leer imágenes? Es cuando el acercamiento histórico-social en torno a la imagen, el cual desarrolla el autor, cobra sentido porque va más allá de la mera historización del fenómeno: nos permite comprender la evolución de la imagen así como de la lectura de la misma, y nos sen-

sibiliza acerca de nuestra propia adscripción a una forma cultural, la de la cultura escrita.

Ahora bien, reflexionar sobre la lectura de imagen a partir de la transición cultura oral-cultura escrita conlleva la necesidad de abordar dicho tema como una práctica que, como indica Roger Chartier, se encarna en gestos, espacios y costumbres: “[...] una historia de las formas de leer debe identificar las disposiciones específicas que distinguen a las comunidades de lectores y las tradiciones de lectura.” Entre ellas: las capacidades de lectura, la separación entre alfabetizados y analfabetas, letrados e iletrados.² Asimismo cabe tener presente que las normas de lectura de textos vigentes en cada comunidad, pueden servir de punto de partida para la lectura de imágenes; a saber, sus usos, las formas de leer y los procedimientos de interpretación.

De ahí que el recorrido histórico social de la imagen, poco a poco, se vaya complejizando al conectarse con el aspecto cultural que, subrepticamente, va de la mano con la evolución tecnológica, elementos que denota el autor para mostrarnos cómo se fueron generando las condiciones para que la imagen dejara de ser leída y se convirtiera en un objeto para ser mirado. Así, los hilos histórico, cultural y tecnológico se entrelazan para generar el marco que le permite a Alfaro introducirnos en la segunda vertiente: el devenir de la imagen y de la lectura de imagen dentro del ámbito bibliotecológico.

Este marco evidencia que la transición del alfabetismo al analfabetismo visual y, como su contraparte, el paso del analfabetismo al alfabetismo de la palabra escrita tuvo una importante repercusión en la forma de concebir la imagen, pues, al ceñirla a los parámetros de la escritura y concebirla

² Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, p. 51.

como “información registrada”, se signó metodológicamente la forma de abordar el tema de la lectura de la imagen.

No obstante, la imagen, por su naturaleza visual, no puede ser contenida dentro de los márgenes de la escritura. Si con la aparición de la imprenta se escapó de los libros y comenzó a poblar el espacio visual de las ciudades, con el desarrollo tecnológico de nuevos dispositivos y soportes para producir y contener imágenes (que la dotaron de nuevos elementos: sonido, movimiento, tridimensionalidad...) ha traspasado las fronteras del tiempo y el espacio; se ha masificado.

Esta reproducción masiva de la imagen ha llevado a hablar de la existencia de una *iconósfera*, término con el que Gilbert Cohen-Seat ³ designa al universo imaginístico creado a partir de la convivencia del ser humano con las imágenes (carteles, litografías, pinturas, fotografías...), el universo visual (e incluso audiovisual) que pone sobre la mesa la necesidad de la (re)alfabetización visual de la sociedad; es decir, de reaprender a decodificar reflexivamente a la imagen. Lo cual nos conduce a la necesidad de revisar la funcionalidad de las concepciones actuales que tenemos de ésta e, incluso, a replantear cognoscitivamente dicha concepción desde el campo bibliotecológico; esto es decir: a plantearnos los problemas (culturales, técnicos y metodológicos) inherentes a la imagen y a la lectura de la misma.

Así, la propuesta de Alfaro nos invita a dejar de pensar la imagen como un objeto para ser visto y comenzar a pensarla como un objeto para ser leído a partir de su conceptualización teórica; plantea la necesidad de que desde la disciplina bibliotecológica se reproblematicen aquellas prácticas y objetos que, de manera empírica, fueron asimilados por el

³ Gilbert Cohen-Seat y Fougeyrollas Pierre, *La influencia del cine y la televisión*, p. 25.

campo permitiendo el rescate *per se* de la imagen y de su contenido (información registrada). Lo cual, a su vez, representa una oportunidad para fundamentar científicamente esta línea de investigación, propia de la bibliotecología. Para él, los conceptos medulares para analizar esta problemática son los de la epistemología bachelardiana: *ruptura epistemológica* y *obstáculo epistemológico*. Mismos que se vuelven clave para apuntalar su llamado a reconstituir científicamente a la lectura de la imagen como un objeto de estudio, desde una perspectiva integradora de lo visual y de lo textual. Lo cual exige el auxiliarse de otras ciencias, pero no como imposición sino como reflexión e interiorización de las mismas para generar respuestas ante los problemas que implican estos objetos. Básicamente se alude a la iconología de Aby Warburg y a la semiótica de Roland Barthes, aunque implícitamente se indica que el abanico de posibilidades para explorar otras tendencias no es tan amplio ni tan arbitrario, pues es la propia imagen la que marca el rumbo. La referencia al filósofo Michel Foucault y al historiador Thomas Kuhn es necesaria porque nos da la pauta para entender el proceso de transformación y los problemas a los que se enfrenta un campo cuando se adentra en la transformación de sus prácticas o de sus objetos de conocimiento, hasta consolidar nuevos modelos signados por el espíritu de la época.

LECTURA DE IMAGEN, PROBLEMAS INICIALES

La imagen está dotada de un carisma paralizante, como la cabeza de la Medusa, que convertía en piedra a quienes cruzaban con ella la mirada. Sin embargo, esa fascinación sólo es irresistible para los ojos de los analfabetos. [...] Para el letrado, la imagen no es muda. Su rugido de fiera se deshace en numerosas palabras graciosas. No hay más que saber leer...

Michel Tournier

Retomar la propuesta de Alfaro, con respecto a repensar la lectura de imagen desde una perspectiva epistemológica, implica asumir que compartimos una serie de prejuicios y estereotipos que, culturalmente, nos han llevado a aceptar que: “el texto se lee, la imagen se mira”. En este sentido uno de los obstáculos epistemológicos con respecto a la imagen y su lectura, forma parte de nuestra propia cultura. Romper con esta concepción conlleva un compromiso: buscar los elementos teóricos y las herramientas metodológicas necesarios para leer la imagen como un objeto, el cual, aunque guarda lazos estrechos con la escritura, tiene su propio lenguaje, estructura y código.

Así, cuando definimos a la lectura como el proceso de aprehensión de algún tipo de información almacenada en un soporte (que puede ser escrito; visual: imágenes, pictogramas y/o notación; auditivo e, incluso, táctil: sistema braille) y que es transmitida mediante ciertos códigos, damos por hecho que hemos pasado por un proceso de aprendizaje que nos permite leer dicha información a partir del código específico y particular de cada uno de los objetos, respetando su propia naturaleza e integrando, en lo posible, el conocimiento generado en torno a cada objeto de información.

Proceso de aprendizaje que sólo ésta enfocado a la escritura. Sin embargo, si partimos de la idea de que la lectura es una actividad cognoscitiva, la cual va del desciframiento de signos a la comprensión racional de los mismos, podemos comenzar por retomar los elementos que pueden aplicarse tanto para la lectura de la palabra escrita, como a la de la imagen; a saber, *memoria semántica* (la que nos permite “extraer sentido” independientemente de la identificación de los datos) y *léxico fonológico* (aunque resulte paradójico, pues las imágenes en sí mismas no tienen sonido, las Tecnologías de la Información han permitido enlazar imagen

con sonido –audiovisual– por lo que, pecando de heterodoxia, podemos incluir a la *memoria sensorial* que, entre otras cosas, nos permite evocar sonidos), los cuales interactúan durante la lectura, sea ésta de palabra o de imagen. En tanto que técnicamente el acto de leer la imagen no difiere de la lectura de texto, pues ambas implican la automatización de la percepción visual y la integración del significado expresado en el “texto” con el conocimiento previo del sujeto.⁴

Esta concepción de la lectura explica por qué desde la bibliotecología se adoptaron criterios paralelos a la escritura para registrar la información contenida en la imagen; a saber, descripción, identificación e interpretación, entre otros, mismos que han permitido decodificarla a partir de un lenguaje normalizado. Pero, también, al concebirla como un “texto”, el contexto ligado a ella no siempre puede ser decodificado, sea porque no es discernible a simple vista (firma de autor o creador, lugar, fecha...) o bien, porque no es perceptible para un “ojo” no entrenado, lo cual limita su lectura y lleva a la omisión de información contenida en ella y, sobre todo, conduce a que la imagen pierda su esencia de imagen. De ahí la necesidad de incorporar herramientas teóricas que permitan entretener los aspectos materiales de ésta con los elementos inmateriales contenida en ella; es decir, para descifrar el texto *imaginístico* (del que habla Cohen-Seat) que la imagen contiene, transmite y comunica.

El desafío consiste, entonces, en plantearnos si la forma en la cual hasta hoy se ha concebido a la *imagen* y a la *lectura de imagen* sigue siendo válida; es decir, ¿podemos seguir manteniéndola dentro del cerco teórico impuesto por la tradición cultural escrita? La respuesta a esta cuestión no es simple; abrir las puertas a la reflexión teórica desde la bi-

⁴ Retomo lo que Juan A. García Madruga acota con respecto a la lectura de texto que comúnmente realizamos, en *Lectura y conocimiento*, p. 15.

bliotecología acerca de los problemas que existen en torno a la concepción de la imagen, y por consiguiente a la práctica de la lectura de imagen, conlleva un cambio en la forma de concebir ésta para entonces comenzar a redefinir qué métodos y cuáles prácticas son necesarios complementar o construir para leerla.

Ahora bien, reflexionar en torno a la imagen desde la bibliotecología es una oportunidad para comenzar a generar teorías, conceptos, métodos y herramientas propias que permitan tanto organizar la información contenida en ellas, como formar especialistas en lectura de imagen en quienes se aboquen a su estudio dentro del campo para que de forma práctica sean capaces de alfabetizar a los usuarios de la misma. Esto de tal manera que el usuario tenga dos vías de acceso a la imagen: a la información catalográfica y a su contenido documental, así como a su contenido socio-histórico-cultural; esto es, poder verla, leerla, entenderla y manipularla con libertad y facilidad.

IMÁGENES DE LECTORAS, REFLEJOS DE UNA CONCEPCIÓN SOCIOCULTURAL

La fotografía, como sabemos, no es algo verdadero. Es una ilusión de la realidad con la cual creamos nuestro propio mundo privado.

Arnold Newman

Las imágenes que produce una sociedad tienen una función muy específica: su consumo, el cual puede producirse de forma intencional o fortuita. En el primer caso el individuo va en busca de la imagen con la intención de observarla, conocerla o *simplemente* disfrutarla dentro de un espacio diseñado específicamente para ello; en el segundo, su consumo se produce por la interacción cotidiana con ella,

forma parte de su campo visual, la ve; y en este caso la observación es intencional. Aun así, cabe prever que el observador siempre lleva su propia cultura “auestas” y por lo tanto nunca sale indemne de su interacción con la imagen.

Por ello, parafraseando a Michel Tournier, puede decirse que para penetrar en *el temible mundo de las imágenes*, hay que ir armados como *el cazador cuando entra en una selva oscura*, dejar fuera nuestros prejuicios en torno a la imagen, desaprender lo aprendido con respecto a ellas y tener presente que éstas involucran lo visual y lo textual. La imagen enfrenta al espectador al marco sociocultural del cual forma parte, a sus propias representaciones, pero también lo introduce en el mundo del creador de la imagen. Complejo juego de espejos, la *mise en abyme* de Andre Gide⁵ en la que una imagen puede representarse a sí misma, despertar la conciencia del autor o del espectador, o revelar el principio creador, el origen, de la imagen.

El espejo es un artificio que permite vernos a través del tiempo y el espacio, pero también de ubicarnos dentro de ellos. Propongo un juego de miradas desde la bibliotecología y con las lectoras, donde las imágenes de ellas son un poliedro de información que refleja la realidad y las fantasías socioculturales en torno a la mujer, lo cual enfrenta a cada una con la imagen que se ha creado de ella como lectora, pero también las confronta como bibliotecólogas a la concepción que tienen acerca de la mujer. Tengamos siempre presente que para la bibliotecología las imágenes son soportes de información en cualquiera de sus manifestaciones.

El tema no es nuevo; se ha estudiado a la mujer tanto desde el ámbito cultural como desde el socio-histórico. Las

5 V. Helena Beristain, “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, en *Acta Poética*.

mujeres son parte fundamental del orden familiar, de ahí que siempre ha habido normas que han regido su comportamiento sin descuidar su formación intelectual, manteniendo siempre presente su papel como formadoras. En este sentido, más allá de las poses y escenarios, las imágenes que se han producido en torno a las lectoras revelan aspectos tanto de la concepción del universo femenino como de la lectura. Dichas imágenes son importantes porque al dar cuenta del imaginario social que las ha producido, a su vez denotan el espacio social que se le ha asignado a la lectura femenina así como los valores encarnados en cada mujer que lee.

Recordemos que las lectoras, históricamente, han irrumpido en un espacio donde la mujer ha jugado un papel subalterno; han hurgado un conocimiento que les ha estado vedado, limitado o condicionado por una serie de factores históricos e incluso geográficos, los cuales, por supuesto, incluyen cuestiones económicas (estatus social), políticas y culturales, entre otras. De ahí que se mantengan una serie de ideas con respecto a la naturaleza de la mujer que la encasillan, en mayor o menor medida, como un ser que tiende al fantaseo, a dejarse llevar por sus emociones; un ser frívolo con poca capacidad reflexiva, quien requiere ser cuidado y conducido tanto en su vida cotidiana como en sus lecturas. Idea expresada a través de discursos escritos y de imágenes.

Es importante señalar que se ha elegido a lectoras y no a lectores, en principio para delimitar el tema, pero también porque la representación social de ambos es otro juego de espejos, donde lo femenino remite a lo masculino y viceversa. El binomio hombre-mujer siempre está presente; las imágenes de lectoras están influidas por las percepciones masculinas acerca de la mujer y de la asunción de roles de

las mujeres con respecto a su concepción del hombre, así como de sus ideales.

Para iniciar este proyecto de lectura me será necesario incorporar una serie de herramientas teórico metodológicas, entre las cuales se encuentra el método iconológico esbozado por Aby Warburg y depurado por su discípulo Erwin Panofsky, que resulta pertinente para hacer un primer acercamiento a la lectura de la imagen, cuyos elementos denotativos (significante; descriptivo) y connotativos (significado; interpretativo y sensitivo), abren el camino que permite descubrir los códigos articuladores de dicha imagen para con ello comprender cómo han sido representadas socialmente las lectoras a través de las imágenes. Dicho método también conlleva la comprensión de la visión de mundo, *espíritu de la época*, donde se insertan las imágenes seleccionadas, que metodológicamente implican la lectura conjunta de la imagen y de la palabra; es decir, que los símbolos contenidos en las imágenes están en consonancia con los discursos plasmados a través de la escritura. Una revisión iconológica de la mujer lectora, con una visión desde la bibliotecología, implicará ver la imagen como un documento y como un objeto de estudio, susceptible de ser leído tanto desde sus elementos gráficos, iconográficos, como desde su propio contenido socio-histórico-cultural.

Así, partiendo de la definición clásica de la imagen como representación de la realidad, se identificarán los elementos visualmente reconocibles en la imagen para, poco a poco, adentrarnos en el universo de las pulsiones, creencias y valores que pueblan el universo mental de una sociedad; es decir, el contexto *imaginístico*.

La comprensión de los procesos históricos que han forjado nuestra percepción de la lectura femenina, a través de una serie de imágenes de una época, implica tener en cuen-

ta el hecho de que estas representaciones están preñadas exteriormente por normas estilísticas, modas, recursos disponibles etcétera. Lo cual significa que la fundamentación teórica del objeto “imagen de las lectoras”, implicará tomar en cuenta los fundamentos del estructuralismo y de la semiótica. Tarea compleja porque para los estructuralistas, en términos generales, leer la imagen como si fuera un texto, un sistema de signos que, exige el desarrollo de la propia sensibilidad para comprender las oposiciones (y asociaciones) que el productor y/o el observador de la imagen encuentran en ella. Por otra parte, acercarse a este tema desde la perspectiva semiótica para comprender cómo se relaciona el signo con la realidad, en este caso la imagen con lo real, implica asumir, de acuerdo con Umberto Eco, que existen una serie de convenciones culturales que forman parte del imaginario social del artista que produce la imagen, códigos compartidos por quien la produce y por quien la recibe; es decir, por quien la lee.

No omitiré las críticas a esta postura, tales como la subjetividad inherente al creador y al sujeto que observa la imagen, la exigencia de apegarse a la idea de “rigor científico” pone de manifiesto la exigencia de seguir una serie de reglas para leer la imagen, su contenido discursivo. Dicho contenido se realiza desde la parte material de la imagen (pintura, fotografía, imagen digital) hasta la composición propia del artista (elementos iconológicos e iconográficos), sin olvidar la interpretación de la misma (elementos intertextuales); esto significa identificar el código espacial, gestual, indumentario, escenográfico, luminístico, cromático y de relación o composición. Lo cual no implica que se deban incorporar a la bibliotecología las herramientas propias del historiador del arte, o al menos incorporar los elementos pertinentes que convengan al enfoque bibliotecológico,

pero sí el tener presente que para abordar el tema de la lectura de imagen requerimos ampliar nuestro horizonte teórico cultural, cambiar nuestra forma de concebir la imagen, entenderla desde otras perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Beristain, Helena, (1994), “Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, en *Acta Poética*, México, 1994.
- Bollmann, Stefan (2006), *Las mujeres que leen son peligrosas*, Madrid, Maeva.
- Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Cohen-Seat Gilbert, Fougeyrollas Pierre (1967), *La influencia del cine y la televisión*, México, FCE, 1967
- García Madruga, Juan A. (2006), *Lectura y conocimiento*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Jamet, Éric (2006), *Lectura y éxito escolar*, Buenos Aires, FCE.
- Mitchell, W. J. T.(2009), *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.
- Panofsky, Erwin (1992), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.
- Tournier, Michel (1988), *La gota de oro*, Madrid, Alfaguara.

Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología. Coordinación editorial, Carlos Ceballos Sosa; revisión especializada, formación editorial y revisión de pruebas, Mercedes Torres Serratos. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. Se terminó de producir en Ciudad Universitaria, Ciudad de México, en el mes de julio de 2016.