

EL GIRO VISUAL
EN BIBLIOTECOLOGÍA:
PRÁCTICAS COGNOSCITIVAS DE LA IMAGEN

EL GIRO VISUAL
EN BIBLIOTECOLOGÍA:
PRÁCTICAS COGNOSCITIVAS DE LA IMAGEN

EL GIRO VISUAL EN BIBLIOTECOLOGÍA: PRÁCTICAS COGNOSCITIVAS DE LA IMAGEN

EL GIRO VISUAL
EN BIBLIOTECOLOGÍA:
PRÁCTICAS COGNOSCITIVAS DE LA IMAGEN

EL GIRO VISUAL
EN BIBLIOTECOLOGÍA:
PRÁCTICAS COGNOSCITIVAS DE LA IMAGEN

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 licenciente.



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.



**El giro visual en bibliotecología:
prácticas cognoscitivas de la imagen**

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

**El giro visual en bibliotecología:
prácticas cognoscitivas de la imagen**

Coordinadores

**Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso**



**Universidad Nacional Autónoma de México
2015**

Z692
C65G57

El giro visual en bibliotecología : prácticas cognoscitivas de la imagen / coordinadores Héctor Guillermo Alfaro López, Graciela Leticia Raya Alonso. -- México : UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2015.

ix, p. 301 p. -- (Pensamiento teórico bibliotecológico)

ISBN: 978-607-02-6969-1

1. Representación del Conocimiento 2. Bibliotecología -- Estudio -- Imágenes 3. Interpretación de la Imagen 4. Comunicación Visual

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

Diseño de portada: *Mercedes Torres Serratos*

Primera Edición 2015

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, México D.F.

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-02-6969-1

Tabla de contenido

Presentación	vii
Héctor Guillermo Alfaro López	

VÍAS DEL CONOCIMIENTO HACIA LA IMAGEN

REGISTRAR, CATALOGAR, DESCRIBIR	3
Renato González Mello	

TRAVESÍA EPISTEMOLÓGICA DE LAS IMÁGENES Y LA INFORMACIÓN EN BIBLIOTECOLOGÍA	27
Héctor Guillermo Alfaro López	

LAS MARCAS DE AGUA DEL PAPEL, SU METODOLOGÍA Y RECOPIACIÓN	39
Luisa Martínez Leal	

REFLEXIONES ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL DE TEXTOS ICÓNICOS	53
Emilio Ramírez Cravo	

ANÁLISIS DE IMAGEN ENFOCADO A IMPRESOS: DECODIFICACIÓN Y CULTURA VISUAL	63
Alberto Soto Cortés	

HETERONOMÍAS DE LA IMAGEN

ARQUITECTURA DE UN CATÁLOGO DE PLANOS DE PAISAJE	79
Ramona Pérez Bertruy	

MEXICANOS COMUNES: ¿ARCHIVO FAMILIAR EN LA BIBLIOTECA? UN PROYECTO PARA PENSAR	99
Teresita Quiroz Ávila	

LA IMAGEN: MÁS ALLÁ DE UN INSUMO ACADÉMICO	119
Jorge Alberto Rivero Mora	

ICONOFILIA Y PERFILES ICONOGRÁFICOS

BIBLIOTECOLOGÍA E IMAGEN: ALGUNAS REFLEXIONES CATEGORIALES.	133
Didier Álvarez Zapata	
LA PROMOCIÓN DE LECTURA EN EL DEVENIR VISUAL	151
Catalina Pérez Meléndez	
ICONOGRAFÍA DE LAS LECTORAS: ESPEJISMOS Y ESTEREOTIPOS	171
Graciela Leticia Raya Alonso	
ICONOGRAFÍA POLÍTICA EN EL PAPEL MONEDA MEXICANO. LA REINTERPRETACIÓN NEOCONSERVADORA DEL DISCURSO VISUAL LIBERALISTA DE TRANSICIÓN: 1982-2007	193
Karim I. Solache Damian	

LA LECTURA DE LAS IMÁGENES A TRAVÉS DEL SIGNO

ENTRE LOS SIGNOS Y LA INFORMACIÓN: PROPUESTA DE APLICACIÓN DE UNA METODOLOGÍA DE LECTURA EN LA PELÍCULA <i>EL NOMBRE DE LA ROSA</i>	225
Luis Raúl Iturbe Fuentes	
ENTRE EL SIGNO Y LA IMAGEN: LA IMPORTANCIA DE LA VISUALIZACIÓN EN LA PRÁCTICA LECTORA; EL CASO DE LA TRADUCCIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA METACOGNITIVA.	255
Emma Julieta Barreiro	
DISPOSITIVOS MNEMOTÉCNICOS EN LOS TEXTOS DE LA SEMIOFERA DE LA IMAGEN.	279
José Luis Valencia González	

Presentación

Uno de los ámbitos que ha adquirido mayor relevancia con el desenvolvimiento de la llamada sociedad de la información y su secuela, la sociedad del conocimiento, es el de la imagen. Durante siglos, un vehículo privilegiado de transmisión de la información fue la palabra escrita materializada en el que se consideraba como su soporte idóneo: el libro, el cual –hay que acotar– fue uno de los ejes paradigmáticos, junto con la biblioteca, sobre los que se articulaba la ciencia bibliotecológica hasta antes del advenimiento de la ciencia de la información. Pero una vez que se instaura la sociedad de la información, la columna cultural –palabra impresa y libro– comienza a fracturarse; lo que significa que se gesta, por obra de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, una amplia variedad de expresiones informativas. Y no sólo en su singular especificidad, sino también en su mutua articulación, que presenta complejas combinaciones, fusiones e interacciones entre palabras, imágenes y sonidos. Es la construcción de una realidad informativa multimedial o hasta hipermedial, en la que las imágenes juegan una función nodal.

La producción masiva y heterogénea de imágenes ha puesto de manifiesto que éstas ya no se encuentran circuns-

critas al olimpo estético, en el que las imágenes artísticas eran estimadas como las imágenes *par excellence*, lo que las hacía coto privado de la historia del arte y, por tanto, eran el canon al que las demás se supeditaban. En la actualidad las imágenes artísticas son una fracción mínima entre la gran producción de otro tipo de imágenes en las que en gran medida predomina la dimensión informativa. Por lo que las imágenes se han convertido en un factor de suma importancia en la producción y transmisión de información, lo que les ha permitido interaccionar en pie de igualdad con la información escrita y, en no pocos casos, en un cierto plano, estar por encima de la palabra escrita. Esta ampliación del espectro de las imágenes en las que la información adquiere mayor relevancia las hace incidir directamente con los objetos de estudio propios de la Bibliotecología, cuyo objeto central de conocimiento en la actualidad es la información registrada.

Información escrita y visual que no sólo se complementan sino que también se reconstituyen: *la imagen se lee, el texto se mira*, frase que denota las transformaciones en nuestra forma de pensar la imagen, así como su impacto en nuestra vida cotidiana. Todo lo cual nos habla, también, de lo que puede denominarse como el giro visual que actualmente permea las diversas expresiones culturales signadas por la preponderante presencia de las imágenes. Reflexionar acerca del giro visual desde la Bibliotecología implica desentrañar los elementos informacionales de las imágenes y, al mismo tiempo, denotar cómo la información textual se está transformando en un discurso visual. Pero el enfoque bibliotecológico sobre las imágenes ha de estar abierto al diálogo con los enfoques que otras disciplinas tienen sobre ellas, ya que ello permite la mutua retroalimentación cognoscitiva. El espacio inicial donde se ha llevado a cabo

la reflexión bibliotecológica de las imágenes ha sido el Seminario de Pensamiento Teórico Bibliotecológico, adscrito al IIBI, el cual, buscando entablar el diálogo –o más exactamente, para continuar el diálogo con otras disciplinas sobre el oceánico tema de las imágenes.

De ahí que los textos reunidos en esta obra, resultado de la actividad de reflexión y análisis de sus autores, deben ser considerados como el testimonio del fructífero intercambio entre múltiples disciplinas de conocimiento que tienen a la imagen como objeto de estudio. Esto ha permitido a cada uno de los autores, desde las disciplinas que provienen, aborden los problemas teóricos, metodológicos y prácticos que suscita el complejo universo de las imágenes: en suma, puede considerarse como una reflexión coral sobre las prácticas cognoscitivas de la imagen. Todo lo cual, por último, pone de manifiesto su impacto e importancia en la vida cotidiana de cada uno de nosotros. Este libro, en su conjunto, es un caleidoscopio de miradas donde imagen y texto se conjugan para denotar dicho giro visual.

*Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso*

Vías del conocimiento hacia la imagen

Registrar, catalogar, describir¹

RENATO GONZÁLEZ MELLO
Universidad Nacional Autónoma de México

La catalogación de obras de arte e imágenes ha sido objeto de las ciencias de la información durante los años recientes, como lo demuestra la revista *Museum Documentation*, que comenzó a publicarse a principios de los años ochenta. Los esfuerzos más significativos para sistematizar la catalogación de obras en los museos de manera semejante a como ocurre en las bibliotecas han sido encabezados por un puñado de organizaciones: Arlis, Europea, el Collections Trust, el Instituto Getty, la Biblioteca del Congreso y el CIDOC; este último parte del ICOM, que a su vez pertenece a la UNESCO, y VRA (Visual Resources Association). Existen sólidos modelos de documentación, esquemas de metadatos y software apropiado para la catalogación tan-

1 Agradezco y reconozco la asesoría y ayuda de Ángeles Juárez y Betzabé Miramontes para la elaboración y conceptualización de esta conferencia. Asimismo, lo que aquí pueda resultar novedoso es resultado de un seminario de investigación conjunto entre el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la información y el Instituto de Investigaciones Estéticas, Uniarte, un espacio en el que ha sido particularmente fructífero el diálogo de mis colegas y mío con Georgina Torres, Ariel Rodríguez y Egbert Sánchez. Gracias también a Guillermo Alfaro, al seminario de investigación Pensamiento Teórico Bibliotecológico y al doctor Jaime Ríos. Los errores que seguramente se encontrarán en lo que sigue son mi entera responsabilidad.

to de objetos artísticos como de imágenes, y al menos en teoría el campo está listo para adoptar las normas RDA.

Existen, sin embargo, varios aspectos de la labor que están muy lejos de haberse resuelto. Constituyen puntos muertos tanto en la discusión metodológica como en el trabajo mismo. Yo suponía, cuando comencé a interesarme en estos problemas, que todo se debía a un cierto atraso mexicano en materia de catalogación. Pero no hay tal. El primer número de *Art Documentation*, de febrero de 1982, estuvo dedicado a México, con sendos artículos relativos a la Biblioteca “Eusebio Dávalos” y al entonces reciente Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación. Sólo hojear *Art Documentation* y otras publicaciones semejantes, uno puede encontrar las mismas quejas y limitaciones que enfrentamos aquí, sólo que en los museos más importantes del mundo. Y como varios museos mexicanos forman parte de esa lista, la de los museos realmente muy relevantes a nivel mundial, voy a argumentar aquí que el problema está en la actividad y, por una vez, sólo en segundo lugar se lo podemos atribuir a la deficiente organización de las instituciones públicas mexicanas. Cito, por ejemplo, a Dan Lipcan, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York:

En el Museo Metropolitano, los lineamientos para catalogar objetos se desarrollaron localmente en consulta con un comité muy grande que incluyó sólo a un bibliotecario que no es catalogador. Estos lineamientos hacen muy poca referencia a estándares externos o vocabularios controlados. A los catalogadores del Museo Metropolitano (en los departamentos curatoriales, esto es, no en la biblioteca) se les permitió por muchos años articular datos y

describir objetos en cualquier forma que quisieran, y de acuerdo con las prácticas de sus disciplinas de origen.²

El autor dice esto para mostrar las dificultades en la implementación de las difíciles normas RDA. Un problema complicado para un bibliotecólogo profesional, y probablemente irresoluble para un curador de museo, que usualmente tendrá una excelente formación de historia del arte, una disciplina generalmente hostil a las clasificaciones, a las definiciones y también hostil a la noción misma de disciplina.³

Digamos que un buen historiador del arte no se caracteriza por organizar buenas clasificaciones, sino por destruirlas.

Pero además de esta diferencia obvia entre distintas culturas profesionales, existen obstáculos reales para utilizar métodos, criterios e instrumentos de clasificación bibliotecológica en las imágenes y los objetos de arte. El problema ha sido objeto de numerosos artículos especializados que analizan los trances institucionales para llevar a cabo esta difícil tarea, en un universo de imágenes que crece todos los días.

Voy a tratar de establecer aquí algunas de las dificultades conceptuales para realizar la descripción o catalogación completa de las imágenes y los objetos artísticos, concen-

2 “The Metropolitan Museum of Art, object cataloging guidelines were locally developed in consultation with a very large committee including only one librarian who is not a cataloger. These guidelines make very little reference to external established standards or controlled vocabularies.11 Metropolitan Museum catalogers (in curatorial departments, that is, not the library) were for many years allowed to form data and describe objects in whatever way they wished, and according to the practices of their given discipline.” Dan Lipcan (2012), “Faith-Based Cataloging: Resource Description and Access and Libraries, Archives, and Museums”, p. 4.

3 *Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos; XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte [Querétaro, 1998], ed. Lucero Enriquez.

trándome en los problemas relativos al título, descripción y etiquetado de los objetos. Argumentaré al final que es muy difícil transferir en forma simple las prácticas de atribución de descriptores y/o encabezamientos temáticos de la bibliotecología a la catalogación de las artes plásticas. Para enfatizar el carácter mundial de esta problemática, y evitar la tentación de proponer alguna reforma burocrática mexicana que no solucionaría gran cosa, voy a utilizar como ejemplos obras famosas del arte universal en las que no soy especialista –utilizando como ejemplos los registros oficiales de dichas obras.

Para empezar, veamos dónde no existe problema. El punto de confluencia más obvio entre el catálogo de la biblioteca y el del museo es el *registro de autoridades*, entendido como registro de autorías personales o corporativas. Simplemente es idéntico, y si acaso es posible imaginar la adición de algunos conceptos, como *pintor*, *grabador* o *curador*, como *roles* o *papeles* posibles de una persona o entidad. No hay a este respecto, desde mi punto de vista, mucho más que agregar. Si acaso, tomar en cuenta que los funcionarios federales, al menos en México, verán con inquietud la noción de “autoridad”, pensarán en principio que se trata de una autoridad como la ejecutiva o la judicial, y será necesario explicarles que es un inocente catálogo de autores que no invade sus facultades. *Fechas y nombres geográficos* están completamente estandarizados, por lo que no me detengo en ellos.

EL INVENTARIO Y EL REGISTRO

Alyx Rossetti hace una observación en la que me interesa detenerme: en general, la organización de las colecciones

de arte se ha apoyado en registros que incluyen solamente al creador, el título, la fecha, la técnica, las medidas, distintos créditos (al coleccionista, al donador, datos sobre la procedencia) y el número de inventario. A veces a esto se añaden descripciones que escriben los curadores, pero que rara vez organizan los temas en forma sistemática.⁴

En realidad sorprende un poco lo elemental que es este sistema de registro. Los registros de los museos se parecen mucho a un inventario (de hecho, una de sus funciones principales es servir para los inventarios) y muy poco a un catálogo. Esto se debe a que los objetos en los museos suelen ser muy valiosos, por lo que la operación primordial es asegurar su conservación física y, antes que eso, contarlos y asegurarse de que estén completos. También hay otras razones: el valor de los objetos suele depender en gran medida de dos datos: su autor y su fecha. Es por estas dos variables que los especialistas, pero también el gran público, consideran que los objetos en los museos son dignos de visitarse. La gente paga costosos boletos de avión (a veces otros boletos, también muy caros, para entrar a los museos), pues el “contenido” de los objetos le importa menos que su cercanía física y su originalidad. Existe una extensa discusión teórica sobre esta dicotomía, pero me detengo sobre un aspecto de la misma. Los catálogos que se derivan de las tradiciones de historia del arte suelen suponer que los objetos son tan valiosos como las imágenes que portan, o incluso más valiosos que ellas. Esto provoca que la información más importante en el registro se refiera al autor, la técnica y las dimensiones, a la fecha segura o probable. En realidad, estos campos están lejos de sistematizarse porque sería un poco peligroso sistematizarlos: la atribución de fechas y au-

⁴ Alyx Rossetti (2013), “Subject Access and ARTstor: Preliminary Research and Recommendations for the Development of an Expert Tagging Program”, pp. 284-300.

torías depende, hasta la fecha, de saberes que no siempre están completamente formalizados. Por eso se apoyan en gran medida en la autoridad personal de los especialistas.

Los expertos que consulten un catálogo quizás se fijen en la metodología que se siguió para elaborarlo, pero tratarán también de saber quién fue el responsable final de las atribuciones. Será en eso, mucho más que en el método, en lo que tendrán confianza. La minucia en la descripción física de la técnica, que normalmente es muy sintética, también será fundamental en la consulta de los catálogos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el registro del Louvre cuando indica que la *Virgen de las rocas*, originalmente un óleo sobre madera, fue trasladado a una tela a principios del siglo XIX. Esto se debe a que una parte significativa de la interpretación de un especialista tendrá que referirse a los aspectos técnicos. Aunque no siempre se utilizan vocabularios para la atribución de técnicas, el número de términos empleados es bastante limitado y está sujeto a reglas verbales, informales, pero poderosas.

Se puede llamar “patrimonialista” a esta forma de registro con todo derecho, pero es el fundamento mismo de la labor de preservación del patrimonio cultural.

LOS TÍTULOS

Los objetos artísticos no son como los libros, pues cada uno de ellos, aunque sea réplica de otro idéntico, se considera único. Pensemos que alguien quiere una copia de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. Será la misma obra con el mismo título en cualquiera de sus ediciones, y un usuario normal se conformará con cualquier copia en buen estado de cualquier edición. Algunos lectores más sofisticada-

dos querrán forzosamente la primera o la segunda edición, pero aun en ese caso se conformarán con cualquier copia de esas ediciones. No cambia el título pues no hay necesidad de distinguir entre una copia y otra.

Veamos ahora el caso de las artes. Puede ser muy distinto por lo menos por dos motivos. En primer lugar, es bastante posible que dos cuadros distintos tengan el mismo título. Usaré un ejemplo famoso, aunque un tanto atípico: Leonardo da Vinci pintó dos versiones del mismo cuadro, la *Virgen de las rocas*, en 1483 la primera versión, y la segunda en dos temporadas, entre 1491 y 1492, interviniendo de nuevo entre 1506 y 1508. La primera versión acabó en el Museo del Louvre con ese mismo título, en francés, *La Vierge aux rochers*. La segunda versión está en la National Gallery de Londres. Mismo título: *The Virgin of the Rocks*. La base de datos Artstor puso otro título a la segunda versión, la que está en Londres: “The Virgin with the Infant Saint John the Baptist adoring the Christ Child accompanied by an Angel”. Y luego añade, entre paréntesis y entre comillas: “The Virgin of the Rocks”. Esa misma base de datos traduce el título de la copia del Louvre con una curiosa variante semántica. Es frecuente que en los países anglosajones se utilicen términos italianos para referirse a las cosas del Renacimiento. Así que el cuadro del Louvre queda como “Madonna of the Rocks”. El Instituto Getty está elaborando una base de datos de nombres de objetos culturales a nivel mundial. Este famoso ejemplo no se encuentra ahí todavía, y tampoco está (no tenía por qué estar) en las autoridades de título o tema de la Biblioteca del Congreso.

Esta confusión es típica del mundo de las artes. Veamos ahora cómo razona un curador de un museo. La práctica aceptada es utilizar el título que proporcione el propietario, independientemente de lo que pudieran decir fuentes

históricas con mayor validez científica. El objeto se llama como le dice el coleccionista. Así, lo correcto sería *La Vierge aux rochers* y *The Virgin of the Rocks*. Como la traducción es una práctica completamente aceptada, los dos cuadros se acaban llamando igual: *La Virgen de las rocas*. Por eso es frecuente que los registros, como lo hace por ejemplo la Wikipedia, pongan entre paréntesis el lugar donde se almacenan o aclaren si es “la de Londres” o “la del Louvre”. Tanto la base de datos del Louvre como la de la National Gallery de Londres contienen textos más o menos extensos sobre estas dos obras centrales de sus respectivas colecciones. Los dos son textos explicativos, que mezclan consideraciones históricas, iconográficas e interpretativas.

¿Cómo podríamos resolver este problema? Es completamente distinto al de una biblioteca, pues no sería válido intercambiar un cuadro con otro, ni en términos patrimoniales ni en términos de conocimiento. Las diferencias formales entre ambos objetos son muy significativas, especialmente las diferencias de detalle. Tiene sentido establecer la relación entre las dos versiones de *La Virgen de las rocas*, pues la identidad entre ambos cuadros es justamente lo que hace tan significativas las diferencias.

Señalo otros dos casos en que los títulos de los objetos artísticos tienden a repetirse: cuando se trata de copias de la misma estampa, o cuando se trata de convenciones iconográficas uniformes. Por ejemplo, la representación de la Inmaculada Concepción de la Virgen tiene lo que se llama una “iconografía”: un conjunto de reglas para su representación que permiten identificarla. Esto permite que los especialistas, los teólogos y los devotos sepan a qué se están refiriendo o a quién le están pidiendo un milagro cuando están frente a una imagen. Esto, sin embargo, es una convención de especialistas y teólogos, y tiene límites claros;

pongo uno que no dejará lugar a dudas. La Virgen de Guadalupe es una Inmaculada Concepción; pero se metería en bastantes problemas cualquier especialista cuyo celo histórico quisiera cambiarle el nombre a la Guadalupana para titularla “Inmaculada Concepción”. Cada objeto artístico es individual. Puede pertenecer a géneros o especies, como quería Aristóteles de los animales, pero esto no le quita individualidad al objeto. Esto ocurre también con las imágenes en algunos casos. Por cierto: ha habido también intentos de clasificar a la Virgen de las rocas como una Inmaculada Concepción. Dejo aquí esta discusión porque no creo que, más allá de hacer conciencia sobre las particularidades en la historia del arte, esto provoque una necesidad muy significativa de cambio en las convenciones sobre títulos. El problema, quizás, es que hay muchos más títulos o nombres de objetos que títulos de libros; al mismo tiempo, los esfuerzos de regularización son mucho más recientes, y seguramente tomarán muchísimo más tiempo. Sin embargo, lo más probable es que las convenciones y estándares se mantengan uniformes, siendo éste un caso de mayor complejidad y tamaño, pero no sustancialmente distinto de la normalización de títulos en los libros.

LOS ENCABEZADOS TEMÁTICOS

La atribución de descriptores y encabezados temáticos es una de las prácticas más importantes en la organización de una biblioteca o de cualquier acervo textual que se organice para consolidar un saber. Si no hay encabezados temáticos, los profesionales y especialistas en cuestiones de bibliotecas y documentación desconfiarán del catálogo respectivo. La ausencia de encabezados o descriptores es,

para los profesionales de las bibliotecas, la ausencia del catálogo mismo.

Tanto los descriptores como los encabezados temáticos se inventaron para clasificar textos y facilitar el acceso de los usuarios a sus contenidos. Hasta hace apenas unos cuantos años, era inimaginable que una máquina pudiera leer libros completos, por lo que se inventaron distintas técnicas clasificatorias para que una persona pudiera conocer el tema de un libro antes de leerlo, y pudiera conocer todos los libros en una biblioteca que tocaran un tema en particular. Por ejemplo: es difícil adivinar, de un título como *El Cicerone*, de Jakob Burckhardt, que su tema es la pintura italiana del Renacimiento. Los encabezamientos temáticos y los descriptores se inventaron en los siglos XIX y XX para resolver este problema, antes de que existieran las computadoras, o cuando éstas no permitían todavía la lectura completa de los textos. Mooers, el inventor de los descriptores, asegura en 1950 que nunca habrá transcripciones completas de los textos: “Scanning in entirety is humanly impracticable and technically undesirable. Therefore, attention must be directed to methods of symbolic description.”⁵

Digamos que si se pudiera transcribir absolutamente toda la información contenida en los libros hacia algún medio que permitiera revisarla también por completo, algo que en 1950 parece inimaginable, este autor considera que además estaría mal. Por eso propone la elaboración de descriptores que tengan, con el texto, una relación simbólica, y que permitan alguna forma de recuperación mecánica, como ocurre con las tarjetas perforadas.

Si ahora intentamos utilizar el mismo criterio para el mundo del arte y las imágenes nos encontraremos con una dura

5 Calvin N. Mooers (1950), *The theory of digital handling of non-numerical information and its implications to machine economics* [en línea].

realidad. Por una parte, las imágenes y los objetos son cosas distintas y requieren de criterios un tanto divergentes. Pero aun si lográramos resolver esa diferencia, y ya veremos que no es tan fácil, nos encontraríamos con otro problema más grave: los textos, incluso en las teorías semióticas más radicales, tienen un sentido literal. No es el único y es frecuente que ni siquiera sea el más importante, pero el sentido literal del texto es una condición de su existencia (aunque, contradictoriamente, sea un horizonte absolutamente teórico). Esto requiere de una explicación mayor.

En los años sesenta del siglo XX surgieron numerosas teorías que pusieron en cuestión la unidad del texto, y que además pusieron en duda su sentido literal. En *Obra abierta*, Umberto Eco aseguró que los espectadores y lectores de cada obra hacían una reconstrucción siempre distinta de la misma, apoyados en herramientas como la repetición y la serialidad. Este postulado provocó una revolución en los estudios sobre el lenguaje y la cultura, y hay una escuela que considera que el sentido literal de un texto, el que no está deformado por los símbolos, la retórica y las segundas intenciones, es completamente o casi completamente imaginario. El “casi” es porque el propio Umberto Eco revisó sus postulados y formuló, más adelante, una teoría más moderada: existe un sentido del texto. Es perfectamente posible establecerlo, pero no es el único. Debe convivir con las intenciones del autor, a veces muy distintas de lo plasmado en el lenguaje escrito; y también debe convivir con las intenciones de los lectores, siempre múltiples, y que pueden carecer de toda relación con las otras dos dimensiones: la del autor y la del texto.⁶

⁶ Umberto Eco (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*; Umberto Eco (1990), *Los límites de la interpretación*; Groupe Mu (1987), *Retórica general*.

Tomando como ejemplo su propio libro, *Obra abierta* tiene, en el catálogo de la Biblioteca del Congreso, los encabezamientos que corresponden a la semiótica, la poesía, la estética, a James Joyce y a Norbert Wiener. No creo que esto describa de manera exhaustiva el libro, pero sí permite recuperar algunas de sus preocupaciones principales. Hay una relación compleja entre el encabezamiento y el contenido, pero es la relación entre un texto, el del libro, y otro texto mucho más breve, el encabezamiento.

Ahora veamos nuestro ejemplo de la Virgen de las rocas. Su atribución a la iconografía de la Inmaculada Concepción de la Virgen no tiene mucho que ver con la composición del cuadro o sus figuras. En realidad, casi podemos estar seguros de que existe esa relación porque el cuadro se lo encargó a Leonardo una cofradía dedicada al culto de la Inmaculada Concepción. Además, se pintó cuando había fieros debates sobre la Inmaculada Concepción, y la manera problemática en que representa la maternidad y la multiplicación de los seres humanos parece aludir a esa problemática, que dividió al catolicismo durante siglos.⁷ A diferencia de lo que ocurre en un libro, donde los temas están en el texto (como quiera que se le lea), la atribución de la pintura a un tipo iconográfico es una interpretación que se apoya por lo menos parcialmente en la erudición histórica. Puede apoyarse también en una observación cuidadosa de la imagen, pero ésta queda mediada por conocimientos previos que permiten interpretar. Recordemos que “interpretar” es un verbo que significa “atribuir intenciones”. Esas intenciones no son visibles, no son textuales, no son explícitas (por eso la necesidad de interpretar).

7 Christopher Pye (2010), “Leonardo’s Hand: Mimesis, Sexuality, and Early Modern Political Aesthetics”, pp. 1-32.

Ahora imaginemos a un catalogador intentando atribuir un descriptor, un término de un diccionario o un encabezamiento temático a cualquiera de los dos cuadros. Digamos de antemano que la Biblioteca del Congreso tiene un término a propósito para la “Inmaculada Concepción”, que también aparece en las autoridades de la DGB de la UNAM. Pero notemos que, si bien se trata de un problema ampliamente discutido alrededor de la imagen, no es visible en ella mediante alguna convención. El arte católico tiene una iconografía minuciosamente reglamentada, pues el Vaticano tiene una legislación propia para decidir quién puede ser objeto de culto, como la Virgen y Juan Diego, y quién no tiene ese derecho, como Marcial Maciel. La historia del arte tiene instrumentos seculares para atribuir identidades iconográficas; el más prestigioso es el sistema de clasificación holandés Iconclass. La iconografía fue objeto de una formulación teórica muy relevante en los años treinta del siglo pasado a través del libro *Estudios de iconología*, de Erwin Panofsky. Este importante profesor alemán aseguró que nuestra comprensión de las imágenes pasa por tres etapas. La primera, dijo, es preiconográfica. En ella, como dice Maurice Merleau-Ponty, “el ojo existe en estado salvaje”: hay una percepción absolutamente elemental que apenas logra reunir formas en significados básicos. El segundo estadio, el iconográfico, lleva a la comprensión de las convenciones. Por ejemplo, dice Panofsky, nos permite reconocer a un hombre que se quita el sombrero como un europeo civilizado que nos está saludando. En el tercer nivel de comprensión, Panofsky asegura que ese europeo urbano y bien educado tiene toda una filosofía organizada alrededor de sus buenos modales. Lo que se utiliza mucho para la catalogación es el segundo nivel, el de las convenciones.

Veamos una de las Inmaculadas de Bartolomé Esteban Murillo. Corresponde a la letra con la definición de Iconclass: “María, usualmente de pie sobre la luna creciente, bajando del cielo, exenta del pecado original (a veces aplastando a una serpiente).”⁸

Además de propiciar las plegarias de los devotos, las convenciones iconográficas permiten a los historiadores del arte clasificar las imágenes. Podemos buscar “inmaculada concepción” en una base de datos y encontrar todas las imágenes que hayan sido etiquetadas con ese contenido.

Parecería que es la solución del problema, pero no es así. Por una parte, el cuadro de Murillo abunda en características que no están en la convención iconográfica. Por mencionar dos: el modelo de la Virgen es una adolescente; segundo, no menos importante, el espacio en el que flota la madre de Jesús es etéreo y luminoso. Esto último puede referir a una variedad de filosofías, y es en esta característica, la luminosidad etérea, donde muchos especialistas van a buscar el significado “profundo” de la pintura.

Así que la caracterización iconográfica, convencional y confiable, es también bastante limitada. Pero veamos ahora cómo se comporta en otros ámbitos. *Las señoritas de Avignon* es un cuadro de Pablo Picasso. Representa un grupo de mujeres, probablemente en un burdel. Para pintar sus rostros, Picasso se inspiró en las máscaras africanas. De acuerdo con muchos historiadores del arte, este cuadro da inicio al cubismo. La base de datos del Museo de Arte Moderno de Nueva York le atribuye solamente un término: “primitivismo”. Esta base de datos tiene un tesoro con menos de cien términos. La mayoría son técnicas artísticas, como “pintura” o “grabado”, o sustantivos que definen corrientes, como “primitivismo” y “cubismo”. Digamos que un estu-

8 “ICONCLASS 11F232” [en línea].

diante de secundaria que estuviera investigando sobre la pintura cubista, y que tecleara en la base de datos del MOMA la palabra “cubismo”, no necesariamente encontraría *Las señoritas de Avignon*. La catalogación utilizando vocabularios controlados es de hecho una tarea difícil. Recientemente se publicó un artículo que señala estrategias que están siendo consideradas por Artstor para imponer descriptores o etiquetas a los registros de sus imágenes. De acuerdo con ese artículo, menos del 50% de los registros tiene semejante clasificación.⁹ Poner esas etiquetas sería costoso, y Artstor está explorando estrategias de etiquetado social: un sistema de etiquetado semejante a la Wikipedia, donde usuarios independientes, aunque acreditados y competentes, ponen etiquetas a cambio de tener acceso a la base de datos. Existen por lo menos dos bases de datos que utilizan experimentalmente esta estrategia: una de ellas es británica, la otra pertenece al Museo de Arte de Brooklyn. Las etiquetas se imponen sin que exista para ello algún vocabulario obligatorio (en el caso del Museo de Brooklyn, es posible el tagueado anónimo). Los resultados son interesantes, aunque con este método, obviamente, están lejos de ser uniformes. Lo que las redes sociales y las formas colaborativas resuelven es la necesidad de trabajo intensivo. Lo que no resuelven es la necesidad de trabajo muy especializado.¹⁰

Las limitaciones de la clasificación iconográfica son tan indudables como su necesidad: sería necio negarse a usarla. Traigo una anécdota para ilustrar lo que puede pasar: en una famosa exposición de arte mexicano, hace ya un par de décadas, se incluyó un *Divino Pastor*, una pintura virreinal. Seguramente desconcertados, y desconocedores de la iconografía, los museógrafos escribieron la cédula lo mejor

9 Rossetti, “Subject Access and ARTstor”.

10 *Ibid.*

que pudieron. Le pusieron el siguiente título: “Cristo con sombrero y borrego al lado”. A diferencia de títulos como “El santo niño cieguito”, “El Niñopa” o “San Pascualito Rey”, aquí no estamos hablando de religión popular, sino de museos que fueron tacaños y no quisieron contratar profesionales para hacer el trabajo.

LA DESCRIPCIÓN

Pero el ejemplo anterior, después de todo, ¿no sería el camino de salida? ¿No es la descripción de una obra de arte el punto de partida para toda operación de conocimiento posterior? Los historiadores del arte suelen iniciar cualquier proyecto con una descripción del objeto que quieren explicar, y es frecuente que las cédulas de los museos, los registros de inventario, los catálogos, los catálogos en línea y otros documentos de referencia semejantes incluyan un texto breve que contiene tres cosas, o una mezcla de las tres:

1. Noticias históricas sobre la factura de la obra;
2. Una interpretación apoyada en una descripción formal o iconográfica; y/o
3. Noticias históricas sobre el destino del objeto a lo largo del tiempo.

Este texto suele ser breve, bastante conciso, muy erudito y destinado a un público mixto de conocedores y neófitos. Suele capturarse en un campo cuyo nombre puede poner la piel de gallina a cualquier profesional de la información: “Comentario”, “Otros”, “Notas” o “Descripción”, aunque rara vez se trata de una mera descripción.

Anotemos de paso que alguna forma de transliteración textual es indispensable para buscar una imagen en una base de datos. Aunque existen ya herramientas para la búsqueda de semejanzas formales, éstas comparan semejanzas geométricas y cromáticas; todavía no existen bases de datos que busquen semejanzas estructurales, narrativas o alegóricas. Ahora bien, la dificultad está en entender cómo podría hacerse una descripción o explicación mínima, y que resultara significativa para recuperar la información o utilizarla.

En la actualidad coordino un proyecto de servicio social para hacer el catálogo del Museo de Arte Moderno. La ficha se tomó de la ficha Object ID adoptada por Interpol, que es el registro indispensable para reportar la pérdida de una obra de arte a nivel mundial. En Uniarte, la iniciativa conjunta del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información y del Instituto de Investigaciones Estéticas para la catalogación de obras de arte, elegimos el modelo de Interpol por motivos pragmáticos (la pérdida del patrimonio es un factor a tomar en cuenta desde luego), pero también porque ese carácter un tanto judicial nos aseguraba la universalidad de las categorías a utilizar en el registro.

Ahora bien, una de las características de la ficha Object ID, además de la utilización por lo menos de una fotografía, es la redacción de una descripción. Qué es una descripción, es uno de los problemas más viejos de la historia del arte, y los especialistas se apoyan en la noción clásica de *écfrasis*, la reproducción verbal de una imagen, cuyo modelo es la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, de Homero.¹¹ En aquel famoso pasaje, Homero describe el escudo utilizado por Aquiles para luchar contra Héctor. Se trata, en realidad, de un pequeño racimo de historias y paisajes dentro del relato homérico, que de momento distrae su aten-

11 Homero, *Ilíada* (1991), cap. XVIII, pp. 478-615.

ción de los episodios de la guerra de Troya para centrarla en las batallas, hatos de ganado y parajes representados en el escudo. Se ha escrito bastante sobre este texto, que tiene una característica en común con otros textos fundadores de la escritura sobre las artes en Occidente: aunque es la descripción de un escudo imaginario, termina por describir más bien las escenas descritas:

No sólo la ékfrasis no se concibe como una forma de escritura dedicada al 'objeto artístico', ni siquiera se restringe a los objetos: es una forma de evocación vívida que puede tener como tema cualquier cosa: una acción, una persona, un lugar, una batalla, incluso un cocodrilo.¹²

Esta ambivalencia de la descripción es consustancial a la misma. A menos que terminemos describiendo un cuadro figurativo como un conjunto de formas y colores sin ton ni son, no hay más remedio que reproducir verbalmente sus figuras, historias y espacios. Y para que la narración sea legible, esto hace indispensable adentrarse un poco en la narración de las escenas, aislándose un poco del flujo normal de las cosas (o, en el caso de Homero, de la narración mayor).

El problema se vuelve aún más complejo con la pintura abstracta. Irene Artigas de plano excluye el arte abstracto de su estupendo libro sobre la ékfrasis, asumiendo que esta última se utiliza para textos "[...] que sean representaciones y [...] obras plásticas que también lo sean."¹³

12 "Not only is ekphrasis not conceived as a form of writing dedicated to the 'art object', but it is not even restricted to objects: it is a form of vivid evocation that may have as its subject-matter anything — an action, a person, a place, a battle, even a crocodile." Michael Squire, "Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image", pp. 157-191.

13 Irene Artigas Albarelli (2013), *Galería de palabras: la variedad de la ékfrasis*, p. 13.

Pero volvamos a la ficha Object ID. Es una redacción enrarecida pues sus condiciones son distintas a la de cualquier texto normal: el lector ideal de la misma es un juez de un país desconocido. Digamos que la obra se la robaron, y al recuperarla hay un juicio. El embajador de México debe demostrar a un juez que la obra descrita había sido catalogada por el gobierno mexicano años atrás. Para ello, el juez debe reconocer el objeto recuperado en la descripción que hicieron unos estudiantes mexicanos. Estamos suponiendo que este juez es un personaje especial: por deformación profesional, tiene poca o ninguna imaginación; es probable que le ponga mayor atención al documento escrito que a cualquier cosa de la realidad, fotografía o prueba científica (al menos así ocurre con los funcionarios en el sistema judicial mexicano); querrá que la descripción sea completa, pero es muy probable que sea impaciente y también quiera leer un texto breve.

Con el tiempo y la experiencia iremos depurando esta forma de descripción, que será equivalente a los resúmenes que a veces tienen las publicaciones especializadas, pero con una diferencia significativa. Mientras que los resúmenes y *abstracts* son un texto que representa otro texto, las descripciones son una representación verbal de una imagen. Así, los resúmenes y etiquetados, los encabezamientos temáticos y descriptores de un libro son el resultado de operaciones intertextuales; en cambio, cuando esas operaciones se hacen sobre un objeto o una imagen son *intermediales*, pues aun de forma imaginaria convocan a varios sentidos al mismo tiempo.¹⁴ Aunque se abstengan de contar historias o atribuir personalidades, suelen ser interpretativas. Tengo para mí que la descripción es un paso que no puede saltarse si se quiere catalogar un acervo artístico, pues de otra

14 Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales” [en línea].

manera no habrá descriptores, encabezamientos o etiquetas que tengan cualquier contenido para cualquier propósito. De hecho pienso, y con esto termino, que una buena parte de las herramientas para catalogación se podrían insertar, como etiquetas de hipervínculo intertextual, en el texto descriptivo, y que este último podría someterse a manuales de estilo y vocabularios controlados que hicieran imaginable su etiquetado por algún tipo de programa de cómputo. Esto nos lleva a una conclusión.

Lo que vuelve muy complejo el problema de la catalogación es la variedad de objetivos que se esperan de una modesta lista con nombres de autores, títulos, técnicas, años y medidas. ¿Por qué no puede concluirse, si es tan simple? Las bibliotecas tienen millones de volúmenes, cuyos registros son mucho más complicados que los de las obras de arte. ¿Qué los vuelve un problema tan barroco?¹⁵

Creo que se ganaría muchísimo tiempo si en lugar de buscar la catalogación perfecta mediante fichas cada vez más complicadas, se asumiera alguna forma normalizada del registro básico, dejando las operaciones destinadas a la recuperación compleja de información para un texto en prosa que eventualmente pudiera etiquetarse y, de esa manera, volverse susceptible de recuperación. En todo caso, la descripción también cumpliría, junto con ese objetivo técnico, un objetivo de saber, pues es una de las operaciones fundamentales de cualquier análisis de imagen o historia

15 Sobre los problemas para concluir los inventarios de los museos franceses, por ejemplo, véase Isabel Attard *et al.*, “Note d’étapemission d’information musées” (2014) [en línea]. Para el caso mexicano, véanse los informes de la ASF en Auditoría Superior de la Federación, *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012. Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Auditoría (México: Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014), [en línea]; Auditoría Superior de la Federación, *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012. Instituto Nacional de Bellas Artes*, Auditoría (México: Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014) [en línea].

del arte. Esto es lo que ocurre ya: en la totalidad de los ejemplos empleados en esta plática hay un texto así, y en cambio muy pocas etiquetas, facetas, encabezamientos o descriptores que pudieran haber ayudado en la tarea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigas Albarelli, Irene (2013), *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*.

Attard, Isabel; Marcel Rogemont; Michel Herbillon, y Michel Piron (2014), "Note d'étapemission d'information musées" [en línea], <http://www.youscribe.com/catalogue/tous/art-musique-etcinema/autres/note-d-etape-mission-d-information-musees-2476042>.

Auditoría Superior de la Federación. *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Auditoría. México: Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014 [en línea], http://asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2012i/Documentos/Auditorias/2012_0253_a.pdf&sa=U&ei=Qf9WVNTThN8z4yQTz5ICwCA&ved=0CA0QFjAE&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNH_7CZ9QZCAGAResM2ZuGmSEzPmpw.

Auditoría Superior de la Federación. *Informe del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2012*. Instituto Nacional de Bellas Artes. Auditoría. México, Auditoría Superior de la Federación, 13 de enero de 2014 [en línea], http://asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2012i/Documentos/Auditorias/2012_0254_a.pdf&sa=U&ei=FQFXVOqwIouSyQ-SrloD4BQ&ved=0CAoQFjAD&client=internal-uds-cse&usg=AFQjCNF7-k4B1Zc1rYBPgCtrpfU7L8dDXQ.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

- Coloquio Internacional de Historia del Arte (1999), *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos; XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte* [Querétaro, 1998]. Editado por Lucero Enriquez, México, UNAM /Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Eco, Umberto (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Limusa.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Groupe Mu (1987), *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Homero (1991), *Iliada* [trad. por Emilio Crespo], Madrid, Editorial Gredos.
- “ICONCLASS 11F232” [en línea], <http://www.iconclass.org/rkd/11F232/>.
- Lipcan, Dan (2012), “Faith-Based Cataloging: Resource Description and Access and Libraries, Archives, and Museums”, en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 31, núm. 2 (1 de septiembre), pp. 210-18. doi:10.1086/668113.
- Mooers, Calvin N. (1950), *The theory of digital handling of non-numerical information and its implications to machine economics*, Boston [en línea], <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015034570583>.
- Pimentel, Luz Aurora (2003), “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, núm. 4 [en línea], <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>.
- Pye, Christopher (2010), “Leonardo’s Hand: Mimesis, Sexuality, and Early Modern Political Aesthetics”, en *Representations*, vol. 111, núm. 1 (1 de agosto), pp. 1-32. doi:10.1525/rep.2010.111.1.1.

- Rossetti, Alyx (2013), "Subject Access and ARTstor: Preliminary Research and Recommendations for the Development of an Expert Tagging Program", en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 32, núm. 2 (1 de septiembre), pp. 284-300. doi:10.1086/673518.
- Squire, Michael (2013), "Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image", en *Word & Image*, vol. 29, núm. 2 (1 de abril), pp. 157-91. doi:10.1080/02666286.2012.663612.

Travesía epistemológica de las imágenes y la información en Bibliotecología

HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ.
Universidad Nacional Autónoma de México

El *giro visual en Bibliotecología*, título genérico con que se ha enmarcado tanto el primero como el segundo Seminario de Pensamiento Teórico Bibliotecológico, no debe comprenderse como una mera filiación coyuntural a una tendencia en boga que hace de la visualidad de las imágenes su centro de atención, sino una incidencia-coincidencia a partir de la peculiar orientación que en la actualidad se da globalmente en el mundo, primordialmente respecto al ámbito cultural. Referirnos, por tanto, al “giro visual” en *Bibliotecología y Estudios de la información* (en adelante, para abreviar, sólo Bibliotecología), más que responder a una moda, es un requerimiento insoslayable para estar a la altura de los tiempos y para contribuir a la auto-definición de esta ciencia. Lo cual requiere una previa explicación aclaratoria.

Hacia finales de la pasada centuria se dio el desgaste de una tendencia teórica que marcó con su impronta a las ciencias humanas y sociales, conocida en el mundo anglosajón como *Linguistic turn*; el *giro lingüístico* mostró para ese momento que la explicación de la realidad humana y social

por vía de la multiformidad del lenguaje ya no era suficiente. El supuesto básico de tal tendencia –relativa a que no hay hechos fuera del lenguaje, ni ninguna otra realidad más que la que se presenta bajo alguna forma de descripción lingüística– se enfrenta a manifestaciones mayormente cambiantes y complejas de la realidad para las que se requiere algo más que la mera descripción lingüística: es la presencia multiforme y desbordada de la esfera de lo visual. Es preciso acotar que, a nivel teórico, la obra tanto de Roland Barthes como la de Jacques Derrida contribuyeron notoriamente al ocaso del giro lingüístico al abrir las puertas de la *hipertextualidad* y la *diseminación* del texto, lo cual vino a significar la muerte de las gramáticas de la modernidad. Estos autores galos proclamaron la ruptura de la linealidad del texto, lo que acarrea la pluralización de las fuentes de información. El texto pierde su monopolio informativo al convertir en esquirlas su lógica lineal, que ya no se ajusta a la realidad que presenta la sociedad de la información y su secuela la sociedad del conocimiento. Al fragmentarse el texto se abre el paso al hipertexto, a la diseminación informativa, lo que expresa el carácter de la sociedad hipermedial, la cual se encuentra signada por la complejidad y su cauda de contingencia: lo que da lugar a la incertidumbre y la aparición de desórdenes y nuevos órdenes. La multimedialidad de la sociedad del conocimiento conlleva la presencia cada vez más amplia, infaltable y potente de la imagen en sus múltiples manifestaciones: ya sin menoscabo ante la palabra escrita. Es el irresistible ascenso de la cultura visual que comienza a encabalgarse en la cultura escrita predominante por milenios; por lo que en cierto modo podría decirse que el giro lingüístico semeja el canto del cisne de la cultura escrita.

Por otra parte, en paralelo al declive del giro lingüístico, se dio el auge de los *Estudios culturales*, que fue una

propuesta que buscó un acercamiento, una comprensión diferente al universo cultural ha como se había hecho anteriormente. Para los Estudios culturales la cultura es un proceso multifactorial, por lo que no es algo que está ubicado en aquellas entidades canonizadas como culturales, como son los textos ni es el resultado de su producción, así como tampoco está solamente en los recursos, apropiaciones e innovaciones culturales de las realidades vividas día a día, sino en las múltiples maneras en que se construye sentido al interior de las diferentes sociedades permanentemente signadas por el cambio y el conflicto. Por lo que para esta tendencia la cultura no son las instituciones, ni los géneros, ni las conductas, sino las múltiples y complejas interacciones entre todos estos factores. Para llevar a cabo este programa de conocimiento, los estudios culturales hacen uso de diversos recursos metodológicos, conceptuales y teóricos provenientes de distintas disciplinas.

Ahora bien, una vez que los estudios culturales entran en los cauces institucionales académicos empiezan a perder radicalidad, tornándose convencionales; pero tales estudios dejaron el marco de conocimiento para el advenimiento de los *Estudios visuales*; lo que permite:

[...] situar el ámbito de los Estudios visuales como un híbrido interdisciplinar que busca desafiar el carácter disciplinar de la Historia del arte, unida a verdades transhistóricas y criterios críticos invariables, y que puede entenderse como el “ala visual” del movimiento académico de los Estudios culturales, más politizado con derivaciones hacia el feminismo, el marxismo, los estudios de género, los estudios de raza y etnicidad, la teoría *queer* o los estudios coloniales y poscoloniales.¹

1 Ana María Guasch (2005), “Doce reglas para una nueva academia: la ‘nueva historia del arte’ y los estudios audiovisuales”, p. 59.

Los Estudios visuales no buscan incidir en los objetos privilegiados de los estudios culturales, como la clase, la raza o el género, sino tomar de éstos el enfoque en el cual lo político se proyecta en el ámbito visual, así como las cuestiones de identidad, sociabilidad y deseo. Por lo que el conocimiento de las imágenes no se circunscribe al exclusivo estudio interno de éstas. Así, los estudios visuales han abierto de par en par el horizonte que restringía el estudio de las imágenes en su heterogénea manifestación.

Ahora bien, si los Estudios visuales han conformado ese enfoque abierto es porque se han convertido en los intérpretes idóneos de la onda expansiva de imágenes en la actualidad. A lo largo del siglo XX, con la creación de nuevas modalidades de imágenes así como de una amplia variedad de tipos de ellas, se dio el avance de lo que se ha caracterizado como una cultura visual, la cual hace sentir su presencia e influencia tanto en la estructura social como en la vida cotidiana de las personas. Todo ello ha redundado en que tanto la cultura visual como el amplio espectro de imágenes se conviertan en objeto de estudio por parte de múltiples disciplinas de conocimiento. En conjunto, todo esto nos permite hablar del “giro visual”, que pauta en buena medida la orientación cultural y cognoscitiva de las sociedades y los individuos en la actualidad.

Como no podía ser de otra manera, este contexto visual incide directamente en la Bibliotecología por lo que, además, coincide con la necesidad de las señaladas tendencias y disciplinas respecto a la relevancia que ha adquirido el vertiginoso universo de las imágenes y, por lo tanto, en acercarse a ellas cognoscitivamente. Pero en el particular caso de la Bibliotecología, tal incidencia-coincidencia tiene un escorzo peculiar. El giro visual en Bibliotecología conlleva un giro idiosincrásico; en esta ciencia el acercamiento a las imágenes

nes –a la par de cubrir un sector de la información registrada que, por tradición, ha sido marginado dentro del conocimiento bibliotecológico, como son las imágenes– también entraña un proceso de autodefinición cognoscitivo. En otras palabras: *las imágenes son, sin lugar a dudas, información registrada y, por lo tanto, son un objeto de estudio propio de esta ciencia.* Y en la medida que el estudio de las imágenes las recupera para convertirlas incuestionable e inalienablemente en objetos bibliotecológicos se da un paso más en la consolidación científica de esta ciencia. Llegados a este umbral, sale al paso el problema que nos guiará el resto del trayecto de esta indagación: ¿cuál es la travesía seguida por las imágenes y su correspondiente información en su constitución como objetos de estudio en la Bibliotecología?

Ya la formulación de la pregunta nos señala la estirpe epistemológica del problema que enuncia. Para iniciar el camino hacia la respuesta, detengámonos primero en un dato que el texto supracitado nos brinda: los Estudios visuales han lanzado un desafío a la Historia del Arte cuestionando aspectos nodales, como el hincapié que ésta hace en cuanto a su búsqueda de verdades transhistóricas y criterios críticos invariables, que son producto de los límites en que se despliega su concepción de las imágenes. La Historia del Arte circunscribe su conocimiento de la imagen a aquellas imágenes que están canonizadas como artísticas, a la par que se aboca al estudio de otras manifestaciones artísticas, como la escultura y la arquitectura. Mientras, en la actualidad, el porcentaje de imágenes artísticas que se producen es mínimo en relación con toda una amplia y masiva variedad de tipos de imágenes no artísticas que se fabrican en el mundo. De hecho las imágenes *no artísticas* son las que privilegiadamente interesan a los Estudios visuales, porque son las que mejor exhiben la multiplicidad, contradicciones

y dinámica del mundo actual. Así pues, hablar de imágenes no artísticas es referirnos a imágenes cuyo carácter es primordialmente informativo.

Lo que no significa que las imágenes artísticas no tengan una dimensión informativa, pero en ellas no es lo determinante en su creación. El que el gran porcentaje de imágenes que se producen estén determinadas por el diseño informativo con mayor razón hacen de ellas “patrimonio bibliotecológico”; pero esto no se realiza de manera automática o inercial. Si esto lo apreciamos desde el enfoque epistemológico, veremos que hay algunos problemas y consideraciones que sortear para que las imágenes sean construidas como objetos propiamente bibliotecológicos.

En el momento en que un objeto que circula en la realidad cotidiana y que, por tanto, es un objeto nimbado por la empírea, se convierte en centro de atención por parte de alguna disciplina de conocimiento y comienza la transfiguración de su estatuto cognoscitivo. Los objetos de la realidad cotidiana llenan básicamente necesidades utilitarias, por lo que su manipulación no está signada por proceder de conocimiento abstracto. Así, por ejemplo, las imágenes que circulan entre el tráfico cotidiano son miradas por las personas distraídamente o a veces con cierta atención, pero en ningún momento (o sólo en raras ocasiones) se plantea la necesidad de leerlas (es más, ni siquiera se considera que sean susceptibles de lectura, puesto que se cree que basta con verlas para saber de qué tratan). Lo que redundaría en que la información que contienen las imágenes no sea apreciable o comprendida del todo. Mientras que, al contrario, cuando un objeto empírico es “cooptado” por una ciencia para convertirse en objeto de estudio o conocimiento, inicia su construcción abstracta, en otras palabras, conceptual e, incluso, hasta teórica. Pero en el caso de la

Bibliotecología la construcción de la imagen y su correlativa información presentan algunos problemas particulares que muestran la accidentada travesía que tienen que recorrer a través de esta ciencia para establecerse como objetos de estudio bibliotecológico.

El gran epistemólogo francés Gaston Bachelard explicaba que a lo largo del desenvolvimiento de una ciencia se presentan una serie de *obstáculos epistemológicos* de diversa índole, como pueden ser: la acumulación de conocimientos establecidos y legitimados que ofrecen respuestas “fáciles” a cualquier situación, pero también a que los objetos de estudio que se busca construir teóricamente aún no se les ha depurado de las adherencias empíricas. Todo lo cual genera el error que paraliza el avance de tal o cual ciencia. Error que a su vez debe convertirse en objeto de conocimiento, ya que es un indicador necesario del carácter del obstáculo, del cual se sale con el *corte epistemológico*, esto es, llevando a cabo una nueva depuración de las adherencias empíricas, para realizar una más completa elaboración abstracta, teórica, del objeto de estudio y así construirlo como un objeto técnico abstracto-concreto. Llevando agua al molino bibliotecológico puede decirse que las imágenes como objeto de estudio se encuentran aún permeadas de adherencias empíricas, puesto que, en primera instancia, no se considera que los bibliotecarios deban tener las competencias apropiadas de *lectura de imagen* para poder acceder a su contenido y, en segunda instancia, la descripción de la información de las imágenes se lleva a cabo a partir de la clasificación y catalogación elaborada *ex profeso* para textos escritos. Todo lo cual ha constituido un capital de conocimiento que “resuelve” las anomalías que puedan presentar las imágenes. Esto nos habla de que las imágenes, con todo y ser propiamente entidades bibliotecológicas, son objetos no integra-

dos y que, por lo mismo, se encuentran en lo que podría definirse como una zona de incertidumbre. De hecho el que las imágenes se encuentren ubicadas en la susodicha zona de incertidumbre hace de ellas *objetos límite*.²

Las imágenes son ejemplo de objetos límite, puesto que responden al fundamento de la Bibliotecología, la información registrada, pero debido a las limitantes de tal fundamento no responden al canon del registro escrito. De ahí que quedan varadas en la mencionada zona de incertidumbre, en la que se les margina y a donde pocos se arriesgan a aventurarse para comprenderlas en profundidad; lo cual se refleja en el ámbito bibliotecario donde se les asigna un lugar periférico. Pero es conveniente acotar que, con la *lectura de imagen*, la situación es más acuciante en cuanto a su posición de objeto límite: este tipo de práctica de lectura ni siquiera es considerado como un objeto digno de estudio.

El que las imágenes (y su correlativa lectura) sean objetos límite pone en evidencia, también, a las limitantes del propio fundamento de la Bibliotecología: información registrada y organizada. La noción de información que prima en esta ciencia es el producto de múltiples afluentes, esto es, que ha sido elaborada o fundamentada en otras ciencias o tendencias, tanto del área común de las ciencias de la información o más distantes, como las del área científica. A esto hay que agregar las propias dificultades que presenta conceptualizar un objeto de suyo moviente, que muta permanentemente y por ende lo tornan polisémico.

2 Tal concepto puede caracterizarse como propio de aquellos objetos en que debido a la especificidad de sus características pertenecen indudablemente a un determinado campo de conocimiento, pero a la vez no responden del todo al fundamento, llámese paradigma, episteme o matriz constructiva de conocimiento de tal campo: por lo que señalan el límite explicativo y constructivo para su construcción teórica.

Al no haber sido construido el objeto de información bibliotecológicamente, es decir, como una teoría bibliotecológica de la información, se ha manifestado dentro de este campo de conocimiento como un objeto integrado más, y no como lo que podría ser considerado como un paradigma y, como tal, fungir como plataforma para la construcción teórica del campo bibliotecológico. También hay que señalar que esa noción de información prevaleciente se encuentra acotada y articulada por la orientación técnica que determina a esta ciencia en su actual fase de constitución.

La carencia de una teoría bibliotecológica de la información redundante en que la concepción de información registrada a la que queda circunscrita la Bibliotecología sea aquella referida a la de la palabra escrita. Por lo que la información registrada visual se torna opaca, es decir, no es estimada a partir de su diferencia específica y autonomía respecto a la información registrada escrita; así, el instrumental técnico, clasificación-catalogación, opera con un alto nivel de rigor y sofisticación para describir la información bibliográfica, mientras que la información iconográfica se torna insumisa ante ese instrumental, tal como se encuentra establecido y que es parte sustancial del capital de conocimiento bibliotecológico.

Como puede apreciarse a partir de seguir la travesía de las imágenes y la información en Bibliotecología, ambas atraviesan por problemas similares y otros disímiles: la similitud es que en ambas no se ha llevado a cabo una integral elaboración teórica para estatuirlos como objetos plenamente bibliotecológicos. Pero en lo que se diferencian es en que la información es un objeto integrado y en cuanto tal perfectamente ubicado y estatuido con el resto de los objetos bibliotecológicos; mientras que las imágenes son objetos límite aún lastrados por todo un cúmulo de adherencias

empíricas. Esto redundaría en lo que podría caracterizarse en una *asincronía cognitiva* entre imagen e información desde la perspectiva bibliotecológica. De ahí que no se comprendan del todo los sutiles cambios, desplazamientos e hibridaciones de la información que se dan actualmente en el ámbito visual, esto es, entre los diversos tipos de imágenes (artísticas, publicitarias, científicas, testimoniales, etcétera), lo cual acaba reflejándose en las limitantes que presenta la clasificación y catalogación tradicionales para describir semejantes sutilezas identitarias de las imágenes.

Ahora bien, completemos el siguiente tramo de la travesía de las imágenes y la información en la ciencia bibliotecológica: aunque esto desde supuestos hipotéticos, ya que es un trayecto aún por realizarse. En el horizonte hay anuncios que permiten columbrar una opción para llevar a cabo la construcción conceptual, teórica de imágenes e información como objetos claramente bibliotecológicos. Las propuestas más radicales del documentalismo han enriquecido el tradicional instrumental técnico bibliotecológico con elementos y propuestas de diversas disciplinas, así como implementando un amplio abanico metodológico para el análisis de contenido de las imágenes, y han permitido un más depurado conocimiento de tales objetos, así como una mejor descripción y organización de su información. Asimismo, por otra parte, van surgiendo dentro del ámbito bibliotecológico indagaciones para la conceptualización de la información encaminadas a darle una sustentación bibliotecológica a este objeto.³ Hay que subrayar, sin embargo, que esto es el preámbulo: sobre estos avances es que tiene que desplegarse el trabajo de construcción epistemológica para estatuirlos como objetos teóricos bibliotecológicos, lo cual

3 Véase Jaime Ríos Ortega (2014), "El concepto de información: dimensiones bibliotecológica, sociológica y cognoscitiva", pp. 143-179.

ha de conducir a la plena conjugación entre ambos objetos. Así las imágenes ya no serían objetos límite sino integrados y la multiforme e idiosincrásica información (fundamentada bibliotecológicamente) de la que son portadoras será descrita dentro de su especificidad visual inherente.

Acompañando la travesía de las imágenes y su información hemos podido apreciar el desenvolvimiento epistemológico del campo bibliotecológico, tanto en su estado actual, varado en el límite de su fase de constitución, como en sus posibilidades futuras: transitar a su fase de autonomía, en la cual objetos y prácticas son sustentadas teóricamente. Posibilidades futuras que muestran además la consolidación del campo científicamente y con ello definiendo su propia identidad. Asimismo, desde la plataforma de la autonomía del campo se podrá configurar, como lo fundamenta teóricamente Didier Álvarez Zapata, una *bibliotecología de la imagen*,⁴ propuesta audaz que anuncia los aportes que la ciencia bibliotecológica puede a su vez otorgar al conocimiento de las imágenes. Aporte cognoscitivo a aquellas otras ciencias o tendencias que también estudian estos peculiares objetos; así, por ejemplo, podrá incidir en la corriente de los Estudios visuales brindándole una fundamentada y rigurosa descripción y organización de las múltiples manifestaciones de la información visual.

Giro visual en Bibliotecología que coincide, por tanto, con el más amplio giro de la ascendente cultural visual que signa en gran medida con su impronta el devenir social actual. Bibliotecología no sólo anclada en la tradición bibliográfica sino también haciendo frente al universo iconográfico: Bibliotecología a la altura de los tiempos.

⁴ Véase, en este libro: Didier Álvarez Zapata, Conferencia magistral “Bibliotecología e imagen: algunas reflexiones categoriales”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Guasch, Ana María (2005), “Doce reglas para una nueva academia: la ‘nueva historia del arte’ y los estudios audiovisuales”, en José Luis Brea (edit.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, AKAL.
- Ríos Ortega, Jaime (2014), “El concepto de información: dimensiones bibliotecológica, sociológica y cognoscitiva”, en *Investigación Bibliotecológica*, vol. 28, núm. 62, enero-abril, pp. 143-179.

Las marcas de agua del papel

LUISA MARTÍNEZ LEAL

Universidad Autónoma Metropolitana, México

EL PAPEL

El invento del papel proporcionó al hombre un soporte fiel donde habitara la memoria escrita en su recorrido a través de la historia, y gracias a su consistencia y durabilidad, los textos de nuestros antepasados siguen siendo, en la actualidad, un testigo fiel de su tiempo.

La divulgación de la información y de los conocimientos, al que ha llegado la humanidad, no hubiera sido posible sin la invención del papel y la imprenta.

Tres etapas de seiscientos años caracterizan su historia: seiscientos años de ocultación por parte de sus inventores, los chinos, seiscientos años de migración hasta su introducción en la cultura europea, y otros seiscientos años hasta llegar al invento de la máquina de papel continuo, que marca el inicio de la etapa actual.

Se cree que la invención de la escritura y de la numeración fueron inducidas por la necesidad de inventariar y contabilizar los excedentes de cosechas almacenados en épocas de bonanza por las primitivas culturas sedentarias y agríco-

las de Mesopotamia, pero no es hasta el año 3000 a. C. cuando se estima que se descubrió, por parte de los egipcios, la técnica de obtención de hojas de fibra rudimentarias, las cuales podían ser empleadas para la escritura. Estas hojas estaban confeccionadas a partir de una planta que crecía a la orilla del río Nilo, el papiro. El proceso de obtención de papel consistía en cortar los tallos de papiro y dejarlos reblandecer durante más de 30 días en las fangosas aguas del Nilo, aumentando entonces su flexibilidad. Una vez retiradas del agua, se disponían las fibras de forma entrecruzada, y formando ángulos rectos entre ellas, sobre una rejilla del mismo material, se dejaba secar al sol o cerca de una hoguera hasta su completo secado. El resultado era un soporte propicio para la escritura, de un peso y dimensiones óptimas para su manejo y transporte. El proceso era lento, pues los moldes no se podían reutilizar hasta que la anterior hoja no se hubiese secado, lo que suponía una lenta producción. Aun así, el papiro fue utilizado tanto por la civilización egipcia como por la griega y la romana, en lo sucesivo, para recoger valiosos textos jurídicos y espirituales.

Se cree que el papel fue inventado en China, hacia el año 200 a. C., y ciertamente existen ejemplos de papel descubiertos junto a tablillas de madera que contienen esa fecha. Los primeros papeles son de seda y lino, pero de pobre calidad para la escritura, y por ello fueron utilizados principalmente para envolver.

La leyenda nos dice que la invención del papel tal y como lo conocemos hoy corresponde sin embargo a Ts'ai Lun, oficial de la corte del emperador. No sabemos con certeza que éste haya sido el hombre que inventó el papel, pero de lo que sí estamos seguros es que fue un hombre chino de esa época.

Se tienen noticias de que en el año 105 a. C. se había descubierto un método de obtención de papel más refinado que el papiro. El método consistía en mezclar diferentes tipos de fibras, como corteza de morera, cáñamo y trapos con agua, en machacar después la mezcla hasta conseguir la completa separación de las fibras, y luego disponerlas sobre un molde rectangular poroso y prensarlas para separar el agua y conseguir la unión solidaria de las fibras. Éste es pues, con todo derecho, el predecesor del papel existente en nuestros días, que con diferentes métodos y técnicas es producido a partir de fibras vegetales.

Sobre el siglo III d. C., el secreto de la preparación del papel salió de China y se extendió por los territorios vecinos; llegó a Corea, Vietnam y Japón hacia el siglo VI de nuestra era. A partir de ahí, el conocimiento de la técnica papelera fue avanzando hacia occidente, pasando por Asia Central, Tíbet e India.

El papel entró por la ruta del Oeste, cruzó el Turquestán, Persia y Siria; hacia finales del siglo V, el papel era usado en toda Asia Central. Es de interés señalar que la batalla de Talas en el año 751 d. C. (que fue un conflicto entre el Califato árabe abasí y la dinastía Tang de China para el control del área del río Syr Darya) se vea como el acontecimiento clave en la transmisión tecnológica del papel de los chinos a los árabes. Después de la batalla de Talas, a algunos prisioneros chinos conocedores del arte de fabricar papel, se les ordenó producir papel en Samarcanda, o al menos eso dice la historia.¹

La conquista islámica de Asia Central a finales del siglo VII y VIII d. C. transmitió este conocimiento por primera vez a lo que se convirtió en el mundo musulmán, y así, por el año 794 se fundó una segunda fábrica de papel en Bagdad,

1 Bai Shouyi *et al.* (2003), *A History of Chinese Muslim*.

Irak moderno, y la industria floreció en la ciudad hasta el siglo XV.

Se puede comprobar que el papel se usó con fines literarios por la cantidad de manuscritos árabes tempranos que datan del siglo IX. No ha sido fácil el estudio de los componentes del papel árabe. En Europa fue conocido como *carta bombycina, gossypina, cuttunea, xyлина, damascena* y *sérica*.²

En Damasco, en el siglo X se fabricaba la llamada “carta damascena”, un tipo de papel exportado hacia Occidente.

Las innovaciones técnicas más importantes que introdujeron los árabes fueron el reciclado de trapo para la fabricación del papel, la confección de tamices de malla metálica y el uso de pastas de almidón de harina de trigo como encolante.

La tecnología de la fabricación del papel revolucionó al mundo islámico, y posteriormente a la Europa occidental.³

La fabricación del papel se extendió a lo largo de la costa del norte de África: los árabes fueron introduciendo el papel en sus dominios y mejorando la técnica.

EL PAPEL EUROPEO

No pasaron más de 1000 años, cuando España fue conquistada por los Moros, y la producción de papel llegó a Europa. Los árabes no perdieron tiempo en establecer talleres locales para la producción de papel. El primer taller fue fundado en Córdoba en 1036, seguido por otro en 1144, en el pueblo de Xátiva, en la costa oriental de la península ibérica. Uno de los primeros ejemplos de papel realizado

2 Jonathan Bloom (2001), *Paper before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*.

3 *Ibid.*

en España puede encontrarse en el Monasterio de Santo Domingo de Silos, cerca de Burgos, donde se incluyen manuscritos del siglo X; la mayoría de las páginas se hacían de vitela; las de papel estaban fabricadas con largas fibras de lino y contenían una proporción de almidón similar a la del clásico papel árabe. En ese tiempo, España fue el principal centro de las enseñanzas clásicas, de la medicina y matemáticas; por eso el papel jugo un rol significativo.

Tras la expulsión árabe de la península ibérica, el conocimiento de la técnica del papel fue exportado hacia la Europa cristiana, donde posteriormente existieron importantes centros de producción de papel en Italia en el siglo XIII y donde se introdujeron importantes mejoras, como la utilización de la energía hidráulica en el proceso de fabricación.

Posteriormente, en Italia encontramos la fabricación del papel; se piensa que su extensión tuvo lugar a través de España o Sicilia con las Cruzadas. La primera referencia sobre producción del papel en Italia es de 1275-1276, en el pueblo de Fabriano, aún famoso tanto por sus papeles realizados a mano como en las modernas maquinas industriales para elaborar papel. Otros talleres se extenderían pronto por toda Italia. Fabriano es importante para el desarrollo del papel, por su introducción de papel de trapo, satinado con una cola de gelatina animal.

Esa técnica fue muy bien recibida por los escribas, y llevó a una mayor aceptación del papel como sustituto del pergamino, ya que permitía a las agudas plumas de ave del momento, trazar libremente sin rasgar la superficie del papel, y que la tinta no penetrara en las fibras absorbiendo como un secante. La técnica de escritura con pluma, predominante en Europa, en contraste con la escritura caligráfica de pincel llevada a cabo en Asia, vino a definir las diferentes características del papel europeo de ese periodo.

Hacia el siglo XIV, Italia aventajó a España y a Damasco en la producción del papel. Una clara aportación de los productores de papel europeos fue la invención del taller de estampado. Esto se hacía con un rueda hidráulica, y los timbres se manejaban por acción de golpes en forma vertical con el fin de desfibrar la pulpa en agua; esta técnica se usó hasta finales del siglo XIII.

A partir de esas fechas, la importancia del papel en toda Europa como medio de comunicación y expresión fue en espectacular aumento, por lo que el pergamino (pieles tratadas de animales), sucesor del papiro, cayó inmediatamente en desuso. La expansión del papel por Europa siguió por Italia, país que se convirtió en gran productor y exportador hacia Francia y Alemania.

LA FABRICACIÓN DEL PAPEL EN EL SIGLO XVI

Durante el siglo XVI, el papel se convirtió en una materia imprescindible en la administración de consejos, audiencias, consulados, escribanías e instituciones eclesiásticas, así como en imprentas y librerías cuya abundancia o carencia determinaba la declinación o la prosperidad del negocio de impresores y libreros.

Fue también un medio imprescindible en las relaciones administrativas de la vida privada, ya que toda persona se vio forzosamente abocada a utilizar el papel para cualquier tipo de gestión o trato con la administración. El poder de la palabra escrita era muy grande, porque estaba relacionada con el legalismo formal, muy característica de la época.

Además, en ese periodo, el papel se convirtió en protagonista de la vida cotidiana como elemento auxiliar de droguerías, mercerías y especierías, para servir de envoltorio o,

simplemente, de soporte de alfileres, botones, etcétera; también fue auxiliar de las artes pictóricas como el grabado, y los naipes, sin olvidar sus múltiples usos, como el papel maché en el gran desarrollo de la “arquitectura efímera” para construir arcos triunfales, túmulos y otras obras semejantes en toda clase de festividades: canonizaciones, entradas de personas reales, solemnes exequias y el *Corpus Christi*, entre muchas otras.

Esos múltiples usos del papel con fines artísticos eran reflejo de una sociedad cuya creatividad estaba frenada por la pobreza de medios, siendo el papel un valioso aliado dada su gran adaptabilidad a la imaginación del artesano o artista.

La técnica de la fabricación del papel permaneció prácticamente inalterable desde finales del siglo XIII hasta el siglo XVIII. En el siglo XIII se produjo una gran revolución en la que los italianos perfeccionaron el sistema de trituración de mazos, sustituyeron la cola de almidón por cola animal y mejoraron y fortalecieron la estructura de la forma papelera, introduciendo la marca de agua como signo de identificación de un papeler, de una zona o de una calidad determinada.

Existe consenso entre los historiadores sobre la difusión del molino hidráulico de manera espectacular durante la Edad Media en Europa. El molino se convirtió en testigo de una profunda reorganización social de la época; en dos o tres generaciones, el occidente europeo se cubrió de molinos de agua. Un gran número de molinos se construyeron en el campo.

Hacia el siglo XI, toda Europa vivía bajo la presencia de molinos hidráulicos que ahorraban trabajo al hombre. Cada comunidad de cierto tamaño poseía constructores de molinos quienes los fabricaban y reparaban. Inicialmente, se utilizó la fuerza del agua para el molino de trigo; posterior-

mente, fue utilizado también para moler la cebada y hacer cerveza. Más tarde los molinos eran empleados para elaborar el cáñamo y para batanar la tela y el papel.⁴

LAS MARCAS DE AGUA

El estudio de las marcas de agua del papel es importante como herramienta en el estudio de documentos antiguos, pues pueden ayudar a su datación y a la localización geográfica de su origen.

Las marcas del fabricante de papel conocidas como filigranas o marcas de agua representan una fuente de información para el estudio del libro en su materialidad, pues pueden aportar datos sobre la fecha de elaboración del papel, el molino en que se produjo, su procedencia e, incluso, pueden ayudar a entender las rutas comerciales de ese material.

A pesar de la contribución que las marcas de agua pueden dar al conocimiento que tenemos sobre nuestro patrimonio bibliográfico y documental, su consideración en los trabajos existentes sobre la historia del papel y su fabricación en México ha sido escasa y no ha sido estudiada para poder contar con un inventario global de las marcas de agua; cuando más, se cuenta con estudios diseminados y generalmente de difícil acceso para los investigadores.

La proliferación y variedad de las filigranas o marcas de agua es una de las características más llamativas de los diferentes tipos de papeles, elaborados de forma artesanal, utilizados para la redacción de documentos y la impresión de libros en el curso de los siglos XIV al XVIII. Desde hace ya algún tiempo, diversos investigadores han destacado su importancia en lo que se refiere a la posibilidad de fechar a tra-

⁴ Lynn White (1979), "La expansión de la tecnología 500-1500", pp.165, 166.

vés de ellas documentos sin data, saber el momento en que se redactó una copia o se imprimió una edición y conseguir, en líneas generales, un mejor conocimiento de la industria del papel en la época: lugares de origen, zonas de empleo, período de actividad de los molinos papeleros, relaciones comerciales que posibilitaron su difusión, etcétera.⁵

Además de la información de carácter diplomático que las filigranas nos facilitan, ellas mismas tienen un valor intrínseco como testimonios gráficos cuyas formas tienen un evidente interés para el estudio de los libros del siglo XVI.

Italia es el origen de las filigranas en el siglo XIII: esa innovación técnica, la marca de fábrica impresa en la hoja en el momento de su fabricación, habría asegurado durante los siglos siguientes un puesto escogido al papel italiano en el mercado de los países de Europa Occidental.⁶

El proceso de elaboración mediante el cual se obtienen las filigranas es muy sencillo y ha sido descrito por diversos autores. El molde del papel lleva dos dibujos de alambre en relieve, que hace más delgado el papel por la zona que entra en contacto con la pasta, y el mismo es luego visible al trasluz. Éste es el origen de la filigrana o marca de agua, a partir de una técnica que apenas ha cambiado desde su invención en el siglo XIII hasta nuestros días. Hay que destacar, como lo hace Sánchez Real, que ese método impide la existencia de hacer filigranas idénticas –puesto que cada una, hecha manual e independientemente, daba marcas distintas–; de manera que dos filigranas similares son los pares que se encontraban en un mismo molde, pero para asegurarse de esto hay que hacer una lectura al papel para identificar la parte del molde y la parte del fieltro para conocer el par de filigranas de un mismo molde. Si las filigranas son

5 J. Sánchez Real (1972), “Las filigranas del papel”, p. 264.

6 J. Irigoien (1980), “La datation par les filigranes du papier”, p. 9.

iguales, responden a la misma forma y al mismo lado del pliego y han salido del mismo taller y bandeja con un intervalo de tiempo relativamente breve, por más que aparezcan en papeles muy alejados entre sí geográficamente.⁷

La metodología a utilizar para el estudio de las marcas de agua y su clasificación se basa en formas diseñadas para contener todos los datos necesarios para una buena clasificación.

Estas formas se diseñaron y se consultaron con el Centro para el Estudio de la Conservación, Análisis e Historia del Papel (CAHIP), con base en España y Argentina. Después de analizar sus comentarios, las formas finales para el estudio de las marcas de agua quedaron de esta forma: la primera conjunta los datos codicológicos o bibliográficos del libro o manuscrito a estudiar, y la segunda conjunta los datos de la marca de agua y sus reproducciones (*Cuadro 1*).

Cuadro 1
Registro de marcas de agua

I. Datos Codicológicos / Bibliográficos			
Archivo / Biblioteca:			Formato:
Fondo:			Espesor:
No. de registro: (del libro o manuscrito)			Estado de la hoja:
Objeto: (documento o libro)			Bibliografía de referencia:
Autor:			Investigador:
Título			Institución investigadora:
Impresor			Fecha de lectura: Día: Mes: Año:
Editor:			Referencias bibliográficas / Correspondencias
No. de folio o signatura			Autor:
Lugar de uso del papel:			Título:
Fecha de uso del papel: Día	Mes	Año	Edición:
Alto papel:			Comentarios / comparaciones:
Ancho papel:			Página Web: (en caso de que se encontrara la misma marca en Internet)

7 J. Sánchez Real (1974), "Criterios a seguir en la recogida de filigranas", p. 362.

II. Marcas de agua	
Código del motivo: (en orden sucesivo según la lectura):	
Motivo:	
Descripción: (de la marca de agua)	
Alto (mm):	Ancho (mm):
Tipo de papel: verjurado, Mexicano	
Tipo de marca de agua: sencilla	
Posición en la hoja: (centrado, abajo, derecha, izquierda)	
Letras de la marca de agua: (en caso de que las hubiera)	
No. de corondeles en la hoja:	
No. de corondeles a la izquierda de la marca:	
Distancia entre corondeles (mm):	
Distancia de la marca de agua al corondel izquierdo más cercano (mm):	
Distancia de la marca de agua al corondel derecho más cercano (mm):	
Distancia de la marca de agua al borde (mm):	
Izquierdo:	
Derecho:	
De la hoja arriba:	
De la hoja abajo:	
No. de corondeles en la hoja y distancia:	
No. de puntizones en 20mm:	
Fabricante:	
Lugar del molino:	
País:	

III. Reproducciones
Reproducción de la marca de agua 1: (frotado manual)
Reproducción de la marca de agua 2: (calca manual)
Información adicional:

Con los datos recopilados se podrá hacer una comparación de las marcas de agua estudiadas, y podremos saber el origen del papel y aproximadamente su fecha de fabricación.

Los datos recopilados se subirán a la página “The Memory of Paper”, organizada y patrocinada por la Academia de Ciencias de Austria, en donde se están recopilando todas las bases de datos internacionales sobre marcas de agua.

CONCLUSIONES

La historia de la llegada del papel de trapo a México está muy poco documentada. A través de las marcas de agua podremos saber la procedencia del papel: si fue traído a México a través de la Flota de Indias, procedente de Europa, o fue fabricado en nuestro país. Esta investigación servirá como base a investigaciones futuras sobre el muy poco estudiado tema de las marcas de agua.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGN (1936), *Boletín*, tom. VII, núm. 3.

Asenjo Martínez, J. L. e Hidalgo Brinquis, Ma.Carmen (2013), “El papel: 2000 años de historia”, en *Exposición itinerante de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel* [en línea], <http://www.aspapel.es/ahhp/ahhp.htm>

Balmaceda, José Carlos (2008), “La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española”, en *Revista Aragón en la Edad Media*, núm. 20, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos.

Bloom, Jonathan (2001), *Paper before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*, New Haven: Yale, University Press.

Hidalgo Brinquis María Del Carmen (2013), “La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII”, en *Actas del X Congreso de Historia del Papel en España*, Madrid.

Irigoin, J. (1960), “L'introduction du papier italien en Espagne” en *Papiergeschichte*, núm. 10.

- Sánchez De Bonfil, María Cristina (1993), *El papel del papel en la Nueva España*, México, INAH.
- Sánchez Real, J. (1974), “Criterios a seguir en la recogida de filigranas”, en *Ligarzas*, núm. 6, pp. 361-371.
- Sánchez Real, J. (1972), “Las filigranas del papel”, en *Ligarzas*, núm. 4, pp. 259-266.
- Shouyi, Bai *et al.* (2003), *A History of Chinese Muslim* (vol. 2), Beijing, Zhonghua Book Company.
- White, Lynn (1979), “La expansión de la tecnología 500-1500”, en *Historia Económica de Europa*, vol. 1, La Edad Media.

Reflexiones acerca de la representación documental de textos icónicos

EMILIO RAMÍREZ CRAVO
Universidad Nacional Autónoma de México

Esta presentación tiene el objetivo de mostrar una serie de problemas sobre la naturaleza y definición de los textos icónicos dentro del área bibliotecológica. Debo aclarar, antes que nada, que esta exposición es una reflexión en proceso, y no pretendo hacer ningún tipo de análisis concluyente. Antes bien, me voy a permitir esbozar una serie de características propias de los documentos icónicos para identificar así algunos problemas de tipo conceptual que inciden directamente en su representación y análisis documental.

La descripción y análisis de los textos icónicos son un área enorme dentro del campo de la bibliotecología, para lo cual tomaré como punto de partida una definición preliminar de texto icónico, que posteriormente iré delimitando.

Entender la imagen a partir de la noción de texto es riesgoso, pero me permite tomar elementos propios de la semiótica para encaminarme hacia un primer acercamiento.

Atendiendo a la definiciones de texto que hace Eco¹ como “[...] un conjunto de enunciados que se actualizan en relaciones recíprocas y en una estructura encaminada a la

1 Umberto Eco (1981), *Lector in fabula*, p. 19.

construcción de un sentido [...]”, y a la definición de icono, tomada de Pierce² como “[...] un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza [...]”, pretendo construir una definición de texto icónico como una estructura enunciativa, dotada de una lógica que mantiene un tipo de relación con su referente. Así bien el texto icónico aquí referido puede tomar cuerpo bajo múltiples soportes: fotografías, pinturas, imágenes digitales, cine, televisión, etcétera. Sin embargo, la articulación de los diferentes textos icónicos depende en gran medida de su formato. Así pues, los elementos discursivos propios de una fotografía (imagen fija) se configuran de una forma distinta que los de una película (imagen en movimiento). Se establecen, pues, distintos tipos de discursos (fílmico, televisivo) y cada uno de ellos requiere un análisis que atienda su naturaleza. El hilo conductor que mantiene la relación entre los distintos tipos de textos icónicos es el elemento semántico: la imagen como un tipo de signo que nos trasmite un mensaje, un tipo de información que puede ser decodificada, representada y analizada en un sistema de información documental.

Los textos lingüísticos y los textos icónicos participan, pues, de un elemento característico, pero su semejanza, en cuanto estructuras enunciativas, parece no ir más allá de este elemento. Lizarazo³ hace una breve relación de estas diferencias, entre las cuales me permito resaltar las siguientes:

1. Mientras que las palabras tienen un carácter abstracto y generalizador, en cuanto denotan objetos, sujetos o acciones, los signos icónicos son más concretos y mantienen una relación específica con el objeto representado (con ciertas particularidades y acotaciones).

2 Charles S. Pierce (1974), *La ciencia de la semiótica*.

3 Diego Lizarazo Arias (2004), *Iconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*.

2. De acuerdo con Saussure, el signo lingüístico es arbitrario y no mantiene una relación motivada con los objetos, “[...] en su dominio no viene al caso la imitación”. Por el contrario, las imágenes mantienen una relación de semejanza con su referente, “[...] la analogía icónica radica en la formulación cultural de relaciones configuracionales entre la imagen y su modelo.”
3. Los signos lingüísticos son secuenciales, se ordenan uno tras otro para configurar un significado, lo que en términos generales se denomina sintagma; los signos icónicos, en cambio, no requieren de la linealidad sino de la simultaneidad, su ordenamiento es más bien espacial, y en el caso de las imágenes en movimiento, también temporal.
4. En un enunciado es posible identificar las unidades significativas de las cuales está compuesto. Podemos ir más allá y fraccionar la lengua en dos tipos de unidades: monemas y fonemas. Sin embargo con las imágenes no sucede lo mismo. Difícilmente se podrían describir con exactitud y precisión cuáles y cuántas son las unidades que la componen, “[...] las imágenes parecen resistirse a su delimitación significativa.”

Ahora bien, estas diferencias corresponden al campo de las imágenes figurativas de intenciones realistas, pero el reino de la imagen se extiende más allá de este dominio. Además, existen otros elementos presentes en los textos icónicos que forman y conforman el discurso visual y que deben ser considerados, como son: el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión, el movimiento; y en el caso específico del co-

lor parece ir más allá de lo denotativo y apunta directamente a lo psico-emocional. Con respecto al color, Gubern hace la siguiente explicación:

El ejemplo de los colores, tan abundantes en la naturaleza y tan escasos en el vocabulario humano, ilustra hasta qué punto la expresión icónica obedece a principios distintos de los que rigen para el lenguaje verbal. Por eso, los intentos de “gramaticalizar” la estructura de la imagen han fracasado, porque su naturaleza semiótica es muy distinta de la del enunciado lingüístico, de carácter lineal y basado en la doble articulación.⁴

Existen también las imágenes abstractas, los diagramas, planos, esquemas, mapas, la realidad virtual, imágenes tridimensionales, etcétera. El texto icónico se perfila como un objeto complejo, susceptible de ser estudiado desde múltiples enfoques y contextos.

El problema sobre su estudio no ha pasado desapercibido en otros campos del conocimiento, por lo que habría que preguntarse, ¿cómo han realizado las tareas de describirlo y analizarlo otras disciplinas distintas a la bibliotecología?

La Historia del Arte aparece con primacía al momento de estudiar los objetos artísticos, su naturaleza, historia, contexto y significación en la sociedad. Desde la *Iconología* de Ripa hasta el *Atlas Mnemósine* de Warburg (por mencionar sólo dos ejemplos) las propuestas por estudiar e interpretar las imágenes han aportado un nutrido abanico de teorías y métodos.

La Semiótica junto con la Informática también han realizado aproximaciones para analizar la imagen, siempre destacando los aspectos que le son importantes para su propia disciplina. Entre estos acercamientos analíticos, y sólo a ma-

⁴ Roman Gubern (1996), *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, p. 44.

nera de presentar un breve panorama, señalaré las siguientes propuestas:

1. Panofsky⁵ desarrolló un método de análisis iconológico en tres niveles. El primero de ellos es el de la descripción pre-iconográfica de las formas presentes en la imagen, y que pueden ser objetos, personas, acontecimientos y lugares; el siguiente nivel es el análisis iconográfico, en donde se identifican temas y conceptos manifestados en imágenes, historias y alegorías; por último, el nivel de interpretación iconológica, donde se buscan los principios socioculturales subyacentes.
2. Abraham Moles desarrolló un método de análisis documental icónico⁶ conformado por once niveles de tipo de informaciones: concernientes a la creación, a los documentos de donde es extraída la imagen, proveedor de la imagen, naturaleza del documento conservado, objetivo funcional de la imagen original, público receptor, morfología, grados de iconicidad, grados de complejidad, tasa de normalización y valor histórico.
3. Modelo semántico a partir de propuestas de recuperación, elaborado por Corinne Jörgensen.⁷ Se trata de un modelo construido a partir del estudio de demandas de usuarios. Cubre un grupo de diez clases y atributos exhaustivos para el tratamiento de contenido de las imágenes: objetos concretos, estados del ser, seres vivos, información histórico-artística, elementos perceptuales, color, situación, descriptores,

5 Erwin Panofsky (2008), *Estudios sobre iconología*, pp.13-26.

6 Abraham Moles (1991), *La imagen. Comunicación funcional*, pp. 62-63.

7 Félix del Valle Gastaminza (2005), *La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental*, p. 238.

conceptos abstractos y disciplinas específicas mencionadas o relacionadas, e historia, entendiendo en este último nivel acontecimientos mencionados en el medio, y su referencia temporal.

4. Modelo visual a través de la recuperación de imágenes basada en el contenido (Content-Based Image Retrieval).⁸ Este modelo usa características puramente formales de la imagen, en donde la similitud entre los grupos icónicos es procesada, comparando los vectores representativos de cada imagen en cuanto a su color, forma y textura.

Los dos primeros modelos de análisis visual tomaron como base las necesidades específicas de cada disciplina. Fueron desarrollados como un método especializado que les permitiera realizar un análisis de la imagen muy puntual. Panofsky desarrolla este modelo como una herramienta para analizar un objeto icónico específico: la pintura renacentista. Moles enfoca la importancia de su modelo tomando como punto de partida la imagen fija en la comunicación visual. Ya en el campo de la bibliotecología, Jörgensen desarrolla un modelo mucho más general, ayudado de las herramientas informáticas para desarrollar un software de recuperación de la información basada en imágenes. El Content-Based Image Retrieval resulta innovador porque incorpora como un elemento de búsqueda características propias de la imagen. Se usan, pues, imágenes como elementos primarios para buscar y localizar otras imágenes.

8 *Ibid.*, p. 239.

LA IMAGEN VISTA DESDE LA DOCUMENTACIÓN

Otlet tenía presente la importancia de las imágenes y dedica un breve apartado (242.3) dentro de su obra *El tratado de documentación* a su definición, clasificación, uso y ordenamiento en colecciones, reconociendo en las imágenes un papel destacado como agentes en la adquisición y difusión nuevos tipos de conocimiento:

Por otra parte, ante la amplitud del saber, se hace necesario encontrar nuevos métodos para aprender. La imagen puede así servir de base a un nuevo lenguaje que permita una asimilación más general, más fácil y más rápida. Se impone una nueva labor: contener en las imágenes todas las ideas que se pueden contener en ellas.⁹

Reconoce, además, a la Iconografía como la disciplina encargada de estudiar las imágenes, que bien pueden ser grabados, estampas, carteles, blasones, naipes, exlibris, fotografías, etcétera. Asimismo, describe las tareas documentales que se deberían llevar a cabo sobre la sistematización de las imágenes. Obras como la *Iconographia Universalis*, un trabajo cooperativo entre la Biblioteca Mundial y la Enciclopedia Universal que se dedicaría a organizar sistemáticamente el material iconográfico generado por todas las ciencias; el *Diccionario iconográfico universal decimal*, en donde se mostraría una imagen de cada tema representado en la clasificación decimal; y el Índice iconográfico universal, un trabajo también cooperativo que generaría listas por autor, materia y lugares de depósito de todas las imágenes existentes. Más allá de las intenciones de control universal de Otlet, lo que cabe destacar es el reconocimiento explícito que tiene la imagen como parte fundamental en la

9 Paul Otlet (2007), *El tratado de documentación*, p. 193.

transmisión y generación de conocimiento. El papel de la documentación iconográfica tiene, pues, lugar reconocido en la obra de Otlet, y ha continuado hasta el día de hoy bajo la denominación de Documentación Audiovisual y Documentación Multimedia.

Comprender la naturaleza, estructura, composición y lógica de la imagen como documento permite abrir una vía de acercamiento documental muy rica e interesante. Si tenemos en cuenta que gran parte de la generación y difusión del conocimiento tiene su origen en el texto escrito, medio de comunicación por excelencia del conocimiento, y que la importancia de la imagen queda subordinada a un nivel secundario como documento, entonces la relevancia de aportar una herramienta que haga más legible el texto icónico, y que nos permita contemplarlo en su riqueza y complejidad cobra amplio sentido, puesto que ayudará a completar una asignatura aún pendiente: la alfabetización visual.

Con este breve panorama que he trazado, cabe hacerse la siguiente pregunta, ¿qué retos enfrenta la bibliotecología en una sociedad fuertemente influida por las imágenes, y en donde éstas, además, se producen y reproducen a un ritmo vertiginoso?

Se abre un espacio también para reflexionar sobre la funcionalidad de las herramientas “tradicionales” que la documentación ha utilizado para describir y representar contenidos de los textos impresos, y replantearlos ahora en el contexto visual, tal y como ya lo había hecho Otlet: ¿tesauros cromáticos? ¿Repertorios icónicos? ¿Sistema de información con reconocimiento óptico digital, que incorporen herramientas de búsqueda a través de patrones, figuras, colores y texturas? ¿Análisis masivo de datos iconográficos? ¿Relaciones iconológicas basadas en analogías y correspondencias? Muchos de estos cuestionamientos ya tienen respuesta gra-

cias al desarrollo tecnológico; muchas otras innovaciones, sin duda, vendrán en el futuro.

Los textos icónicos, en resumen, tienen sus propias características, algunas muy distintas a los textos lingüísticos. Reconocer de principio estas diferencias mediante la reflexión teórica, nos permite reconsiderar el lugar de este tipo de objetos dentro de la disciplina bibliotecológica y a para proponer y construir métodos de análisis documental que representen los textos icónicos con sus múltiples características.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Edit. Paidós.
- Gubern, Roman (1996), *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- Lizarazo Arias, Diego (2004), *Iconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI Edit.
- Otlet, Paul (2007), *El tratado de documentación*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Moles, Abraham (1991), *La imagen. Comunicación funcional*, México, Edit. Trillas.
- Panofsky, Erwin (2008), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- Pierce, Charles S. (1974), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Valle Gastaminza, Félix del (2005), "La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coord.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, pp. 219-242.

Análisis de imagen enfocado a impresos: decodificación y cultura visual

ALBERTO SOTO CORTÉS
Universidad Iberoamericana, México

Durante el último medio siglo se ha incrementado el interés por estudiar la imagen creada o recreada, principalmente desde la historia, la comunicación y el diseño. Esta tarea ha mostrado ser compleja porque no existen consensos metodológicos ni aproximaciones teóricas que puedan satisfacer a todos los interesados en asumir su estudio. Teóricos como Erwin Panofsky, Aby Warburg, John Berger, por mencionar algunos, han comprendido que la imagen forma parte de un sistema complejo donde la comunicación se perfecciona a partir de los referentes o bagajes que tiene el observador o, de acuerdo con Nicholas Mirzoeff, con su cultura visual que se antepone al icono. En pocas palabras, la imagen está desprovista de significado si el que observa no tiene ya dentro de su mente los significantes.

Es indudable que vivimos dentro de un tiempo en que nos encontramos saturados de imágenes: a) ya porque tenemos un enorme capital de éstas que conforman unidades de información altamente significativas y que ocupan gran parte de nuestro pensamiento; b) ya porque hemos construido y adoptado toda una serie de interfaces gráficas que nos permiten interactuar con el mundo; c) o bien porque

existen posibilidades técnicas superiores que han abaratado no sólo la producción, sino la reproducción de las mismas sobre múltiples formatos. Dicha abundancia nos ha traído muchos debates sobre cómo aproximarse a ellas desde distintas disciplinas, nos ha cuestionado sobre el valor absoluto de su significado y ha derrocado al antiguo adagio “una imagen dice más que mil palabras”. A veces la imagen no dice nada y, en todo caso, no es escuchada.

IMAGEN Y TEXTO

La “piedra Rosetta” que permite leer cualquier imagen, así como los sintagmas que la conforman y la cultura que la creó, es inexistente. Para los samis o lapones podría no existir gran diferencia entre dos figuras que para nosotros están cargadas de significados específicos (una virgen Apocalíptica y una Inmaculada, por ejemplo), porque tenemos una tradición cultural y una formación escolar, impartida dentro de un conjunto de referentes específicos, es decir, *una determinada y particular “forma de ver” lo que vemos*. La enseñanza de todo esto es que en ocasiones es mejor tener las mil palabras, cuyo acomodo correcto puede generar significados precisos, que una imagen que puede brindar mensajes equívocos.

Alciato y otros creadores de emblemas comprendían bien esta problemática. La imagen o *icon* era ambigua o, en el mejor de los casos, inútil si no se precisaba y cerraba su significado utilizando palabras. Esta relación entre imagen y texto no fue una invención del siglo XV, sino un acompañamiento y complementariedad (complicidad) durante la historia. Cuando había carencia de texto era la tradición oral la encargada de descubrir y de limitar los mensajes de

la imagen, generándose así los consensos culturales tras la repetición del icono.

La imagen nunca es la realidad en sí misma, ni aunque se trate de un óleo donde el pintor realista “copia” o traslada un cuerpo desnudo a la superficie imprimada. En términos estrictos, la pintura que presente un desnudo no contiene un cuerpo, sino la mirada o intelectualización de un cuerpo. Incluso, una fotografía ganadora del Pulitzer no constituye una prueba de un hecho de la realidad; se trata tan sólo de un registro de elementos reales que generan una idea de contextualización y causalidad que puede ser bastante engañosa. Curiosamente le conferimos tanto poder a la imagen que, desde la invención de la imprenta, se han acompañado las ediciones con distintos elementos gráficos que han aumentado su poder comunicativo o al menos su circulación. El uso de la imagen en los textos no era una novedad pues aun en los procesos de escritura manual se hacía uso de la imagen delineada y coloreada. Su éxito fue tal que los mejores talleres de impresión contaban con una cercana colaboración de dibujantes y grabadores que tenían la capacidad de generar aproximaciones a la realidad descrita (planos, croquis, mapas, retratos, escenas), alegorías u ornamentaciones. La relación entre imagen y texto fue haciéndose cada vez más estrecha, así también como la idea de que la realidad podía ser representada de manera gráfica. Sin embargo, la exclusividad de la imagen fue algo inexistente en el sentido de que los impresores reciclaban los grabados y los utilizaban para distintos propósitos, ya por su valor ornamental o porque la escena representada bien podía asumirse adecuada para reforzar la idea de un texto: utilizando en ocasiones un mote o pie de imagen distinto, dentro de un cierto tipo de narrativa, la imagen podía ir en función de la conveniencia de un texto o de otro.

Perdida su “aura”,¹ es decir, desprovista de autenticidad, las imágenes impresas no tuvieron mayor relevancia para diversas disciplinas, y constituían únicamente la ilustración que acompañaba al texto, con la excepción de aquellas impresiones más antiguas, relacionadas con dibujantes, grabadores o proyectos editoriales más connotados, y que fueron muchas veces del interés de coleccionistas y de ladrones de bibliotecas y archivos, la mayoría pasó desapercibida. Las mutilaciones en los fondos antiguos fue (es) una constante, principalmente a causa del fetichismo sobre la imagen como objeto de arte o bien como evidencia histórica.

No hace muchas décadas la imagen impresa fue nuevamente objeto de interés, principalmente por quienes estudiaban los fenómenos de comunicación en general, pero sobre todo por los interesados en la publicidad, la política y, sólo recientemente, la historia. Era evidente que la imagen impresa cumplía funciones que iban más allá de la mera ilustración de los contenidos o conceptos vertidos a lo largo del texto; desde el punto de vista económico, la imagen ha supuesto siempre una mayor inversión en los procesos de impresión, por lo cual su existencia constituye la evidencia de un interés o espíritu en transmitir algo que sólo visualmente es posible. “El uso de las imágenes” publicadas, siguiendo el pensamiento de E. H. Gombrich, no es necesariamente algo que pueda dilucidarse a raíz de la imagen misma, ya que cada ilustración o dibujo está relacionada con la técnica de reproducción empleada, pero también con varios factores vinculados con decisiones editoriales; por lo anterior, se requiere de una contextualización y lecturas

1 Walter Benjamin (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*.

más profundas, más allá del texto para acercarse un poco a la imagen.²

Los impresos son reconocidos como objetos complejos de la cultura material de una sociedad que develan no solamente un mundo de relaciones y preocupaciones intelectuales. Se trata de anclajes en el tiempo y de tomas de postura que delatan la intención de mostrar la hegemonía de un pensamiento, de una persona o de un grupo. Aun la hoja volante quiere llamar la atención de un hecho, de una realidad histórica, a través de un medio portable que cobra sentido a través de un receptor que la toma y la interpreta, incluso si este último lo convierte en una bola informe y lo arroja a un cesto de basura sin haberla leído.

PROFESIONALES DE LA IMAGEN

Ante la enorme cantidad de imágenes, principalmente impresas y en movimiento, se ha difundido la idea de que existen áreas de mayor experiencia y legitimidad en la decodificación visual. Principalmente los historiadores (especialmente los dedicados al arte) se han adjudicado un campo de estudio en el que se han generado amplias genealogías y se han concretado vastos estudios sobre los procesos de configuración y lectura de las imágenes. Curiosamente, desde Johann Joachim Winkelmann no ha existido una idea muy clara de si lo que hace el historiador es referirse a objetos concretos generados por entes culturales históricos o bien si es la falsificación o (re)representación del objeto el verdadero centro del estudio. A partir del siglo XIX, los investigadores preocupados por este fenómeno han llegado

2 E. H. Gombrich (2003), *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, p. 272.

a extraviarse en un mundo donde el objeto artístico y cultural perdía fuerza proporcionalmente a la par que la imagen del mismo ganaba un lugar indiscutible, un prestigio a partir de su inserción y legitimación entre las masas. La pintura llamada *La Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, que se encuentra en el Museo del Louvre, tiene menor valor icónico que el conjunto de reproducciones de la misma, ya que son estas últimas las que han permitido que se convierta en un fenómeno cultural que alcanza distintos sectores y lugares remotos, con significados muy distintos. La historia social del arte perfiló estudios más consistentes, pero que no se separaban de las categorías de una conformación disciplinar que privilegia los estilos a partir de configuraciones estéticas bastante rígidas y cuestionables, es decir, seguía tratando de encontrar en la forma la pista que delatara la razón de su existencia.

Los estudios sobre la imagen y sobre la cultura visual se han multiplicado en los últimos años. Como mencioné anteriormente, una sociedad inundada de imágenes reaccionó a la preocupación y construyó distintos acercamientos para la lectura que se estandarizaron como métodos, con una coherencia interna a partir de distintas teorías sobre el origen, validez y permanencia de la imagen. La propuesta semiótica y hermenéutica problematizaron la imagen a partir de su deconstrucción y brindan mucha información con respecto al presente, pero poco tienen que decir con respecto a la interpretación de la imagen dentro de un ámbito histórico, es decir, en una época que no sea la que estamos viviendo.

Los bibliógrafos, dentro de la tradición de José Toribio y Medina, enunciaron desde hace muchas décadas que las imágenes contenidas en los impresos no podían verse únicamente como una ilustración, sino que respondían a todo un proyecto editorial complejo y sugerían ya la idea de que

el libro o estampa constituía parte de un sistema. Paradójicamente, la crítica, interna y externa, que se ha hecho sobre la gráfica suele ser superficial, sin un rigor equiparable, por ejemplo, al que se pone en uso para mostrar la autenticidad de una obra dentro de un ámbito de producción específico. Es sintomático que muchos tomarían numerosas prevenciones al analizar un manuscrito en náhuatl del siglo XVI (incluso convocarían a lingüistas para colaborar en el análisis del texto), pero pocos se resisten a explicar a la primera una imagen realizada a partir de una mentalidad náhuatl, pues parece que sigue vigente la idea de “lo que se ve no se juzga”.

Entre otras disciplinas, la literatura reconoció en la imagen una continuidad narrativa del texto. De hecho han sido los estudios literarios los que han desatado una mayor cantidad de vertientes a partir de su afinidad con los lenguajes. Hablamos de lenguaje visual, de retórica visual, de estructuras icónicas, de lectura y de otros procesos que están ligados al mundo de las letras. Hoy en día, son los especialistas en la cultura impresa los que ponen su atención en las inmensas posibilidades de la imagen dentro de los libros. La cuestión no es gratuita; nuevos perfiles profesionales relacionados con la preservación y el análisis de libros y documentos se han formado de manera interdisciplinaria y han adquirido una inmensa responsabilidad en mantener la coherencia frente a una cultura impresa que es todo, menos homogénea. En la bibliotecología existen, o deben de existir, de manera ideal, las herramientas para aprovechar todo aquello que es ignorado por los historiadores, sociólogos o comunicólogos.

Desde mi experiencia, aunque la bibliotecología está tomando como suya la tarea de estudiar la imagen de los textos, en general se carece de métodos para trabajar con

los impresos como un conjunto de imágenes que se relacionan entre sí y que se explican sólo en función del papel que juegan dentro de un sistema, como pequeñas piezas del rompecabezas las cuales, si se pierden, dan lugar a la pérdida del todo.

IMPRESOS COMO SISTEMAS

Los impresos son sistemas complejos que tienen, al menos, tres valores diferenciados, pero al mismo tiempo complementarios:

- a) La información o texto, es decir, la materia que tratan, los testimonios que recogen y la información que se obtiene de la personalidad de los autores y de sus puntos de vista, así como de su tiempo y circunstancia. Los impresos son por esta razón fuentes de la historia, e historia misma y casi todas las disciplinas académicas se han preocupado por recuperar la información que proporcionan los impresos.
- b) Su tipicidad o atipicidad como objetos y su pertenencia a cierto circuito de creación/difusión/consumo de ideas. Aunque este valor es sustancial, no muchas investigaciones se preocupan por establecer la importancia de un texto dentro de una vasta oferta de ideas y de instrumentos de difusión de las mismas. En este ámbito, el fenómeno de la reproductibilidad ha ocasionado un gran interés dentro del análisis bibliográfico, pero poco dentro de otras disciplinas, pues se ha otorgado un papel secundario a la dispersión geográfica y a la existencia de circuitos efectivos de lectura. La existencia de un tomo, de una estampa

- o de un fragmento, de acuerdo con una fórmula de causalidad, presupone el consenso y su importancia social. Debido a que la investigación histórica es una disciplina que se depura cotidianamente, no ha existido aún una verdadera conciencia sobre el valor real de los impresos y se ha especulado su trascendencia.
- c) Sus elementos gráficos, es decir la tipografía, diseño de manchas tipográficas, viñetas, ilustraciones, láminas, entre otras características, ornatos y símbolos tipográficos. Aunque las ilustraciones han llamado mucho la atención e incluso existe un amplio mercado ilegal de estampas obtenidas de libros, poco se ha avanzado en la conceptualización del impreso como un todo, es decir, como un proyecto de comunicación complejo que brinda información sobre una comunidad de conocimiento (el autor, la corporación, la autoridad), una comunidad creativa (impresores, tipógrafos, dibujantes, grabadores) y otra receptora (patrocinadores, comerciantes, lectores).

Si los impresos no son visualizados como parte de un sistema, entonces se seguirá privilegiando únicamente la lectura de los textos, el control de inventarios y la catalogación, sin que mejore el conocimiento que tenemos sobre aquellos. Por otra parte, existirá un grupo que considerará la imagen dentro del texto como algo que puede ser estudiado de manera independiente a todo el conjunto, e incluso se seguirá favoreciendo la mutilación de los textos en los fondos reservados públicos y privados. Los acercamientos metodológicos iconográficos, hermenéuticos, semióticos, históricos, artísticos, etcétera, no permitirán conocer gran cosa si no se observa en cada página de un impreso una imagen interdependiente de las demás, pues es así, juntas,

como adquieren relevancia y (re)significación. Tratándose de impresos sueltos, de estampas independientes, éstas deben de ser asociadas a un sistema que genera series (temáticas o no) de imágenes dentro de la producción de un taller, en un momento y sociedad dados. El análisis de la producción de talleres y de públicos es sustancial para valorar no sólo el sentido mismo de la imagen, sino para encontrar el método adecuado de abordaje.

Ver los libros como sistemas complejos de imágenes conlleva una actitud distinta frente a su preservación y análisis. Como reflejo de una cultura visual, los impresos se explican a partir de sus distintos niveles de texto e información, pero también dentro de un contexto de creación y dispersión específicas. La tarea de trabajar con los impresos como parte de un sistema no es algo sencillo. Si bien existen excelentes colecciones de impresos, el trabajo cotidiano se ha encaminado principalmente a lograr una buena administración de la misma, a generar inventarios y catálogos eficientes. Incluso, hay repositorios que han generado subsecciones donde se concentran, por ejemplo, materiales gráficos (estampas), dibujos y fotografías, pero poco se ha logrado en la tarea de construir una metodología de identificación y clasificación que dé cuenta de esa cultura visual.

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA EL TRATAMIENTO DEL IMPRESO COMO IMAGEN

Como se ha sugerido anteriormente, el impreso debe de ser analizado como un conjunto de imágenes que se asocian entre sí, donde pueden existir folios que carezcan total o casi totalmente de texto. Dicho sistema está conformado por:

- a) Códigos de transmisión de pensamiento: es decir, la manera en la que se organiza la información y en cómo ésta se corresponde con estructuras de pensamiento que pueden diferir de la que prevalece en nuestro momento y circuito.
- b) Códigos de lectura: la información está organizada dentro de una diagramación que permite su apropiación, dependiente no sólo de la cultura del autor sino del impresor. Un impreso no es algo que se lee de izquierda a derecha y de arriba abajo, ya que existen rutas múltiples de decodificación que varían de acuerdo con el objetivo del impreso.
- c) Evidencia de cultura visual: la manera en la que se articulan las páginas, en que se construyen los adornos y otros recursos tipográficos; ello es parte de una manera de ver y sugiere cómo se ve *lo que se ve*.
- d) Conjunto de capitales simbólicos: los distintos elementos visuales del impreso permiten apreciar la suma de capitales simbólicos que se encuentran en conjunción (marcas de agua, tipografías, ornatos, ilustraciones, etcétera), así como su subordinación.
- e) Un proceso mecánico/manual del cual es resultado: aplicación de distintas técnicas reprográficas, que permiten la existencia del sistema.
- f) Un circuito intelectual que lo produce, patrocina, lee, difunde y preserva.

Desde la bibliotecología y disciplinas hermanas se puede contribuir a que los impresos sean valorados más allá de la información gráfica que éstos contienen. Para lo anterior es necesario no solamente reconocer la existencia de un sistema en cada uno de los materiales que se preservan o se es-

tudian, sino considerar que son distintas las aproximaciones que deben de hacerse desde la interdisciplina:

- a) Biblioteconomía: es fundamental un correcto registro de cada material, aludiendo a la especificidad y unicidad de cada uno de éstos, implicando no solamente los registros de una ficha catalográfica convencional, sino también una serie de aspectos que comúnmente son considerados como secundarios; entre otros, el tipo de soporte material, las técnicas de producción, otros materiales utilizados, los daños presentes, así como otras señales de la manipulación humana.
- b) Cultura visual: resulta básico entender que cada folio es una imagen que se ha construido, generalmente, a partir de normas o convenciones que remiten a distintos ámbitos de la cultura. La manera de construir visualmente un texto está en correlación con la forma de ver el mundo real, al igual que la jerarquización de la información nos da una idea de la estructura del pensamiento que prevalece detrás de cada autor o editor.
- c) Historia: entender el impreso como un subsistema que se encuentra en función de un sistema de producción visual complejo, remite al análisis de los circuitos intelectuales que consumen o rechazan estos impresos. El consumo genera no sólo conocimiento, placer o disgusto, sino también estructura y educa la mirada del lector, esto es, modifica la percepción de lo visual. Para comprender esto se requiere de la revisión de distintos aspectos de la sociedad creadora y, por otro lado, la crítica de los

impresos y otras fuentes asociadas a partir de la historia resulta esencial.

- d) Bibliotecología: los conocimientos anteriores deben de ser conjuntados a partir de una disciplina integradora que tiene como principal preocupación tanto al objeto como al sistema. Desde mi punto de vista, la bibliotecología tiene que hacerse cargo de incorporar las disciplinas anteriores como una manera de llegar a un conocimiento que deja lo particular para construir interpretaciones de la imagen que realmente permitan su decodificación.

CONCLUSIONES

Durante mucho tiempo se ha privilegiado el estudio de la imagen como un asunto de interés para la historia del arte, la comunicación o el diseño. Estas disciplinas han invertido mucho en encontrar métodos de lectura de las imágenes, con lo cual se han logrado corpus teóricos y metodologías que la decodifican parcialmente, y sus preocupaciones se han sustentado en el arte, la publicidad y la comunicación de masas, principalmente.

La bibliotecología no puede perder de vista que los impresos constituyen sistemas complejos que van en una dirección distinta a la de la pintura artística, al filme o a la publicidad. Por lo anterior, aunque es posible explorar las herramientas de análisis de la imagen que se han implementado desde otras disciplinas, es fundamental atender a que los impresos tienen especificidades que obligan a establecer una estrategia diferenciada. El análisis de la imagen dentro de los impresos no debe de conformarse únicamente con darles prioridad a los elementos gráficos que se des-

tacan, tales como estampas, láminas, ilustraciones, capitulares, ornamentaciones, etcétera, sino que va incluso a la diagramación de las cajas de texto y a todo el proyecto visual a partir de una secuencia de imágenes que se recorren como cuadros de una película.

Si cada folio de un impreso es explorado con base en un bien logrado registro, un análisis de la cultura visual, una problematización histórica y observado como un sistema, entonces el conocimiento obtenido será útil en tanto que podrá ser utilizado por otras disciplinas para conocer más el patrimonio intelectual y material, así como los ejes de la comunicación pasada y presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Walter Benjamin (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Ítaca.
- E. H. Gombrich (2003), *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heteronomías de la imagen

Arquitectura de un catálogo de planos de paisaje

RAMONA ISABEL PÉREZ BERTRUY¹

Universidad Nacional Autónoma de México

Este trabajo tiene como objetivo presentar la metodología aplicada en la construcción de un catálogo sobre planos de paisaje haciendo hincapié en la complejidad que tiene la sistematización de una colección de planos sobre jardines, parques y campos deportivos que resguarda el Archivo Histórico del Distrito Federal.

LOS DOCUMENTOS GRÁFICOS

Esta colección de planos de la sección de parques, jardines y campos deportivos proviene de la Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal, y es único en su género ya que es el principal repositorio donde se ha encontrado una gran cantidad de planos de parques y jardines públicos, que numéricamente suman alrededor de 2600 o más (Inventario de la Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal, 2008).

1 Esta investigación de carácter bibliográfico la desarrolla la autora en el Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, dependencia de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, en función de que los espacios públicos de la capital de México son un tema prioritario para este centro de investigación.

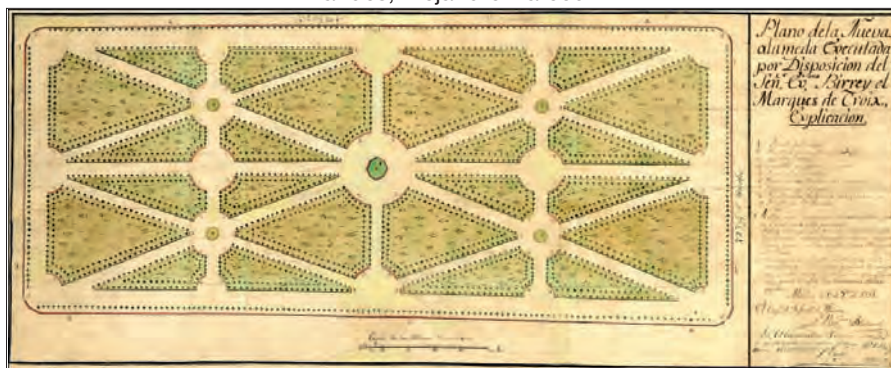
El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

Cabe añadir que esta colección es valiosa porque resguarda planos que fueron construidos entre 1771 y 1961, es decir del siglo XVIII hasta el siglo XX, por lo que tenemos aquí tres siglos de historia de la evolución de estas áreas verdes.

Además, estas plantas arquitectónicas son fundamentales para rehacer la historia de los espacios abiertos, en especial los de la ciudad de México, ya que contiene documentos importantes que datan de la época virreinal y el siglo XIX sobre sitios de gran valor histórico, artístico y cultural. Un ejemplo de ello, es la Alameda de la ciudad de México. Se muestra a continuación un plano del siglo XVIII con una traza que conservó por largo tiempo (*Figura 1*).

Figura 1

Plano de la nueva Alameda executada por disposición del señor exmo. Birrey el Marques de Croix, 1 diciembre 1771. Firmado por el capitán de infantería de Flandes, Alejandro Darcourt



Fuente: Archivo Histórico del Distrito Federal, Ramo Ayuntamiento de México-GDF, Paseos en General, vol. 3584, exp. 6. Ubicación topográfica: caja 3, carpeta 103

Por igual, se puede admirar en este repositorio una litografía del jardín del Zócalo hacia el año 1866, siendo apreciada porque es la primera imagen de su diseño (*Figura 2*).

Figura 2

Perspectiva del jardín de la plaza principal, 1866. Litografía de V. Lara anexa a la Memoria de los ramos municipales correspondientes al semestre de julio a diciembre de 1866, presentada a S. M. el emperador por el alcalde municipal de la ciudad de México



Fuente: Imprenta Económica, 1867.

También el Archivo Histórico del Distrito Federal preserva un gran repertorio de planos del siglo XX que permite constatar la transformación de los jardines históricos en el tiempo y, a su vez, anunciar la entrada de una nueva época con la creación de parques modernos, jardines infantiles y campos deportivos.

Al respecto muestro una planta de conjunto del Bosque de Chapultepec, que fue el primer parque moderno de México e inaugurado en las fiestas patrias de 1910 (*Figura 3*).

Figura 3

Croquis del Bosque de Chapultepec y terrenos anexos, agosto 1926

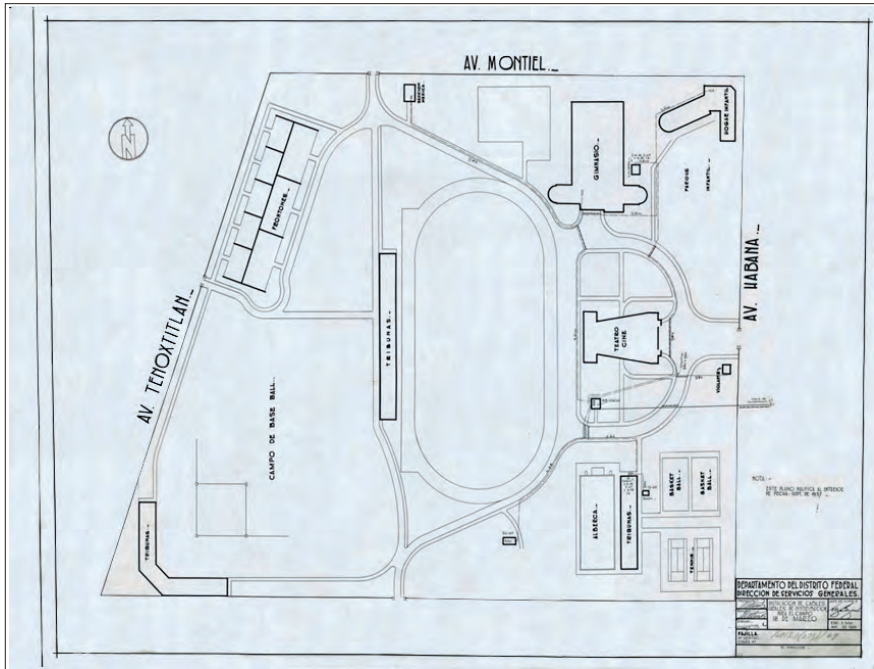


Fuente: Archivo Histórico del Distrito Federal, Planoteca, módulo 1, planero 1, fajilla 86, clave 413(073)/255

También presento la primera planta arquitectónica del Centro Deportivo 18 de Marzo, al norte de la ciudad, que se constituyó por los años treinta del siglo pasado (*Figura 4*).

Figura 4

Instalación de cables generales de distribución para el campo 18 de Marzo, ca. 1935. Dibujó C. Monroy



Fuente: Archivo Histórico del Distrito Federal, Planoteca, módulo 4, planero 8, fajilla 146, clave 413(073)/622

De ahí que uno de los valores documentales de este acervo es que resguarda planos en serie de un solo sitio, permitiendo reconstruir su pasado y su presente, pues dan a conocer no sólo la evolución de las trazas, sino también la composición física y estética de estos espacios, más los usos y funciones de los mismos en un marco de larga data. Señalan, asimismo, la localización y distribución de estos sitios en barrios, colonias y municipalidades o delegaciones hasta bien entrado el siglo XX (Falcón Ayala, s.a.).

Lo anteriormente señalado cobra sentido si consideramos que la asignatura de los parques y jardines es una materia en ciernes en nuestro país, es decir, que apenas se está escribiendo como disciplina de estudio, a lo que se le añade otro punto muy importante: ocurre que una cuarta parte de esta colección se encuentra en pésimo estado y de ahí radica su importancia de estudiarla, rescatarla y preservarla.

Esta memoria de los parques y jardines descrita en un catálogo puede tener un impacto de mayor magnitud y servir para distintos fines.

- 1) En primer lugar, a través de una lectura de estos planos que representan los espacios abiertos del Distrito Federal se puede llegar a entender la megalópolis que hoy tenemos y, consecuentemente, implementar políticas públicas que garanticen la conservación de los parques y jardines, así como su mejoramiento permanente.
- 2) También apoyaría a la temática señalada el hecho de sensibilizar a la sociedad sobre los valores históricos, estéticos y culturales que tienen estos espacios al considerar algunos de ellos como monumentos nacionales.

METODOLOGÍA DEL CATÁLOGO

Este catálogo electrónico tiene dos años en marcha y se realiza físicamente en el Archivo Histórico del Distrito Federal debido a que sus colecciones forman parte del patrimonio documental de la nación y, por tal razón, los planos no pueden salir de esa dependencia.

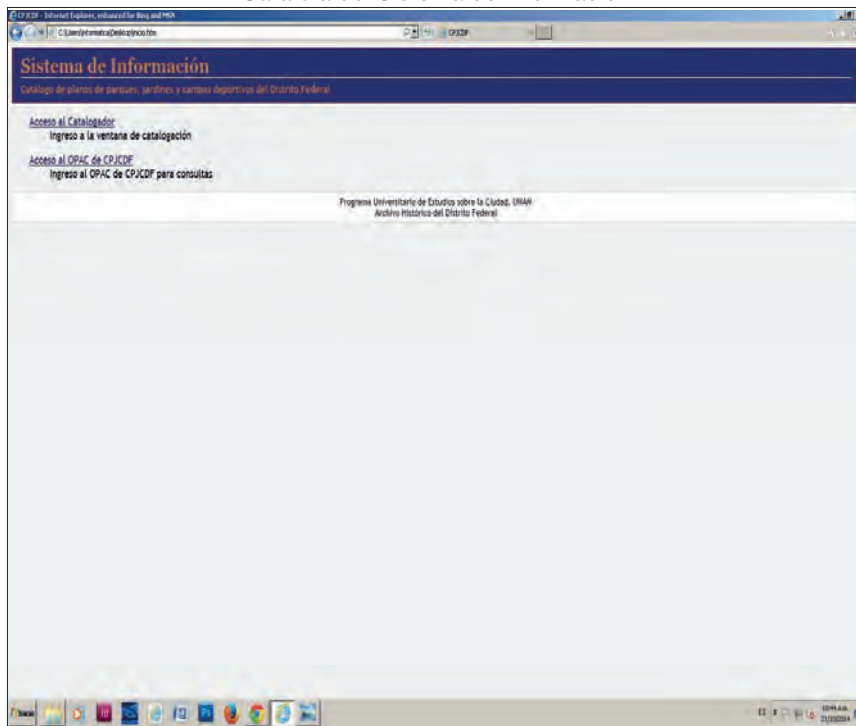
El primer paso para su ejecución fue convocar a un grupo de profesionales para el diseño del proyecto, ya que se trataba de desarrollar una investigación bibliográfica de carácter interdisciplinario. El equipo de trabajo quedó compuesto por una historiadora especializada en jardines históricos, un ingeniero en sistemas, dos bibliotecólogos y, por último, estudiantes de arquitectura y urbanismo.

Los bibliotecólogos, conjuntamente con la coordinadora académica del proyecto, dictaron las directrices después de haber analizado una muestra de planos. Una vez definidos los campos de estudio y la plantilla del registro bibliográfico, el ingeniero en informática se encargó de elaborar la base de datos teniendo en cuenta los alcances del proyecto. Para lo mismo se le solicitó lo siguiente:

- 1) Preparar un sistema integral de información para editar los registros bibliográficos.
- 2) Incorporar una herramienta de administración de contenidos digitales para preservar los materiales, es decir, los planos mediante la digitalización.
- 3) Cumplir la meta de que al término del catálogo tenía que colocarse en línea o en una página Web para la consulta del público en general.

Después de dos meses de trabajo y mediante el apoyo de diversos softwares, el resultado fue la creación de un sistema de información compuesto de tres módulos (*Figura 5*).

Figura 5
Carátula del Sistema de Información



- 1) De captura para registrar los datos bibliográficos de los planos.
- 2) De consulta, para que el catalogador y, más tarde, el público usuario realicen búsquedas electrónicas.
- 3) El banco de imágenes, para almacenar los objetos digitales y visualizar los planos (*Figura 6*), (*Figura 7*).

Análisis de imagen enfocado a impresos: decodificación...

Figura 6
Plantilla electrónica de captura

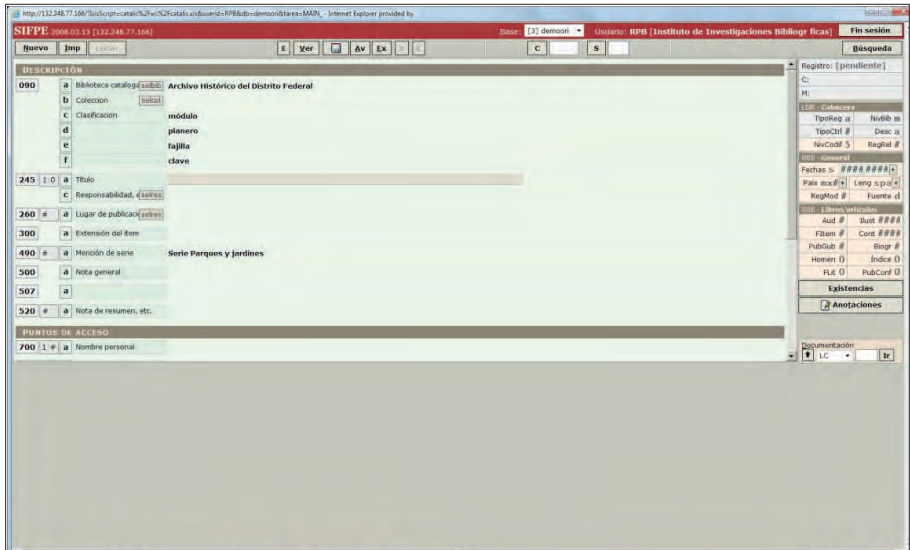
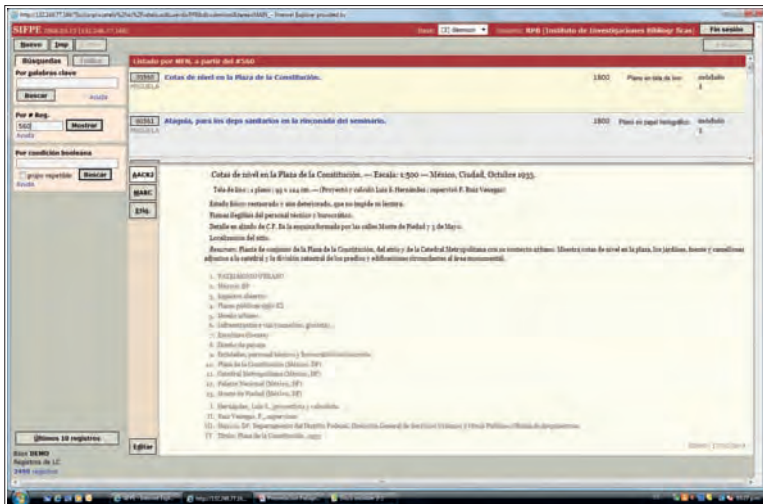


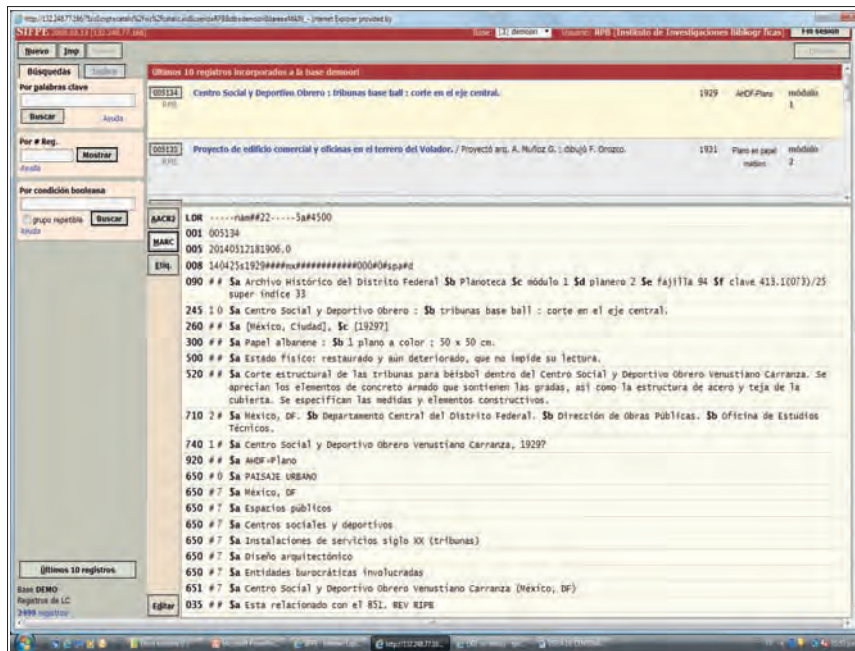
Figura 7
Plantilla electrónica de consulta



El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

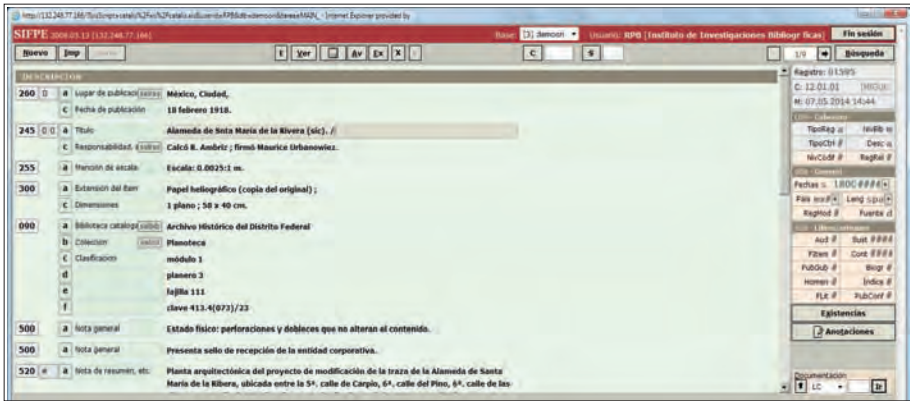
Una vez resuelta la base de datos, el trabajo del catálogo electrónico inició con la migración del inventario de esta colección, a fin de llevar a cabo la normalización de estos primeros datos utilizando el formato MARC 21, el cual permite el intercambio de la información con otras bibliotecas del mundo (Garduño Vera 1990, 1996) (*Figura 8*).

Figura 8
Despliegue de las etiquetas en formato MARC 21



Posteriormente se dio paso a la catalogación de los planos siguiendo los parámetros de las Reglas de Catalogación Angloamericanas (Mangan, 2005), estableciendo así un registro bibliográfico con la siguiente información (*Figura 9*).

Figura 9
Registro bibliográfico del catálogo



Título del plano, seguido de la fecha y lugar de publicación del documento, así como la escala del proyecto arquitectónico.

En la producción pública de estos gráficos se recomendó desglosar la autoría de los planos utilizando la etiqueta 245 con el objetivo de poder describir el nivel de participación de sus creadores en el diseño de estas plantas arquitectónicas, como son: proyectistas, dibujantes, constructores y revisores.

Se determinó levantar algunas notas escritas en el documento en la etiqueta 500, como son: cuadros técnicos, simbologías, alguna cita o leyenda adherida al plano, anotando el estado de conservación de los materiales.

Se integró al catálogo la etiqueta 520 para hacer un resumen técnico mediante la lectura del plano, y a partir de esta interpretación establecer temas (en la 650) para registrar la vegetación, el equipamiento de los parques y jardines, los nombres de instituciones, del personal técnico y burocrático involucrado en el diseño de los planos (ISBD, 1993).

Por último, se implementó un control de autoridades para registrar los sitios de estudio y poder recuperarlos mediante la etiqueta 651 y 740, los nombres personales a través de la 700, los nombres corporativos o institucionales por medio de la 710 y los lugares geográficos utilizando la etiqueta 260 (Solís Valdespino, 1984).

Al término de la catalogación de un conjunto de planos o series, personal técnico especializado lleva a cabo la digitalización de los mismos y, después de un control de calidad, se asocia la imagen del plano con el registro bibliográfico, por medio de un vínculo electrónico o URL (*Directrices para proyectos de digitalización*, 2002). Como resultado de este procedimiento se obtienen dos modalidades de despliegue:

- 1) Registro breve donde aparece la imagen del plano y se detallan algunos aspectos, como título, fecha y clasificación (*Figura 10*).

Figura 10
Despliegue breve

TÍTULO	FECHA	CLASIFICACION	IMAGEN
Cuadro sinóptico indicando la distribución en grupos de los jardines del Departamento Central del Distrito Federal.	Enero 1929.	Módulo 1, Planero 1, Fajilla 34, Clave 413/073/2	
Alameda de la ciudad de Méjico : calco tomado de una copia heliográfica presentada por la Cia. Mexicana de Luz y Fuerza Méjico, S.A., indicando la parte que toma el Teatro Nacional.	Marzo 1914	Módulo 1, Planero 1, Planilla 61, Clave 413/073/316B	
Croquis del Bosque de Chapultepec y terrenos anexos.	Agosto 1926	Módulo 1, Planero 1, Fajilla 86, Clave 413/073/255	
Proyecto para el trazo del Jardín de la Corregidora Josefa Ortiz de Domínguez.		Módulo 1, Planero 1, Fajilla 104 Bis, Clave 413/073/331	

- 2) Registro completo donde aparecen todos los datos del registro bibliográfico incluyendo la expansión de la imagen del plano (*Figura 11*).

Figura 11
Despliegue completo



Secretaría de Cultura
Coordinación de Patrimonio
Histórico Artístico y cultural
Archivo Histórico del Distrito Federal
"Carlos de Sigüenza y Góngora"

Catálogo de planos de Parques, Jardines y Centros Deportivos del Distrito Federal (1771-1961)

147.
Repositorio Archivo Histórico del Distrito Federal.
Clasificación Módulo 1, Planero 1, Fajilla 34, Clave 413(073)/2
Título Cuadro sinóptico indicando la distribución en grupos de los jardines del Departamento Central del Distrito Federal.
Creadores Firmado por el Jefe de la Sección de Parques, Arboledas y Bosques N. R. de Arellano, arquitecto paisajista.
Lugar México, DF.
Fecha Enero 1929.
Descripción Cuadro sinóptico que indica la distribución de los jardines existentes en el Distrito Federal hacia 1929. Muestra la división de áreas verdes agrupados en sectores incluyendo jardines, atrios, camellones, glorietas, parques y alamedas.
Soporte 1 plano en papel glassine.
Dimensiones 51 x 35 cm.
Notas Roturas y manchas, que no afectan el contenido.
Aparece la leyenda: "Ampliación de la calle de Garona mostrando la localización del antiguo edificio de Parques y Jardines con relación a las calles adyacentes".
Localización del sitio.
Orientación del sitio.

Documentos relacionados
[Alameda Central \(1\)](#)
[Jardín Infantil Tres Guerras \(1\)](#)

Nombres corporativos
Departamento Central del Distrito Federal - México (Distrito Federal).

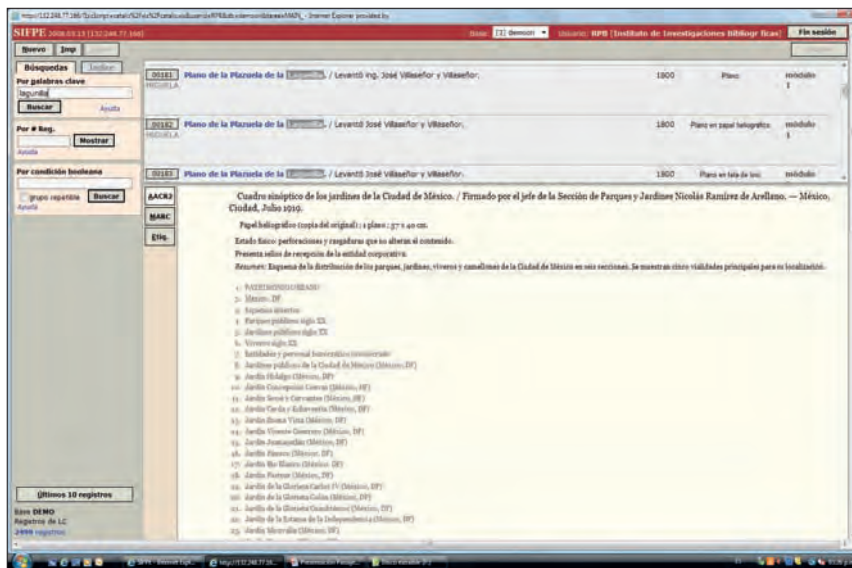
Sitios relacionados
Jardín Vasco de Quiroga en Santa Fe - México (Distrito Federal).
Jardín de San Diego - México (Distrito Federal).
Jardín Arbol Bendito - México (Distrito Federal).
Jardín de San Juan en Tacubaya - México (Distrito Federal).
Jardín de Cartagena - México (Distrito Federal).
Alameda Tacubaya - México (Distrito Federal).

Temas
PAISAJE URBANO - México (Distrito Federal) - Espacios abiertos siglo XX- Jardines públicos - Jardines históricos - Alamedas - Camellones - Glorietas - Parques públicos - Entidades y personal burocrático involucrado.

Se muestra aquí la propuesta integral del proyecto donde se contempla que se podrán apreciar todas las partes del plano a través de un zoom y los documentos relacionados con el sitio de estudio (*Acerca de la Biblioteca Digital Mundial*, 2011).

Además, el módulo de consulta tendrá un sistema de edición para su visualización en la página *web*, lo que permitirá a los estudiosos de estas materias recuperar la información utilizando una infinidad de recursos de búsqueda (*Figura 12*).

Figura 12
Módulo de búsqueda



- Por campos específicos: alfabético, geográfico y cronológico.
- Por palabras clave dentro de los registros.
- Mediante controles de autoridades de nombres personales, nombres corporativos y nombres geográficos.
- Por combinaciones de las anteriores por medio de operadores booleanos, es decir, búsqueda compuesta por dos o más términos o campos.

La idea de preparar un catálogo especializado con múltiples estrategias de búsquedas atiende a la necesidad de que este instrumento de consulta se convierta en un apoyo efectivo para la investigación.

CATÁLOGO INTERDISCIPLINARIO

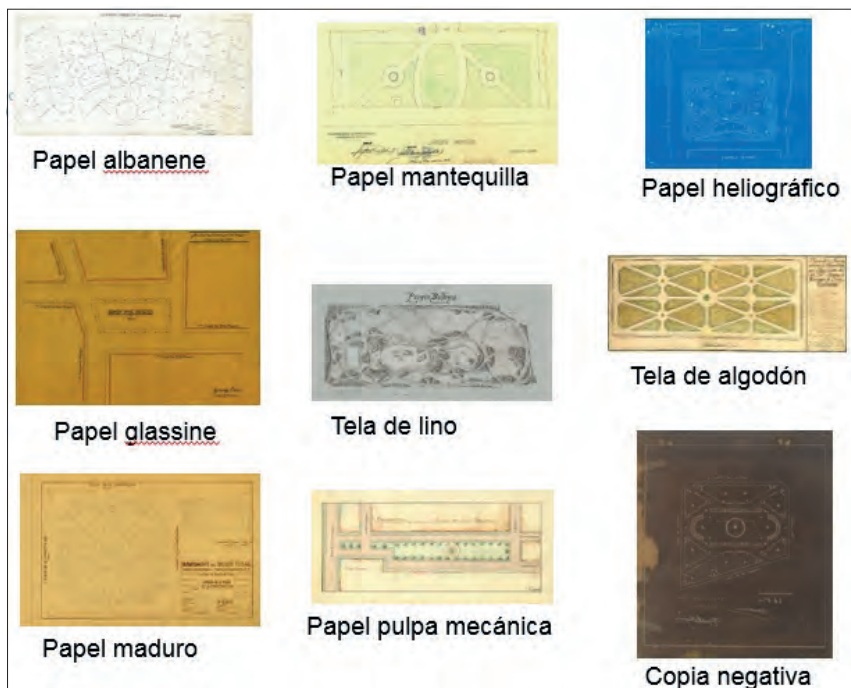
Lo anteriormente expuesto confirma que para el registro de la información de materiales cartográficos la bibliotecología hace uso de reglas de catalogación universales y una plantilla electrónica para describir sus contenidos a nivel físico, técnico y temático.

No obstante, el trabajar con planos arquitectónicos y urbanos, mapas, fotografías, litografías, grabados, pinturas, etcétera, tiene su grado de complejidad si lo comparamos con materiales impresos. Los gráficos demandan una lectura previa de la imagen que exigen al investigador o catalogador incursionar en otros saberes del conocimiento, sobre todo en disciplinas afines a la materia de estudio, con el objetivo de adquirir las herramientas técnicas y analíticas para poder interpretarlos y sistematizar la información.

Tomando como base la experiencia de construir un catálogo especializado sobre parques y jardines públicos, enunció el grado de conexión con otras áreas de estudio que facilitó el análisis de la información bibliográfica.

- Se requirió el apoyo de un especialista en conservación y restauración de documentos para poder mencionar el tipo de soporte o papel de los planos, pues era necesario conocer la forma de elaboración de los mismos para poder distinguir y diferenciar los distintos tipos de papel realizados de forma artesanal y los producidos en pulpa mecánica (*Figura 13*).

Figura 13
Tipos de papel utilizados en los planos



- Para asentar a los autores o, en su defecto, entidades corporativas, la escala, levantar anotaciones técnicas de los planos y elaborar un resumen o hacer una lectura visual del gráfico fue fundamental el conocimiento de arquitectos y urbanistas para descifrar los elementos que constituían una obra arquitectónica de paisaje y de su entorno urbano, así como entender la evolución a nivel de diseño de la producción de esta materia de estudio.
- Para construir el lenguaje de los temas, asentar títulos controlados e indizar encabezamientos de materias relacionadas con la nomenclatura de los parques y jardines, fue necesario contar con especialistas en jardines his-

tóricos tanto para establecer un vocabulario controlado como apoyar la investigación sobre la dinámica en el tiempo de los jardines públicos en el Distrito Federal.

- Para la digitalización y preservación de los planos, la responsable de este proyecto se involucró en cuestiones tecnológicas que resultasen efectivas para el tratamiento y conservación de los archivos digitales.
- Para armar el catálogo electrónico y la difusión de este sistema en una plataforma de vanguardia se recurrió a las ciencias de la información y de la informática.
- Por último, para la producción de la obra digital se requiere del diseño gráfico, tanto para embellecer la interfaz como para animar las páginas electrónicas del producto final.

Es evidente que la presente propuesta conjuga recursos informáticos, tecnológicos y bibliotecológicos al servicio de las artes y contribuye al avance de la arquitectura de paisaje. Se tiene la expectativa de que este producto fortalezca la investigación y la docencia mediante el acceso preciso y oportuno de estas fuentes, con lo que se espera un fuerte impacto en el camino con vías a la consolidación de grupos interdisciplinarios interesados en el estudio de dicho tema.

En este terreno, los principales beneficiados serán los estudiosos y los profesionales de la arquitectura y el urbanismo, los historiadores del arte y la vida cotidiana, los funcionarios públicos y los legisladores, defensores del patrimonio cultural, así como los estudiantes de las distintas carreras que incluyan asignaturas que tengan que ver con el uso de los espacios públicos en el Distrito Federal.

Se tiene la expectativa que el Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad de la UNAM y el Archivo Histórico del Distrito Federal conserven el catálogo electrónico,

haciéndolo extensivo en beneficio de la educación y la cultura nacional.

ACERVOS DOCUMENTALES

Archivo Histórico del Distrito Federal, Ramo Ayuntamiento de México-GDF, Paseos en General.

Archivo Histórico del Distrito Federal, Planoteca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acerca de la Biblioteca Digital Mundial: información general [en línea], <http://www.wdl.org/es/background>

Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos (2002), Grupo de expertos de IFLA e ICA (International Council on Archives), La Haya, Ministerio de Cultura de la UNESCO, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas [en línea], <http://archive.ifla.org/VII/s19/pubs/digit-guide-es.pdf>

Falcón Ayala, A. [s. a.], *Catálogo del Ayuntamiento de la Ciudad de México: parques, jardines y centros deportivos en la Ciudad de México a través de sus planos (1868-1961)*, México [inédito].

García Rincón, L. F. (2007), *Bases de datos: un enfoque práctico*, México, Trillas.

Garduño Vera, R., (1990), *Los formatos MARC y CCF: su aplicación en unidades de información mexicanas*, México, UNAM / Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.

Garduño Vera, R. (1996), *Modelo bibliográfico basado en formatos de intercambio y en normas internacionales orientado al control bibliográfico universal*, México, UNAM / Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.

Inventario de la Planoteca del Archivo Histórico del Distrito Federal (2008), México, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C. y Gobierno del Distrito Federal [recurso electrónico].

ISBD (CM), *Descripción bibliográfica internacional normalizada para material cartográfico* (1993), ed. rev. recomendada por el Comité de Revisión de las ISBD, aprobada por el Comité permanente de la Sección de Catalogación de la IFLA y la Sección de Bibliotecas de Geografía y Mapas de la IFLA; tr. y ejemplos por Carmen García Calatayud, Ana Herrero Vigil, Consuelo López Provencio, Madrid, ANABAD y Arco/Libros.

Mangan, E. (ed.) (2005), *Cartographic materials: A manual of interpretation for AACR2, 2002, revision* / prepared by the Anglo-American Cataloguing Committee of Cartographic Materials, Chicago, Illinois, American Library Association.

Memoria de los ramos municipales correspondientes al semestre de julio a diciembre de 1866, presentada a S.M. el emperador por el alcalde municipal de la ciudad de México (1867), México, Imprenta Económica.

Odena Güemes, L. (coord.) (2000), *Archivo Histórico del Distrito Federal: guía general*, México, Gobierno del Distrito Federal y Verdehalago.

Pérez Bertruy, R. I. (2003), *Parques y jardines públicos de la ciudad de México, 1881-1911* (Tesis de Doctorado en Historia), El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos.

Pérez Bertruy, R. I. (2006), "Jardinería pública: un recorrido por su historia en la ciudad de México", en *Estudios de História*, 13 (1), pp. 181-208.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

Pérez Bertruy, R. I. (2012), *Imágenes de la Alameda de la ciudad de México. Tres siglos de historias y proyectos*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y UNAM / Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad [recurso electrónico].

Solís Valdespino, O. (coord. y ed.) (1984), *La problemática del asiento de autores personales, nombres geográficos, autores corporativos y títulos uniformes en cinco unidades de Procesos Técnicos en la Ciudad de México*, México / UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas (Cuadernos de catalogación, 1).

Mexicanos comunes: ¿archivo familiar
en la biblioteca?
Un proyecto para pensar

TERESITA QUIROZ ÁVILA
Universidad Autónoma Metropolitana

“[...] colgadas de la pared, sobre la chimenea que nunca se encendía, estaban, en marcos distintos, unas fotografías enormes coloreadas a mano de mi abuela y de mi abuelo, fallecido en 1934. Cualquiera que entrara en el salón-museo podría entender que la historia comenzaba por mis abuelos, tanto por el lugar que ocupaban las fotografías como por el hecho de que ellos, a pesar de estar mirando a la cámara, estuvieran vueltos el uno hacia el otro en una postura que a veces todavía veo en los sellos de algunos países europeos.”

Orhan Pamuk, *Estambul, ciudad y recuerdos*.

En la cinta griega titulada *La mirada de Ulises* (Theo Angelopoluos, 1995), se cuenta la historia de una búsqueda, una travesía, un cineasta y una imagen que no ha sido vista. El protagonista, Ulises, realiza un viaje: va en busca de la primera película grabada en un pueblo de Grecia; cinta que se grabó pero no se ha revelado, cuadro en movimiento que nadie ha visto, documental que muestra mujeres que hilan y tiñen lana: un retrato distintivo del origen del pueblo heleno. La curiosidad del personaje por localizar el filme propicia en aquél una obsesión que lo

hace recorrer los territorios de su historia familiar, hasta encontrar el objeto deseado: la película sobre las hilanderas.

El documento está bajo el resguardo de otro cineasta, quien vive en una zona de guerra; su cometido es proteger la cinta y lograr revelarla para que sea vista. En su búsqueda para encontrar el filme, Ulises necesita seguir la pista del director que grabó a las mujeres hilando, así como indagar sobre el tipo de cámara, el tipo de materiales y sustancias que se utilizaron para fijar la escena y, junto con el guardián, conseguir la poción exacta para revelar el misterioso celuloide. En la búsqueda, Ulises también se encuentra con sus pasados: historia familiar, historia nacional y profesional; encuentra tanto a las mujeres griegas del ayer y de su vida (amantes, amigas, madre, amada); entonces al buscar, descubrir y encontrar todas estas determinantes es cuando el trayecto del viaje, la travesía, da sentido a su existencia.

La preocupación de quienes investigan sobre imágenes del origen puede iniciar, como en el caso de Ulises, en búsqueda de las condiciones materiales del documento y su creación: el fotógrafo, la tecnología, el contexto sociopolítico, el ambiente artístico; también identificar a los sujetos retratados, así como el motivo que dio como resultado tal imagen. Y nuevamente, como sucede al protagonista de la película, el itinerario de la búsqueda se convierte en una experiencia de encuentro particular; pretexto para la reflexión: ¿quiénes somos a partir de las imágenes familiares que buscamos y nos dan identidad? Analizar las fotografías de parientes e indagar sobre los sujetos que ahí aparecen crean una relación de ubicación histórica de quién mira a partir del personaje observado.

Para muchos investigadores de la imagen y las representaciones es importante conocer el ambiente artístico-cultural de la época, el fotógrafo, la técnica y la tecnología utilizada;

el proceso de recepción que genera la representación visual, también, puede ser un punto interesante para la reflexión. En el caso de nuestro país a principios del siglo XX, varios artistas de la mirada ya habían hecho un nombre al retratar el paisaje urbano, rural, social o político: entre otros, De la Mora, Guillermo Khalo y los Casasola; con ojos expectantes, los extranjeros Edward Weston, Tina Modotti y el cineasta Sergei Einsentein llegaron a mirar *lo mexicano* en los años posteriores a la Revolución; un nuevo México también era retratado por jóvenes como Manuel y Lola Álvarez Bravo.¹ Junto a estos distinguidos artistas reconocidos, hay una tropa de fotógrafos sin firma; sus fotos difícilmente tienen rúbrica, por lo cual podemos inferir que el ejecutor de la cámara es un individuo de oficio especial, pero del cual no importa su nombre; lo que interesa es el producto creativo que realiza y vende a cambio de una cantidad, papel mágico en el que logró construir una mirada al tiempo a través del pueblo y sus rostros. Es el momento de una primera democratización de la imagen, cuando se han empezado a comercializar las cámaras para un oficio que incrementa sus adeptos: fotógrafos que registran en sus postales y cartones a las clases medias y bajas que no habían sido retratadas como la élite por los artistas de la cámara.

¿Estos protagonistas sin rúbrica estuvieron registrados a una asociación? ¿Qué bitácoras existen de sus recorridos? ¿Cuáles fueron sus zonas? ¿Pagaron impuestos? ¿Los habrá sindicalizado la Confederación Regional Obrera de México? ¿Serían simpatizantes de la Liga de Escritores y Artistas Re-

1 Diversas expresiones escritas, visuales, auditivas, en los años posteriores al movimiento revolucionario, tanto nacionales como extranjeros, miraron y recrearon la imagen de México. Escritores y pintores recrearon la vida de los mexicanos; por ejemplo, las paredes a cargo de los muralistas y mapas urbanos, como el simbólico mapa de Emily Edwards donde la ciudad es un guerrero águila de la tradición mexicana. Véase: Teresita Quiroz (2005), *La ciudad de México: un guerrero águila*.

volucionarios? Me refiero a los fotógrafos ambulantes, callejeros, con servicio a domicilio que cargaron su cámara a la espalda, en maletín, o algunos que contaron con transporte para sus desplazamientos de pueblo a pueblo; otros menos intrépidos y con mayor estabilidad montaron un estudio con domicilio conocido en alguna población o ciudad.

Quienes contaron con estudio trashumante integrado por dos o tres escenografías diferentes que daban a escoger a sus clientes según gusto, necesidad o motivo, por ejemplo: La Villa de Guadalupe con caballito incluido, un vuelo en avión por la ciudad de México, una terraza con jardín al fondo, o el elegante salón con escultura y sillón. Lienzos pintados por algún hábil de la tramoya, quien imprimió en un telón el deseo de un sitio añorado con el objetivo de lograr, como por arte de magia, que el retratado estuviera en ese preciso lugar hasta la posteridad. Señala Alejandra Mora Velasco en una reflexión al respecto: “Estas no eran obras firmadas por artistas reconocidos, no se manufacturaban con finos y costosos materiales, no eran colocados en suntuosos marcos, caducaban con facilidad.”²

¿Qué cámara usaría el distinguido fotógrafo, el moderno artista de la técnica, quien contribuyó con su lente a la democratización de la imagen? El investigador de la imagen tiene que volverse un seguidor de los artefactos para saber qué dispositivos tecnológicos y de qué características fueron aquellas cajas que retrataron esos rostros, en este caso la vida en México de los años veinte y treinta del siglo pasado. Sin olvidar los aditamentos complementarios y el dominio de la técnica fotográfica, tipo de película, conservadores, tiempos de exposición y lapsos de oscuridad en la tina de líquidos reveladores. Entonces hay que buscar la

2 Alejandra Mora Velasco (2012), “La gente común y el retrato fotográfico”, p. 70.

información respecto a los aparatos que se usaron en tales años para hablar de los métodos y proceso de la época; por ejemplo, ¿dónde se vendían estos materiales y aparatos? ¿Cuánto costaban? ¿Qué marcas? ¿Qué nacionalidad? ¿Cómo se publicitaban? Minuciosas investigaciones lo evidencian, como la de Jorge Carreto, que muestra el impacto de la fotografía en serie montada sobre un prendedor que se fabricaba con una “[...] máquina automática denominada *The Wonder*, misma que se vendía a \$65 pesos más aditamentos, por la compañía Americana *Photo-Supply* con dirección en la Avenida San Francisco número 42 en México, DF.”³

Del mismo modo, habrá que indagar sobre la motivación por tener una fotografía, la importancia de tener la imagen propia para reconocerse como un Adonis o una Medusa, examinarse en un ejercicio de inspeccionar al yo en un tiempo y lugar determinado, observarse en la foto, como Narciso se contempló en el agua. Verse en la apariencia que se construye en la complicidad entre el retratado y el fotógrafo, al configurar un modelo para el yo y para los otros, ser visto por los demás en el momento y el lugar en el cual se inmortaliza la efigie del sujeto. Así, existen historias tan sencillas como la foto que guarda la dedicatoria para el amado o para los padres; y otras profundamente interesantes, como las de Amelio Robles, quien nació mujer y se construyó una identidad masculina desde los años de la Revolución Mexicana, estampa varonil que proyecta ante el disparo de una cámara fotográfica inmortalizando su hombría.⁴ En contraste con las fotos de postura estudiada, existen las fotografías que registran una imagen del individuo en su cotidianeidad al cruzar la calle, en las cuales se capta

3 Jorge Carretero Madrid (2012), “Para muestra, basta un botón. El fotobotón en el arte fotográfico mexicano”, pp. 51-65.

4 Véase: Gabriela Cano (2013), “Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana”, pp. 61-89.

el instante del paso diario, como lo muestra la investigación de Mireya Bonilla sobre las *instantáneas del peatón* en la más moderna avenida San Juan de Letrán en la ciudad de México, en formato postal o media postal para guardar en la cartera.⁵

En esta constitución por querer perdurar en un objeto fotográfico, ¿qué tanto influyó la industria del cine en los habitantes para tener el anhelo de verse retratados, al igual que los actores del cinematógrafo? ¿Qué tanto la industria mundial de posguerra impulsaría la producción de estas cajas encantadas para ser usadas por los fotógrafos en sin fin de territorios? El interés por tener la propia imagen en una postal, ¿será la aspiración de las clases populares por tener en posesión un retrato propio o del ser querido?⁶ ¿Habría la posibilidad de que la revolución social de 1910 haya propiciado que las prácticas, antes exclusivas de ciertas clases sociales, se generalizarán, al igual que diversos productos y actividades, como el deporte, el tiempo libre, y por qué no, también la fotografía?

El Estado mexicano ha utilizado a la fotografía y la imagen de identificación como un elemento para promoción política y control social. A principios del siglo XX se advirtió su importancia al conformar un moderno archivo criminal, como lo demuestra la investigación de Gerardo González Asencio⁷ y el carnet de salud para mujeres dedicadas a la prostitución. En cuanto se generalizó el empleo de este recurso de identificación, fue retomado por las organizaciones gremiales que la emplearon como mecanismo de ordenanza

5 Mireya Bonilla Matus (2004), "El negocio de las instantáneas del peatón en la calle de San Juan de Letrán en los años cincuenta", pp. 469-483.

6 De la misma forma que los porfiristas, grupos pudientes que durante el centenario se tomaron decenas de fotos para promover el lujo y la modernidad de México.

7 Véase: Gerardo González Asencio (2014), "La figura decimonónica de reos en México", pp. 137-153.

Mexicanos comunes: ¿archivo familiar en la biblioteca?...

burocrática: la credencial del partido, la ficha del ejército, la cédula del sindicato; finalmente, para determinar quién era quién y a dónde pertenecía según su tarjeta de filiación. En este ámbito, la fotografía política para promoción de líderes y candidatos en cromos, afiches y pancartas, además de las evidencias que muestran a los conglomerados reunidos en torno al dirigente en reuniones y manifestaciones, también muestran su presencia junto a la obra pública o el monumento conmemorativo con el objetivo de exhibir su injerencia como edificador del desarrollo (*Imagen 1*).

Imagen 1

Credencial PNR (1934). "Abuelo de Isaura Ávila", Andrés Medina



HISTORIA SOCIAL Y FOTOGRAFÍA

En cuanto a los análisis sobre fotografía, señala Peter Burke⁸ que debe revisarse también el ambiente artístico y político de la época en la cual se plasma la imagen, estudio que debe hacer énfasis en la dinámica social, mostrar la construcción gráfica de quienes se retrataron y la recepción de quienes miran la representación de ese reflejo. Por su parte John Mraz⁹ indica que la fotohistoria parte del análisis de la fotografía en el contexto social identificando el contenido no intencional que se encuentra en el documento gráfico, y establece que las principales fuentes para este tipo de historia social se encuentran en el fotoperiodismo, en los álbumes de familia, en las fotos que se tomaron con fines políticos y en la mirada de los extranjeros, con el poder para “[...] captar las relaciones de clase, raza y género –los ejes focales de la historia– [...]”,¹⁰ que documentan expresiones de mentalidades, muestran la cultura material, la vida cotidiana, servicios, vivienda, condiciones de trabajo, cultura popular y diversiones; así, “Las fotografías son capaces de ofrecer ‘pistas’ importantes sobre la historia, pero su valor depende de tener identificaciones confiables.”¹¹

Mraz subraya también que un acierto de la fotohistoria social es indagar en la imagen misma, en la información sobre el fotógrafo, la publicación o archivo y en brindar el crédito correspondiente. En contrapartida, la historia gráfica mexicana ha presentado algunos problemas en su desarrollo: *Ilustracionismo*, imágenes que ilustran un texto escrito, donde el argumento textual es lo primordial; la imagen trata

8 Peter Burke (2008), *Visto y no visto*, pp. 227-241.

9 John Mraz (2007), “¿Fotohistoria o historia gráfica. El pasado mexicano en fotografía”, pp. 11-41.

10 *Ibid.*, p. 19.

11 *Ibid.*, p. 14.

de dar un poco de luz sobre la temática, pero no se versa sobre el contenido de lo visual. Además los pies de foto muestran una distancia evidente: “[...] crean historias que son flagrantes de aquello que aparece en la imagen.”¹² Se trata de *grandes personajes*, hombres ilustres, líderes políticos, individuos distinguidos y poderosos quienes ocupan el centro del pasado, dignos de ser recordados. En contrapartida, los pobres o grupos populares aparecen como pintorescos o evidencian la falta de civilización social.¹³

HISTORIA FAMILIAR. MEXICAN@S COMUNES

En los cursos que he impartido de Historia de México, Violencia y familia en el México contemporáneo y Metodología de la lectura,¹⁴ utilicé como dinámica de trabajo las lecturas para cubrir el programa, pero acompañé ese análisis con un taller de investigación en el cual el alumno tiene que indagar la historia de un familiar que haya vivido entre 1920 y 1940. El proceso se inicia al estructurar el árbol genealógico y localizar la fotografía del personaje seleccionado, generalmente abuelos o bisabuelos. La idea central es vincular las temáticas de estudio (contextualizar a partir del periodo histórico, los conceptos de violencia o la tradición lectora)

12 *Ibíd.*, p. 29.

13 Mraz hace una revisión de las siguientes obras producidas en México, en las cuales encuentra esta problemática: *Así fue la Revolución mexicana* (1985-1986), *Historia gráfica de la Revolución mexicana* (1960), *Seis siglos de historia gráfica de México* (1971, 1989), *Historia gráfica de México* (1988), *Memoria y olvido: imágenes de México* (1982-1983), *Biografías del poder* (1987). Excepción del excelente trabajo *Veracruz: imágenes de su historia* (1992).

14 Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Departamento de Humanidades; aproximadamente hace diez años trabajo con los alumnos de nuevo ingreso de Ciencias Sociales, y desde 2013 con jóvenes estudiantes de ingeniería en el último año de su carrera.

con la vida del personaje, haciendo también una comparación entre las condiciones de los ancestros y las que viven los jóvenes en la actualidad. Para finalizar el curso, los alumnos tienen que redactar un trabajo que exponen en el *Congreso Historia familiar. Mexican@s comunes*.¹⁵ Los personajes marcan los estilos de la vida cotidiana de una sociedad; todo en conjunto habla de una población ordinaria, donde se tiene que dar un significado de las imágenes fotográficas en el contexto social y de la narración que cuenta la familia (*Imagen 2*).

Imagen 2
Cartel 19º Congreso



- 15 A la fecha, he coordinado 22 congresos, actividad que los alumnos realizan en conjunto, previas reuniones donde se organizan comisiones de trabajo logístico y donde les indico las gestiones básicas para la organización de actividades académicas y culturales. Considero que a los alumnos se les debe mostrar, enseñar y consolidar capacidades de participación activa. Al principio, en una sesión en clase comentaban sus trabajos quienes desearan exponer; a la fecha es un congreso en forma con difusión, prensa y memorias, el cual se lleva a cabo en una sala de seminario o auditorio equipado donde se puede llevar invitados.

La fotografía familiar es uno de los puntos centrales del trabajo, así como la historia de vida del personaje, entonces “[...] los álbumes de familia [...] muchas veces ofrecen una perspectiva única sobre todo cuanto se llevan a cabo entrevistas relacionadas con la foto[...]”,¹⁶ y resultan investigaciones sencillas pero únicas sobre las condiciones sociales de los retratados, los motivos de la fotografía, el resguardo del documento, las condiciones materiales y de conservación de la copia, además de que se hacen archivos digitales para su preservación. Cabe señalar que los alumnos investigadores pertenecen a una población inscrita a una escuela pública (clase media y baja) quienes, en un alto porcentaje, son la primera generación que asiste a la universidad, por lo cual las historias que resultan, en su mayoría, se refieren a personas comunes y corrientes, o como les he denominado *mexicanos y mexicanas comunes*. Traigo a colación lo que Alejandra Mora reflexiona en relación con este tipo de fotografía:

Éstos son objetos que no han sido tomados en cuenta en las historias oficiales, y que las familias no siempre tienen la posibilidad, el deseo o el conocimiento para hacerlas perdurar. Al ser extraídos de su contexto original, se vuelven simpáticas curiosidades, artículos de bazar que pierden su identidad y tienden a desaparecer. Hasta que algún espontáneo curioso las rescata sólo porque sí.

En contraste, la afortunada tendencia actual de abordar la historia desde la vida privada y las mentalidades, desde los individuos, las localidades y las expresiones populares, permitirá justificar y promover la permanencia de los retratos de gente común y corriente, antigua y actual, y sus narrativas.¹⁷

¹⁶ Jhon Mraz, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Alejandra Mora Velasco (2012), “La gente común y el retrato fotográfico”, p. 70.

A partir de las memorias de los congresos, se ha formado un corpus que marca algunas líneas para el futuro análisis de la investigación fotográfica y las historias de vida. Entre la tipología fotográfica se pueden ubicar retratos, colectivos privados y públicos, en formato postal, *carterita*, fotoescultura, botón, blanco y negro y retocadas; imágenes tomadas en estudio o en lugares al aire libre, ya sea con escenografías o instantáneas de peatón. En términos de género encontramos, por un lado, mujeres con niños, en bodas, bautizos, trabajadoras, cristeras, entierros; los hombres, por otro lado, aparecen retratados para documentos oficiales (pasaporte, credenciales) y en grupo, como evidencia del colectivo al que pertenecieron, como ejército, bandas de música, rendiciones y alianzas políticas. Si se hace una descripción por lugares y paisaje¹⁸ encontramos espacios urbanos (calles, plazas y fábricas), rurales (pueblos, rancherías, sembradíos), privados que nos remiten a actividades religiosas y a juegos, y sitios públicos (manifestaciones políticas, grupos culturales, ejércitos). En lo que respecta a grupos sociales se pueden apreciar familias, organizaciones políticas o culturales. En términos de la evidencia psicológica¹⁹ del personaje es posible analizar gesto, rictus, mirada, postura, temperamentos, instituciones de control (*Imagen 3, 4 y 5*).

18 Karl Schlögel (2007), *En el espacio leemos el tiempo*.

19 Algunos investigadores están en contra de realizar estudios psicológicos a partir de la fotografía, porque es un instante que no refleja la verdadera personalidad del individuo.

Mexicanos comunes: ¿archivo familiar en la biblioteca?...

Imagen 3

Trabajador de un circo. Bisabuelo de Primitivo Cruz (1920) (álbum familiar)



Imagen 4

Día de la Raza. Abuelo de Verónica Moreno (álbum familiar)



Imagen 5

Postal. La Villa (1935), bisabuela Villanueva (álbum familiar)



Otra área importante en la cual las fotografías pueden contribuir a la historia social es a la de representar la cultura material y la vida cotidiana. Aquí, las imágenes nos llevan a examinar los aspectos más mundanos de la existencia humana: la bebida, la vivienda, el transporte, los desastres y las expresiones de la cultura popular pueden ser fundamentales al permitirnos reconstruir la vida cotidiana de la gente en el pasado. Las fotografías preservan ese fenómeno como quizá ningún otro medio. Sin embargo, para aprovechar lo que ofrecen estas imágenes hay que desarrollar conocimientos sobre los contextos en los cuales fueron tomadas.²⁰

La pregunta que guía a la reflexión sobre la fotografía y el personaje a investigar parten de los alumnos investigadores que observan el documento. Primero sobre lo que aparece en la imagen, aquello que se ve: ¿qué mira del personaje? ¿Qué observa en la foto respecto al sitio? ¿Qué se observa en la fotografía? Segundo, lo que se investiga o sabe sobre

²⁰ Jhon Mraz, *Op. cit.*, p. 21.

el personaje: ¿quién es el personaje? ¿Cuál fue su historia? ¿Cómo fue la vida del personaje? ¿Qué sabe del personaje (trabajo, vida cotidiana, familia, escolaridad, anécdotas)? ¿Qué sabe sobre el momento en que se tomó la fotografía? ¿Por qué sale en la foto? ¿Localiza la intención del fotógrafo (retórica de la imagen)? ¿Cuánto costo? ¿Cómo la adquirió? Tercer determinante del análisis de la foto, el estado de conservación y archivo del documento: ¿en qué lugares se han conservado las fotos? ¿Cómo obtuvo el investigador la imagen? ¿Quién y cómo se conservó el documento? ¿Qué valor tiene para el propietario?

En el proceso de recepción de la fotografía y la investigación de la historia familiar, los alumnos investigadores contextualizan la vida del personaje, lo cual les permite entender las temáticas estudiadas en los cursos a partir de explicar la vida de su familiar; además se establece una empatía con el personaje, se da un acercamiento a través de la foto de pariente del cual se hace la indagación, intervención e interpretación en la historia familiar sobre la vida privada de los grupos parentales; somos lo que interpretamos, lo que nos explicamos, lo que en psicoanálisis se denomina transferencia y contratransferencia. Al conocer al de la foto, quien la ve establece una complicidad voyerista, observa e interpreta, conformando una asociación de la mirada, posiblemente como señala Walter Benjamin “[...] la cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *schock* suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación.”²¹ La investigación es la justificación para detenerse a mirar las evidencias y escuchar las voces de otro tiempo para tomar conciencia de una historia familiar muchas veces desconocida, y sensibilizar a los jóvenes sobre la relación de *su* histo-

21 Walter Benjamin (2013), “Pequeña historia de la fotografía”, p. 14.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

ria con la historia nacional. Aquellos que se identifican con su pasado entienden mejor su presente (*Imagen 6*).

Imagen 6

Boda (1924). Bisabuelos de Atenas Calderón (álbum familiar)



Para finalizar, siguiendo a Mraz, quisiera indicar algunos aciertos que observo en el proyecto de conformación del corpus de *Historia familia. Mexican@s comunes*: la investigación de las imágenes no sólo se ha limitado a encontrar las fotografías, de por sí una búsqueda desde abajo; además, pugna por recabar la información que permite relatar historias sobre el pasado, y estas historias gráficas son producidas con una significativa investigación de imágenes:

En aquellas felices ocasiones en donde la investigación visual y la escrita de alguna manera han funcionado a la par, los beneficios mutuos evidencian que la fotografía debería situarse en una relación dialéctica con los textos verbales, estimulando y orientando la investigación, en vez de reducirla a ser un bonito relleno buscado en un proceso desligado al que muchos historiadores consideran la auténtica investigación: aquella efectuada en palabras.²²

Muestra un rostro humano de la historia, y contribuye a “[...] personalizar el pasado [...]” de la población ordinaria y no únicamente de los personajes ilustres,

[...] al ver seres humanos individuales, recordamos que son las personas quienes realmente forman la historia al hacer algo de lo que la historia va haciendo con ellos. No obstante, utilizar fotografías como medio para personificar la historia de seres comunes y corrientes [...] es muy distinto a emplear imágenes de héroes para alimentar la cultura de la celebridad.²³

Se pugna porque el investigador recurra al álbum familiar y se vuelque “[...] sobre fotografías personales, entrevistándose con los dueños para establecer fechas e identificar quiénes aparecía [...] qué está ocurriendo a quién, en qué fecha.”²⁴ Por supuesto que falta mucho por hacer, profun-

²² Jhon Mraz, *Op. cit.*, p. 28.

²³ *Ibíd.*, p. 36.

²⁴ *Ibíd.*, p. 38.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

dizar en la información sobre el fotógrafo, el costo, la sistematización del corpus, el análisis de las descripciones densas por cada fotografía, la radiografía generacional de los ancestros de los alumnos investigadores, pies de foto que brinden más información y no generalidades..., pero ésa será otra labor y otra historia. Lo que pretendíamos con este texto era una primera reflexión y la presentación del proyecto (*Imagen 7*).

Imagen 7

Médicos militares. Escuela de Medicina, Veracruz (1930). Carlos Alan Sánchez Albrecht (álbum familiar)



Si no te tomas tiempo para mirar, nunca conseguirás ver nada. Cogí otro álbum y me obligué a ir más pausadamente. Presté más atención a los detalles, me fijé en los cambios de las condiciones meteorológicas, observé las variaciones en el ángulo de la luz a medida que avanzaban las estaciones [...] Una vez que llegué a

conocerles, empecé a estudiar sus posturas, la diferencia en su porte de una mañana a la siguiente, tratando de descubrir sus estados de ánimo por estos indicios superficiales, como si pudiera imaginar historias para ellos, como si pudiera penetrar en los invisibles dramas encerrados dentro de sus cuerpos. Cogí otro álbum. Ya no estaba aburrido ni desconcertado como al principio. Me di cuenta de que Auggie estaba fotografiando el tiempo, el tiempo natural y el tiempo humano, y lo hacía plantándose en una minúscula esquina del mundo y deseando que fuera suya, montando guardia en el espacio de había elegido para sí.²⁵

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auster, Paul, “Cuento de Navidad de Auggie Wren”, en *(Des)conexiones entre relato oral, relato escrito y relato audiovisual*, Leer.es, Gobierno de España.
- Benjamin, Walter (2013), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Estudios de Historia Cultural*, México, Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, México, Edit. Ítaca.
- Bonilla Matus, Mireya (2004), “El negocio de las instantáneas de peatón en la calle de San Juan de Letrán en los años cincuenta”, en María del Carmen Collado (coord.), *Miradas recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, México, Instituto Mora - Universidad Autónoma Metropolitana (Historia urbana y regional).
- Burke, Peter (2008), *Visto y no visto*, Barcelona, Edit. Crítica.

25 Paul Auster, “Cuento de Navidad de Auggie Wren”, p. 8.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

- Cano, Gabriela (2013) “Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (comps.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, El Colegio de México - UAM Iztapalapa - Fondo de Cultura Económica.
- Carretero Madrid, Jorge (2012), “Para muestra, basta un botón. El fotobotón en el arte fotográfico mexicano”, en *Alquimia* (Sistema Nacional de Fototecas), núm 44.
- De la Cera, Manuel (2014), “Retrato de familia”, en Norma Patiño (coord.), *Persona y semejanza, coloquio del Retrato*, México, UAM.
- González Ascencio, Gerardo (2014), “La figura decimonónica de reos en México”, en Norma Patiño (coord.), *Persona y semejanza, coloquio del Retrato*, México, UAM.
- Mraz, John (2007), “Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, en *Cuicuilco*, núm. 14 [en línea], www.redalyc.org/articulo.ca?id=35112370002
- Mora Velasco, Alejandra (2012), “La gente común y el retrato fotográfico”, en *Alquimia* (Sistema Nacional de Fototecas), núm. 44., ene.-abr.
- Quiroz Ávila, Teresita (2005), *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, UAM-A.
- Schlögel, Karl (2007), *En el espacio leemos el tiempo*, Barcelona, Siruela.

La imagen: más allá de un insumo académico

JORGE ALBERTO RIVERO MORA

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

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

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

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

HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA. UN DIÁLOGO PERMANENTE

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

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

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

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

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

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

EL CINE: UNA RED DE SIGNIFICACIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LAS IMÁGENES: REPRESENTACIONES Y RESIGNIFICACIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFLEXIONES ABIERTAS O VENTANAS QUE NO SE CIERRAN

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Iconofilia y perfiles iconográficos

Bibliotecología e imagen. Algunas reflexiones categoriales

DIDIER ÁLVAREZ ZAPATA
Universidad de Antioquia, Colombia

¿UNA BIBLIOTECOLOGÍA DE LA IMAGEN?

“Reparad el motor del alba
En tanto me siento al borde de mis ojos
Para asistir a la entrada de las imágenes.”

Vicente Huidobro, *Altazor*

El intento contemporáneo por situar a la imagen y a esa supuesta configuración de mundo que trae consigo llamada por algunos “la sociedad o la civilización de la imagen”¹, presenta un reto gnoseológico, epistemológico

1 Sólo supuesta “sociedad de la imagen” porque, obviamente, no puede considerarse a la contemporánea como una civilización asentada principalmente en la imagen, por más que su uso sea intensivo y extendido, pues requerimos de la palabra y de la imagen en una suerte de combinación de voz y gráfico; ¿o será acaso que la letra no es imagen convencionalizada al extremo de sentirse palabra? Lo dice Barthes: “Se ha dicho y repetido que hemos entrado en una civilización de la imagen. Pero se olvida que no hay prácticamente ninguna imagen sin palabras, ya sea en forma de leyenda, de comentario, de subtítulo, de diálogos, etc. Creo más bien que hasta este momento la humanidad ha vivido la prehistoria del lenguaje articulado y que entramos al fin en una civilización donde el lenguaje se conocerá y explotará verdaderamente.” Roland Barthes (2009), *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, p. 93.

y metodológico de enorme magnitud para las ciencias sociales. Evidentemente, existe una gran necesidad de entender las maneras en que se relaciona la imagen con los diversos procesos del lenguaje, el pensamiento, la información, la comunicación, la vida cotidiana, la vida política, la integración social y la economía, entre otras muchas cosas. Todavía más, en medio de este mundo de la imagen desbordada² se hace preciso comprender lo que ella es como representación simbólica, objeto cultural y proceso social. Lo deja en claro el filósofo Carlos Másmela cuando afirma:

El renovado interés suscitado por la imagen en los tiempos recientes coincide con la vertiginosa y creciente innovación de su empleo. Su difusión ha sido tan amplia que responder a la interrogación por un determinado tipo de imagen conduciría a preguntar aún: ¿qué es la imagen?³

Este asunto se plasma, en específico, en la necesidad de una elaboración bibliotecológica epistemológica de la imagen, o lo que se podría denominar como la comprensión de las relaciones estructurales de la imagen con el campo, con sus consolidados y posibilidades. Dicho de otra manera, la necesidad de entender el porqué, para qué y cómo se integra la imagen al campo de conocimiento bibliotecológico; cómo interactúa, reordena y problematiza su estructura, sus

2 “Facebook es el sitio al que más fotos se suben por día. Las cifras más recientes indican que en el último trimestre de 2012 se subieron un promedio de 350 millones de fotos diarias. Esta cifra supera incluso a la de los sitios especiales para compartir fotografías como Flickr, que cuenta con un promedio de 8.000 millones de fotos, el equivalente a la cantidad de fotos que se suben a Facebook cada veintitrés días.” Tomado de sitio web de *El Comercio*, Lima, domingo 10 de noviembre del 2013 [en línea] <http://elcomercio.pe/tecnologia/actualidad/cuantas-fotos-se-suben-internet-dia-noticia-1656891>

3 Carlos Másmela (2006), *Dialéctica de la imagen: una interpretación del Sofista de Platón*, p. 7.

principios y sus proyectos históricos de conocimiento y sus horizontes de acción social.

En consecuencia con ello, este trabajo tiene el propósito de aportar a la indagación sistemática de las relaciones existentes y emergentes entre la imagen y la bibliotecología, todo dentro de un proyecto de pensamiento que podríamos llamar, no sin temeridad, *bibliotecología de la imagen*, así como se ha venido construyendo una estética de la imagen, una psicología de la imagen o una sociología de la imagen. Es decir, el despliegue de un esfuerzo comprensivo que asuma el estudio de las relaciones de la bibliotecología con la imagen (sus sentidos, lugares, formas y mutaciones); proceso que no se satisface, ni se agota, en las explicaciones que la bibliotecología puede dar desde su fase técnica actual,⁴ sino desde la lógica de la emergencia, es decir, desde lo que trae y suscita la imagen con todo su poder caotizante y desordenador. Y esta cuestión, repito, constituye un reto de conocimiento que demanda la tarea de proponer nuevas categorías comprensivas bibliotecológicas que den cuenta del des-orden que trae la imagen al campo.

Considero, no obstante, que una tarea de este calado ha de tener, en primer lugar, una clara orientación de integración de saberes filosóficos y científicos, buscando con ello alejar a la bibliotecología de la tendencia a caer en descripciones simples y mecánicas, en elaboraciones reduccionistas que hacen pedacería la realidad social, estimulando, por el contrario, un ejercicio de conocimiento en el que, al acoger ese objeto particular que es la imagen, pueda forjar elaboraciones de la realidad social desde el estudio renovado de sus propios objetos y estructuras disciplinares, siempre en el contexto de una aspiración de ciencia compleja, tal

⁴ Héctor Guillermo Alfaro López (2015), "Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico" [en prensa].

cual lo llama a hacer, para todas la disciplinas, el historiador José Rozo:

Las disciplinas *hic et nunc* ya no tienen otras oportunidades para seguir haciendo descripciones simples y reduccionistas. Hoy, ante la complejidad del mundo y el avance del conocimiento, deben producir descripciones actualizadas, y para ello tienen que dejar de ser ínsulas, reconvertirse y transformarse en penínsulas unidas al continente del conocimiento global [...]⁵

Pero ante este propósito debe recordarse lo que ya el citado investigador mexicano Guillermo Alfaro señalaba sobre la existencia, en la “[...] *actual fase de constitución* [del campo bibliotecológico, del] temor (miedo) al pensamiento abstracto, a la sistemática elaboración cognoscitiva abstracta de las múltiples prácticas que conforman el fenómeno bibliotecológico en conjunto.”⁶

EL PROBLEMA DE CONOCIMIENTO QUE ENCARNA LA REFLEXIÓN DE LA IMAGEN EN LA BIBLIOTECOLOGÍA

“Cuántas cosas han muerto adentro de nosotros.
Cuánta muerte llevamos en nosotros.
¿Por qué aferrarnos a nuestros muertos?
¿Por qué nos empeñamos en resucitar nuestros muertos?
Ellos nos impiden ver la idea que nace.
Tenemos miedo a la nueva luz que se presenta,
a la que no estamos habituados todavía
como a nuestros muertos inmóviles y sin sorpresa peligrosa.”

Vicente Huidobro, *Temblor del cielo*

5 José Rozo Gauta (2004), *Sistémica y pensamiento complejo: paradigmas, sistemas, complejidades*, pp.17-47.

Göran Sonesson (1996), “De la estructura a la retórica en la semiótica visual” [en línea].

6 Héctor Guillermo Alfaro López (2010), *Estudios epistemológicos de bibliotecología*, p. 3.

Así pues, la investigación bibliotecológica de la imagen encarna el trabajo gnoseológico y epistemológico de su construcción como categoría disciplinar y el problema de su articulación con otras disciplinas y otras categorías, esencialmente con las de cultura escrita e información, las que constituyen, por cierto, el basamento histórico de la bibliotecología.

Este esfuerzo conlleva la necesidad de comprender las relaciones que se dan entre imagen–información–conocimiento; cuestión que se contextualiza, tal cual se ha dicho, en el complejo constituido por temas tan gruesos como la cultura, la educación, la política, la economía y, por tanto, con la subjetividad, la otredad, el lenguaje, el pensamiento, la técnica y la tecnología, la pedagogía, la vida institucional (hogar, escuela, biblioteca, organizaciones sociales, Estado) entre otras muchas cosas. Ciertamente, el campo de la imagen es un territorio contemporáneo de cruce de intereses y prácticas, horizontes y proyectos sociales, iniciativas institucionales y estatales; espacio de tensión y lucha simbólica, política, ética, pedagógica y estética; campo de reproducción y reacomodación de capitales diversos, de intensas conformaciones identitarias.⁷

Contemporáneamente hablando, la imagen (ese viejo artefacto de saber, ese “signo gráfico que se oculta a sí mis-

7 A más del uso intensivo y extenuante que tienen los jóvenes de hoy (aunque no sólo ellos, valga decirlo) de la imagen mercantilizada (*gettyimages.com*, *istockphoto.com*, *thinkstockphotos.es*, etcétera), (*Flickr*, *Instagram*) de la imagen fetichizada (*selfies*, *Flickr*, *Instagram*), debe señalarse la creciente normalización del uso público de imágenes personales; ejemplo, la UNICEF: “No mostrar el rostro de niños, niñas y adolescentes cuando los datos, imágenes o informaciones que amenacen su honor, su reputación o constituyan injerencias arbitrarias o ilegales en su vida privada y en su intimidad personal.” Tomado de: Recomendaciones para filmar o fotografiar a niños, niñas y adolescentes respetando sus derechos. Sitio web de la UNICEF. República Dominicana [en línea] http://www.unicef.org/republicadominicana/pautas_tratamiento_prensa_FINAL.pdf

mo”, como lo diría Derrida),⁸ se estremece con la “explosión de la información”, con el “estallido de los lenguajes”, con el “descentramiento del libro”, con la desarticulación de las tradiciones institucionales de la palabra. La imagen está hoy en el centro de la remozada acción corporativa y estatal en los territorios del lenguaje, y se hace materia prima (sin duda, la *prima donna*) de las nuevas formas y estrategias del control político y del mercado propio de las industrias culturales.⁹

Toda esta cuestión está poniendo en cuestión los viejos ideales de constitución de las sociedades modernas sobre la base de la metáfora de la “ciudad letrada”,¹⁰ ese conglomerado idealizado de ciudadanos lectores conducidos por élites cultas (con la supuesta autoridad, éstas, para determinar y producir lo que deben leer las masas), pero que se revienta hoy en prácticas *híbridas y trashumantes, ilegítimas e intensivas, descentradas y abiertas* de producción, circulación y consumo de la palabra, de la imagen y de la información.

Este ambiente de intensas mutaciones culturales demanda, pues, la reconsideración de la imagen como algo central en la comprensión de la realidad social contemporánea, del entendimiento simbólico, de la integración sistémica y de la resolución subjetiva de la vida personal (siempre puesta en

8 Citado en: Mitchell (2011).

9 El uso del lenguaje con fines de control social y político era ya advertido por Antonio Gramsci: “[...] cada vez que de una u otra forma resurge la cuestión del lenguaje, significa que se acercan otros problemas, como los relativos a [...] la necesidad de establecer relaciones más ‘íntimas’ y seguras entre los grupos gobernantes y las masas populares nacionales, es decir, lo concerniente a la reorganización de la hegemonía cultural”. Citado por: Henry Giroux, “Introducción: La alfabetización y la pedagogía de la habilitación política”, en Paulo Freire y Donaldo Macedo (1989), *Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona, Paidós, p. 25.

10 Ángel Rama interpretaba así el modelo de colonia que proponía la Corona Española sobre los territorios americanos y su ideal de “ciudad letrada”: “El orden debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*” (Citado en López, 2104).

la tensión entre la *presencia* en el mundo y la *trascendencia* buscada en una ideal de ser en sí mismo). El de la imagen, en fin, considerado como un campo de construcción de lo social y de lo personal; un ámbito que exige que se le conozca desde más allá de las delimitaciones y los determinantes actuales, producidas por nuestra siempre limitada capacidad de conocer y los intereses que las “epistemes institucionales” agencian.¹¹

Por todo esto se hace necesario proponer el estudio de la imagen desde la constelación de hechos y relaciones que lo constituyen y albergan en este momento histórico particular, haciendo un esfuerzo por proponer una mirada capaz de no cerrarse a lo emergente (que no nos impida “*ver la idea que nace*”), pues, como lo plantea Hugo Zemelman:

[...] estamos obligados a comprender que no es suficiente con explicar los fenómenos, sino que tenemos que transformarlos en espacios de posibilidades para reconocer opciones de otras prácticas sociales vinculadas a sujetos todavía no reconocidos.¹²

Esta complejidad y envolvente agitación del mundo social contemporáneo en el que se mueve la imagen reclama, sin duda alguna, una activa y comprometida capacidad de conocimiento transdisciplinar; cuestión que demanda hechos concretos: reconocer y asumir una *voluntad de conocer* (expresado en un proyecto gnoseológico, epistemológico, ético y político para la bibliotecología) y plantearse una *colocación en el momento*¹³ (reconocimiento del mo-

11 Hugo Zemelman (2011), *Los horizontes de la razón: uso crítico de la teoría, III: El orden del movimiento*.

12 *Ibíd.*, p. 14.

13 Las ideas de “voluntad de conocer” y “colocación en el momento” son retomadas de las propuestas epistemológicas hechas por Hugo Zemelman, especialmente en sus obras: *Los horizontes de la razón: uso crítico de la teoría, III* (2011) y *Voluntad de conocer: el sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico* (2005).

mento histórico que vive la bibliotecología, representado en la insuficiencia de lo acumulado para dar cuenta, entre otras cosas, de la imagen como objeto de campo).

En este sentido, es claro que se demanda la indagación bibliotecológica de la imagen desde un enfoque de estudios del presente, que batalle con el inmovilismo de los enfoques normativos bibliotecológicos, es decir, aquellos que terminan por imponer acumulados comprensivos que anquilosan el conocimiento de la realidad social y limitan la comprensión de la novedad, excluyendo lo emergente “desde los diques de contención”¹⁴ en que se protegen los conocimientos bibliotecológicos cristalizados, las estructuras de saber y la acción social propias de su fase técnica.

Se resalta en este trabajo, pues, la consideración de la importancia de impulsar un pensamiento capaz de enfrentarse a la exigencia de la revaloración del conocimiento bibliotecológico acumulado, en relación con la exigencia de comprensión de las novedades que suscita la imagen en la bibliotecología. En este sentido, se pretende el “[...] aprovechamiento del ‘desorden’ [que trae la época] y contribuir a una cultura de la readaptación continua, alimentada de la utopía [...]”,¹⁵ cuestiones tan necesarias hoy en el campo de la bibliotecología que, como ya se ha dicho, vive en la escena de un mundo lleno de mutaciones, cambios, giros y novedades que le reclaman un gran esfuerzo por “[...] saber pensar, más que por saber hacer.”¹⁶

Se trata, entonces, de entender la indagación bibliotecológica por la imagen como un esfuerzo de conocimiento en

14 “Todavía seguimos apoyándonos en la acumulación de lo escrito, aunque debemos revisar esa relación que, con frecuencia, nos ciega ante las nuevas emergencias sociales. Nos quedamos encerrados en esa acumulación de manera que al no poder incorporar lo nuevo lo excluimos desde los diques de contención en que nos protegemos.” (Zemelman (2005), *Op. cit.*, p. 13.)

15 Hugo Zemelman (2011), *Op. cit.*

16 *Ibíd.*

el presente histórico, pero con vocación de futuro, esto es, como un proyecto de conocimiento que comporta el despliegue de una propuesta de comprensión de la realidad entendida como un hecho vivo, situada en un tiempo que transcurre en la historia, por tanto, capaz de futuro. Una acción de conocimiento que nos enfrenta “[...] al desafío, no solamente de hablar de nuevos fenómenos, sino de un cambio de categorías [...]”¹⁷ que nos exige saber enfrentar la “[...] transitividad del fenómeno [bibliotecológico] de una modalidad a otra en razón de estar en constante desenvolvimiento.”¹⁸ Esto es, tener que revisar las redes de conceptos (categorías) que se tienen en la bibliotecología para explicar la relación de la imagen con la cultura escrita, la información y el conocimiento; lo que se puede considerar como un conjunto de categorías semillas para un propósito de conocimiento de largo aliento en una bibliotecología que, como se ha dicho ya de la mano de Guillermo Alfaro, requiere adentrarse en su fase de constitución científica.

Vistas desde esa dimensión constructiva del conocimiento, tales “categorías semilla” se conciben como elementos articuladores de realidades emergentes, recortes de la realidad que sirven de referencia para dar cuenta de nuevas y necesarias construcciones en la bibliotecología y, por tanto, para toda la acción interinstitucional e intersubjetiva que ello conlleva; categorías semillas, en fin, capaces de impulsar una conciencia de, al menos, las siguientes cuestiones:

- El valor de la dimensión histórica que encarna el conocimiento bibliotecológico de la imagen, con la con-

17 *Ibíd.*

18 *Ibíd.*

siguiente e ineludible capacidad de “colocación en el momento”.¹⁹

- La necesidad de impulsar un *proyecto* bibliotecológico con vocación de futuro (con *proyecto de futuro*) que oriente los procesos de conocimiento (la dimensión científica de la bibliotecología) y la intervención social (la dimensión profesional de la bibliotecología).
- La apropiación categorial de lo emergente, de lo nuevo que trae la imagen a la bibliotecología, es decir, el saber nombrar lo aún no nombrado y que no puede hacerse únicamente desde lo sabido y ya depositado en los acumulados.
- La necesidad de afrontar el reconocimiento presente de la “totalidad comprensiva” en la que se está entendiendo hoy la relación bibliotecología-imagen para poder dar cuenta de los fenómenos particulares que la constituyen.

Estas categorías semillas se proponen, pues, como estrategia de conocimiento capaz de ayudar a comprender de manera compleja y enriquecida “[...] la gama de relaciones del sujeto [el bibliotecólogo, el lector-usuario y las instituciones de la información] con su contexto, abriendo horizontes de posibilidades que trascienden los ámbitos en que el sujeto está situado.”²⁰

Ahora bien, por otra parte resulta claro que todas estas cuestiones tienen una consecuencia lógica en la consideración de las prácticas bibliotecológicas con la información, puesto que exigen preguntarse, en primer lugar, por la ar-

19 Dice Zemelman al respecto: “Ningún conocimiento ofrece la mínima garantía de pertinencia si no se hace el esfuerzo por leer la necesidad del momento, especialmente del orden dominante, según sus coordenadas de tiempo y espacio, pero además, sabiendo transformar esa necesidad en categorías” (Zemelman (2011), *Op. cit.*, p. 38).

20 *Ibid.*

ticulación que hay entre conocimiento y realidad, entre la posibilidad de conocerla e intervenirla, entre las técnicas y las instrumentalidades bibliotecológicas.

Y en ello es necesario examinar los procesos de elaboración y los efectos que sobre la realidad han tenido las categorizaciones bibliotecológicas de la imagen que, ciertamente, no han respondido a la articulación necesaria entre conocimiento y realidad, debido al fracaso que ha implicado el uso de categorías que se presentan como estructuras rígidas, rotundas y cristalizadas. Como podría decirse, retomando una idea de Daniel Goldin:

[...] la dificultad es la utilización de conceptos y categorías estáticos para analizar o describir una actividad tan compleja. Desde luego no se trata de adoptar una nueva terminología sino de pensar de otra forma y romper con hábitos mentales añejos [...] Hasta donde entiendo, [continúa Goldin] esto implica, más que una abigarrada construcción teórica, alejarnos de la engañosa y reconfortante estabilidad de las palabras y de los conceptos para aprender a pensar nuestro campo procesalmente.²¹

Así pues, el problema es que cuando se comprende a las categorías como instrumentos que se deben a las lógicas del orden establecido, del orden dominante, resultan siendo instrumentos que se cristalizan, que no cuestionan ese orden, y, por tanto, resultan ser estrategias de reproducción del mismo. Este hecho debe ser enfatizado, pues no hay duda de que las categorías tienen una funcionalidad potente como instrumentos de construcción de conocimiento que, cuando se recluyen en el “viejo orden”, terminan convertidas en dispositivos de clausura, de negación de lo distinto, de lo nuevo, de lo emergente; por lo tanto, instrumentos profundamente anticognitivos.

21 Daniel Goldin (2006), *Los días y los libros: divagaciones sobre la hospitalidad de la lectura*.

LA IMAGEN COMO CATEGORÍA BIBLIOTECOLÓGICA
EMERGENTE. DE LA NECESIDAD DE UNA
REFLEXIÓN DE CAMPO

“Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo
de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios.”

Vicente Huidobro, *Temblor de cielo*

En el texto de Héctor Guillermo Alfaro anteriormente referido,²² se llama la atención sobre la necesidad de que la bibliotecología 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 límites a objetos integrados, a objetos resignificados y resignificantes del campo. Esta cuestión, dice Alfaro, contribuiría a que la bibliotecología logre trascender su actual fase de constitución (técnica) y se asiente plenamente en la fase de autonomía (científica).

Esta exigencia epistemológica, no obstante, habría que entenderla sobre la base de la constitución histórica de la bibliotecología sobre dos tradiciones que, evidentemente, se funden: la cultura escrita y la cultura informacional. La primera, la cultura escrita, con sus desconfiguraciones actuales expresadas en el surgimiento de nuevos modos de leer y de nuevas textualidades (nuevas literacidades, nuevos portadores de texto); y la segunda, la cultura informacional, puesta en la cresta de la exacerbada producción de información y la desconcertante variedad documental.

En efecto, a mi juicio, los escasos discursos bibliotecológicos contemporáneos sobre la imagen, o bien no la re-

22 Héctor Guillermo Alfaro López (2015), *Op. cit.* [en prensa]

claman como parte esencial de las discusiones de campo, o la tratan de una manera secundaria dejando, de paso, un montón de preguntas por contestar: ¿qué es leer una imagen y qué es informarse en una imagen? ¿Qué se lee en una imagen? ¿Qué informa una imagen? ¿Quién es el lector de imágenes y quién es el usuario de las imágenes? ¿Qué es, entonces, para la bibliotecología, leer la imagen?

Lo que sí queda claro es que la intensificación contemporánea de la imagen trae a la bibliotecología no sólo desordenamiento, sino también deleznamiento de sus categorías clásicas, aquellas que –siguiendo a Alfaro– son propias de su fase técnica de desarrollo.

Para enfrentar esta situación se hace necesario enmarcar el análisis bibliotecológico de la imagen dentro de la premisa de que existe una diferencia substancial entre la representación de la imagen como objeto y proceso simbólico, como elemento de uso en los *mundos de la vida y el sistema* a los que se integran las personas; y la representación de la imagen como artefacto textual/documental, es decir, como objeto informacional. Sin embargo, debe enfatizarse que estas dos dimensiones son prácticamente inseparables puesto que la imagen como hecho cultural (el plano simbólico) y como documento (el plano informacional) son dos cosas en una. Lo dice Carlos Rojas cuando afirma que:

[...] la imagen es un aspecto de naturaleza polisémica que opera como un mecanismo de mediación simbólica de la interpretación de un hombre con su sociedad. Esa interacción trasciende un uso estrictamente documental, pues no es un “objeto” que enuncia exclusivamente el lugar de producción –contexto– desde el cual se remite.²³

23 Carlos Rojas Cocoma (2012), “Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia”, pp. 163-183.

De cualquier manera, para dar lugar bibliotecológico a la imagen se requiere hacer desarrollos categoriales en esos dos grandes campos: en el de las comprensiones de la imagen como proceso simbólico y, por tanto, como producto social; y en las de la imagen entendida como portadora de información (documento).

Lo referido a la primera dimensión se corresponde con los problemas de su relación con el lenguaje, el conocimiento y la comunicación, por lo menos. Y lo relativo a la segunda dimensión integra los problemas de selección, organización y tratamiento, disposición y recuperación de la imagen, considerada como artefacto portador de información.

En la totalidad comprensiva que constituyen estas dos dimensiones, una bibliotecología de la imagen desplegaría su esfuerzo cognitivo a comprender no sólo el valor de la imagen dentro de los procesos de integración simbólica e integración sistémica, y la formación de las habilidades necesarias en las personas y comunidades para la lectura del contenido informacional de la imagen; sino también, y en consecuencia, al desarrollo de técnicas documentales destinadas a su descripción, representación, conservación, recuperación y divulgación social.

UNA REFLEXIÓN FINAL A MODO DE CONCLUSIÓN

“Sin embargo tu destino es amar lo peligroso,
lo peligroso que hay en ti y fuera de ti,
besar los labios del abismo.”

Vicente Huidobro, *Temblor de cielo*

De cara a todo lo anteriormente propuesto, debe señalarse que se corre el riesgo de que la bibliotecología acoja a la imagen sólo como otro objeto documental más, lo que la lle-

varía a desarrollar un discurso exangüe sobre aquélla, una explicación carente de fondo filosófico, puesta a contrapelo de los grandes retos de comprensión que a escala social, cultural y económica le plantea. Por este camino, veríamos de nuevo a la bibliotecología huyendo a refugiarse en los dominios técnicos, dando la espalda a su compromiso de ayudar a comprender las configuraciones, efectos y posibilidades de la imagen en el mundo contemporáneo, y a sus crecientes responsabilidades en los campos del lenguaje, el pensamiento, la comunicación, la memoria colectiva, el patrimonio documental (vasto y diverso en lo contemporáneo) y la democratización de los derechos a la lectura, la escritura y la información.

Tal escenario exige denunciar sin titubeos lo insuficiente de la explicación técnica que puede proponer la bibliotecología tradicional para enfrentar el giro contemporáneo que le provoca la imagen, pues es claro que la configuración social actual (esa del supuesto “reinado de la imagen”), “[...] no está delimitada como una estructura con determinadas propiedades, sino como un campo de posibilidades.”²⁴ Cuestión que valida la pregunta por cuál es el proyecto científico de la bibliotecología hoy (su proyecto social e histórico, por tanto), sus horizontes de futuro, puesto que, como lo reclama Hugo Zemelman para toda la ciencia, la bibliotecología

[...] antes que pretender absorber la realidad mediante mecanismos tecnológicos, susceptibles de derivarse de teorías previamente construidas o de definir metas según marcos ideológicos o axiológicos [debe tratar] de destacar como aspecto dominante la necesidad de construir una dirección históricamente viable.²⁵

²⁴ Hugo Zemelman (2011), *Op. cit.*

²⁵ *Ibíd.*

Y este es, precisamente, el compromiso que nos cobija a todos los que conformamos el campo; este es el horizonte de nuestro esfuerzo que sólo se conquista desplegando una firme voluntad de conocer: “para esto tenemos voz y para esto tenemos una red en la voz” (Huidobro, *Temblor de cielo*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Molina, Javier (2012) “Imagen-palabra: texto visual o imagen textual”, en Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura / IV Congreso Leer.es. Salamanca, España, 5 al 7 de septiembre de 2012 [en línea] http://www.oei.es/congresolenguas/comunicacionesPDF/Abad_Javier.pdf
- Alfaro López, Héctor Guillermo (2010), *Estudios epistemológicos de bibliotecología*, México, UNAM / Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.
- Alfaro López, Héctor Guillermo (2015), “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico”, en Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso (coord.), *Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo bibliotecológico*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información [en prensa].
- Barthes, Roland (2009), *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Buenos Aires, Paidós.
- Ferreiro, Emilia (2012), *Pasado y presente del verbo leer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Goldin, Daniel (2006), *Los días y los libros: divagaciones sobre la hospitalidad de la lectura*, México, Paidós.

Bibliotecología e imagen. Algunas reflexiones categoriales

- Huidobro, Vicente (1992), Altazor, *Temblor de cielo*, Bogotá, Cátedra.
- López Castaño, Óscar Ramiro (2014), *Asedios a la ciudad letrada: ensayos críticos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Másmela, Carlos (2006), *Dialéctica de la imagen: una interpretación del Sofista de Platón*, Barcelona, Anthropos.
- Mitchell, William J. (2011), “¿Qué es una imagen?”, en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rojas Cocoma, Carlos (2012), “Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia”, en *Historia crítica*, núm. 48 (sep.-dic.), pp. 163-183.
- Rozo Gauta, José (2004), *Sistémica y pensamiento complejo: paradigmas, sistemas, complejidades*, Medellín, Biogénesis Fondo Editorial.
- Sonesson, Göran (1996), “De la estructura a la retórica en la semiótica visual”, en *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5 [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmknk418>
- Zemelman, Hugo (2011), *Los horizontes de la razón: uso crítico de la teoría, III: El orden del movimiento*, Barcelona, Anthropos.
- Zemelman, Hugo (2005), *Voluntad de conocer: el sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*, Barcelona, Anthropos.

La promoción de lectura en el devenir visual¹

CATALINA PÉREZ MELÉNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

“¿El siglo XX demasiado visual?”

Daniel Pennac

I.

Delante de la figura longeva de un hombre, aparece una estantería adosada a la pared que dobla la altura de éste. Él sabe que aun con los ojos cerrados es lo suficientemente hábil para trepar la escalera que tiene enfrente. Pero antes de emprender el ascenso, asegura debajo de su brazo derecho un volumen ligero. Sube sin titubeos, se encorva y extiende las manos para extraer otro título; lo abre y se pregunta si ese libro encuentra eco en el *Enesidemo* de Schulze relegado en otro estante más arriba. Asume que si se atreve a devolver el libro a su lugar, no podrá volver a tocarlo jamás, pues el alma del estante actuaría como un animal de profundidades oceánicas y devoraría

¹ El texto guarda relación con las ideas que he desarrollado en la tesis de maestría y en el texto inédito “Los habitantes del libro y las imágenes” (2013).

el volumen que aún tiene entre las manos. Por ello, prefiere atesorarlo entre las rodillas. Queda pendiente revisar el pequeño volumen que trae debajo del brazo. Ya no puede ascender más, pero su inmensa emoción no decrece ante un paisaje tan espeso. Rastrea el estante debajo de la cartela, en la que se lee *Metaphysik*. Toma el *Shulze* y otro volumen desconocido; los escudriña a la par, muy de cerca a la cara, y su cuerpo a la distancia se planta como una máquina de simultaneidad, a la manera de un *bookweel*. No le importa la indisposición resultante que lo ha convertido en una columna inmóvil. Ahora figura como una estatua que ascendió por su propio pie a un pedestal que lo destinará a ser el trazo que encarna un personaje marginal en la imaginación de futuros espectadores.

Conocida en español como *El ratón de biblioteca*, la primera versión de esta pintura fue concebida por Carl Spitzweg en 1850 bajo el título *Der Bücherwurm*, o *The Old Bookworm*, en inglés. Es un óleo de dimensiones pequeñas, apenas de 49,5 × 26,8 cm, que se tornó una visión complaciente en el gusto bibliotecario finisecular. Spitzweg se atrevió a pintar seres marginales como este personaje, que reina en un rincón solitario. Parte de la obra del artista se aprecia precisamente por dibujar escenas urbanas de lugares donde se suscitan pequeños dramas domésticos; en opinión de algunos,² actos insignificantes para el entorno de la tradición pictórica de su época. Desafiante o sólo diferente, el pintor nos ha legado figuraciones del que aparenta leer, del que cuenta con el gesto corporal de escribir o de los que ironiza su actitud bibliófila. En resumen, nos legó personajes emergidos de la tradición europea culta.

2 “Spitzweg, Carl or Karl”, en *Benezit Dictionary of Artists. Oxford Art Online*, Oxford University Press [en línea] y Osman Durrani (2004), “Spitzweg, Carl”, p. 1082.

La primera obligación al tratar de delinear el tránsito de la promoción de la lectura en términos visuales, es determinar un punto de arranque que podría resultar muy diferente en otras apreciaciones ajenas o en tendencias de estudio procedentes de la misma disciplina bibliotecológica. En ese sentido, cabe aclarar que aquí se parte de la idea de que el devenir visual ha estado fuertemente delimitado por un deseo profundo de identificación con la tradición europea culta cuando se ha pretendido figurar visualmente los derroteros de la cultura escrita.

La pintura que se presenta al inicio es una obra que expresa la relación del ser humano con los libros, y de la que hay razones suficientes para suponer que se trata de un ejemplo de las preferencias de la mirada de impresores, editores, libreros, bibliotecarios y de cualquier ser caracterizado como “habitante del libro”.³ La suposición se sustenta en dos hechos de la recepción que obtuvo *Der Bücherwurm*.

El primero es la evidencia de la citación de la pintura para fines publicitarios. En 1968, la librería Leary’s en Filadelfia⁴ contaba con un anuncio de grandes dimensiones fijado al exterior del local, compuesto por una versión de *Der Bücherwurm* que conservó la esencia de la obra original. El segundo hecho de recepción pertenece a su apreciación acotada al ámbito bibliotecario. Spitzweg realizó al menos tres versiones de la obra. Una de ellas viajó a Nueva York; fue adquirida por Rene Von Schleinitz, quien la donó en 1972 al Milwaukee Art Museum. La pintura se reservó para

3 Habitante del libro se usa bajo el mismo sentido del tamiz metafórico con el que Castañeda agrupa a los individuos participantes en la producción, distribución, promoción del libro así como los individuos con bibliopatías. *Cfr.* Lobsang Castañeda (2011), *Los habitantes del libro*. La misma metáfora se utiliza en otro texto de mi autoría: “Los habitantes del libro y las imágenes”, *Op. cit.*

4 Fotografía disponible en: <http://digital.library.temple.edu/cdm/singleitem/collection/p15037coll3/id/2553/rec/10>

ser parte de la decoración del Richard E. and Lucile Krug Rare Books Room de la Milwaukee Public Library.⁵ La ironía expresada en la pintura no fue un obstáculo para su apropiación bajo el nicho comercial y el estético.

Es interesante saber que una imagen creada en 1850 ha logrado permanecer en el gusto de espectadores si se considera además que en 2014 la pintura fue prestada para ser expuesta en la colección “Man at work” del Grohmann Museum, como una representación del bibliotecario junto a oficios que ya han desaparecido y de los que sólo se atestigua su existencia en la representación pictórica.⁶ Para dejar hasta aquí el acercamiento inicial de la pintura, cabe pensar que existe otra serie de ejemplos en torno a esa obra pictórica que ha moldeado el estereotipo del ratón de biblioteca que encontramos en la literatura infantil, en la parafernalia bibliotecaria y en la publicidad.

Como esa pintura, hay una infinidad de obras que no sólo fueron creadas para mimetizar objetos y recordar escenas de ese hábitat libresco. Cargan sentidos asimilados por generaciones de miradas que, al transitar simultáneamente hacia usos publicitarios para librerías y editoriales, convergen en la evocación de paraísos lectores. Sería interesante profundizar en el tema y seguir la pista de otras apropiaciones o citas de obras artísticas de siglos anteriores para usos comerciales posteriores.

Hay un inmenso corpus iconográfico del cual no se ha seguido su historia, ni se ha preguntado su carácter y los motivos de su creación. En el entorno digital con mayor entusiasmo se aceptan una inmensa versatilidad de figuraciones de la lectura. Ya en otro texto se postuló que “[...] los ac-

5 “The Bookworm” [en línea], http://old.mpl.org/file/AMR_index.html

6 Milwaukee Public Library (2014), May 29th [en línea], <http://urbanmilwaukee.com/pressrelease/milwaukee-public-librarys-board-of-trustees-approves-entering-negotiations-with-grohmann-museum-to-loan-the-bookworm/>

tos de mirar y de coleccionar el corpus iconográfico de todo aquello que enarbole la idea del ser y sentido de la profesión crea una supuesta adherencia de una cualidad inmutable.”⁷ Dicha cualidad es el incuestionable beneficio intrínseco del promover la lectura y que, hasta hace pocos años, no había sido un punto de inflexión sino en el pensamiento de autores como Pennac y en particular en México a través de la visión de Juan Domingo Argüelles. Pero en mi opinión quedan preguntas pendientes que hacer sobre la influencia de las imágenes en el ciclo de consumo-creación-distribución de la idea de promover la lectura en México. Las imágenes que promueven la lectura son un tópico que genera empatía, pero que también es necesario abordar de forma crítica.

La trayectoria de la promoción de la lectura como una actividad positiva se ha visto envuelta en controversias a últimas fechas, ya que se señala la futilidad de una promoción a grandes escalas con discursos políticamente correctos que aparentan tener el fin de demostrar estadísticamente sus logros. Así, no es sorpresa observar la tendencia de montar grandes espectáculos alrededor del acto de leer que quedan en lo efímero y lo anecdótico.

Las razones para el fomento de la lectura pueden ser diversas, en general de índole social, educativa y recreativa. No obstante, cuando estas ideas y argumentos requieren ser expresados a través de objetos visuales, se observa una perenne insistencia de limitarse a copiar las expresiones de las subjetividades que nos han precedido. Inercia, devoción o elección consciente pueden ser las motivaciones profundas que están detrás de cada cartel colocado en las paredes de las bibliotecas. De la misma manera, también debería haber lugar para la confrontación a esas ideas que ya no encuentran eco en las generaciones más jóvenes o en el contex-

7 Catalina Pérez, “Los habitantes del libro y las imágenes”, *Op. cit.*

to de aquellas comunidades en las que las ideas sobre los libros están muy lejanas a su realidad. Considero que las expresiones que buscan la confrontación con la cultura erudita pueden ser el motor para repensar nuestra relación disciplinar con la lectura de las imágenes que se distribuyen para atraer adeptos al acto de leer.

Cabe señalar que el testimonio sobre la procedencia de las imágenes puede determinar la comprensión del panorama intelectual de su creación y con lo cual dilucidar posibles diferencias entre éstas. Entre las diversas fuentes existen las imágenes creadas ex profeso para el fin, o las imágenes que se reutilizan sin que el objetivo fuese directamente la promoción, como en el caso de *Der Bücherwur*. Y en cuanto a las imágenes ex profeso, hay que considerar que pueden distinguirse grandes diferencias entre las que nacen a partir de concursos en convocatorias públicas y las que proceden de factura anónima institucional o que se distinguen por ser imágenes de ilustradores notables o artistas con reconocimiento público.

La propuesta de este texto es precisamente prestar atención al testimonio del pasado y observar cómo se fue gestando una serie de cuestiones que inmiscuyen a la lectura de las imágenes con la promoción de la lectura en nuestro país. Por lo que a continuación se presenta una suma de momentos clave que considero relevantes para apreciar parte del devenir visual.

II.

Por primera vez en México, durante el periodo de 1921 a 1924, se le concedió mayor relevancia al fomento de la educación en el contexto de la construcción de una nueva na-

ción. Sin duda, este proyecto emergió como consecuencia de las misiones de alfabetización que José Vasconcelos encabezó e instauró como rector de la Universidad Nacional, es decir, antes de llegar a la dirección de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Su objetivo fue que la campaña se realizara por voluntarios de la población alfabetizada. El entusiasmo de los participantes fue el eje para movilizar a cientos de personas. Sin embargo, como señala Claude Fell,⁸ no fue suficiente la pura disposición de los voluntarios: hacían falta medios materiales para llevarla a cabo; la prensa, que protagonizó un papel importante para su difusión al inicio,⁹ eventualmente fue criticando el éxito de ésta. A esa primera fase de difusión, continuó otra en la que la SEP, al retomar el proyecto universitario, otorgó mayor atención a los medios que se requerían para continuarlo.

A partir de la fundación de la SEP la campaña de alfabetización no sería el único medio para dar cauce a la educación; además, se distinguen otros elementos que favorecieron, a la par, la génesis de la promoción de la lectura en el país. Junto al programa editorial, el programa iconográfico generado por el movimiento del muralismo mexicano¹⁰ y la creación de bibliotecas se convirtieron en los artífices del proselitismo cultural que fue modulando su esencia al paso de cada administración.

El discurso vasconcelista declaraba ser el que propagaría las “[...] buenas obras, [...] con el fin de contribuir [...] a la formación del buen gusto literario.”¹¹ En un primer momento la buena lectura por elección de Vasconcelos se trataría

8 C. Fell (1989), *José Vasconcelos, los años del águila*, pp. 25-48.

9 Fell describe algunas de las notas periodísticas que aparecen en *El Universal*, *El Heraldo de México*, *Excelsior* y *El Demócrata* sobre la campaña. Cfr. C. Fell, *Ibid.*, pp. 25-48.

10 Proselitismo cultural se toma como término (Domingo, 2012: 25)

11 “Sección de Propaganda e Informes”, en *El libro y el pueblo*, tom.1, núm. 1, mar., 1922, p. 1.

de la lectura de los clásicos. Pero el programa editorial incluía también las publicaciones periódicas *El Maestro: revista de cultura nacional* (1921-1923) o *El libro y el pueblo*, que encabezaban los medios impresos especializados que la SEP dispuso para promover la lectura y las bibliotecas. En el primer número de *El libro y el pueblo* se anunciaba que se pretendía “[...] llenar un vacío dentro de la prensa independiente del país [...] [la revista] toma para sí la tarea de cultivar el amor a la lectura.”¹²

El contenido de la revista *El libro y el pueblo* era naturalmente textual, con el acompañamiento incidental de dibujos figurativos, viñetas e imágenes de portadas de libros reseñados. Los mensajes que se podrían calificar ahora en la categoría de promoción, se presentaban en viñetas bibliográficas, citas, epígrafes y publicidad de las publicaciones de la SEP, y a pesar de las buenas intenciones de “cultivar el amor a la lectura”, parecen destacar más las frases enérgicas sobre el cuidado del libro.

Por otra parte, cuando se analizan algunos de los textos se observan indicios sobre las ideas que configuraron el estado naciente del proselitismo cultural, de lo que cabe preguntar si dichas ideas expresadas en palabras encontrarían eco en paralelo a través de las imágenes en la ilustración de libros, en el muralismo o en el cartel social.

Es complicado encontrar traducciones directas o explícitas entre el discurso textual y el discurso visual durante el periodo vasconcelista. Especialmente cuando se nota un abismo entre las apreciaciones de la lectura, de tono decimonónico, que aún perduraba en las publicaciones periódicas y las expresiones plásticas que se iban suscitando. En un número de 1924 del boletín *El libro y el pueblo*, se reproduce como viñeta un fragmento del manuscrito *Imitación a*

12 *El libro y el pueblo, Ibíd.*

Cristo atribuido a Tomas de Kempis. La cita originalmente alude a la vida contemplativa que provee la lectura devocional y aislada para un cenobita. La intención de la viñeta, “Con mis libritos en un rincón”, parece evocar entre líneas una escena donde la serenidad, el recogimiento o la meditación germinan a partir de la conjugación de un espacio apartado y la presencia de los libros. La cita completa en una traducción de 1812 reza “[...] en todas las cosas busqué descanso mas no lo hallé sino en mi rincón con mis libritos.”¹³ Con este ejemplo se puede aducir que el perfil de la publicación tendía a ser más bien apreciado por el círculo de lectores asiduos y, en general, por un público “culto” que entendía la insinuación de la referencia.

A la idea de “libro como descanso” se le han atribuido dos sentidos que se han mantenido en la imaginación colectiva del público. Uno significa el reposo espiritual o anímico, y el otro es de tipo literal, en el cual la lectura como actividad es contraria al movimiento corporal necesario en cualquier actividad física. Algunas variantes compositivas escenifican la noción con ambientes paradisíacos y solitarios. He ahí que el uso del tiempo libre se vincula con la lectura privada.

Al leer la frase “El libro, puntos suspensivos, tu mejor descanso” ¿qué composición se proyecta en la imaginación? ¿Es posible que el dibujo llano de una silla y un libro expresen el sentido que se busca? En 1990 un cartel con la representación de un libro cerrado sobre una silla resultó ganador de un tercer lugar en el concurso “Con nuestro ingenio, invitemos a leer”. Sin la frase “el libro, tu mejor descanso” la imagen podría ser insuficiente para resultar atractiva a ojos de un paseante cuya experiencia visual está

13 En la compilación *Trataditos...* se reproduce una traducción al español que dice: “[...] he buscado en todas partes el sosiego y no lo he encontrado sino en un rincón apartado, con un libro en las manos.” *Cfr.* Elsa Ramírez Leyva (coord.), *Trataditos sobre el mundo de los libros y la lectura*, p. 124.

empapada de figuraciones más elaboradas que proceden de la publicidad.

Volviendo a 1924, para tomar el pulso de la incipiente promoción, vale la pena también mirar a través del ojo de otros testigos que en definitiva tenían algo que decir al respecto. En noviembre de ese año se realizó la primera Feria del libro organizada por la SEP y por la Asociación de Industriales de Artes Gráficas y Anexas. Las reseñas posteriores en la prensa mientras alentaban las esperanzas de ver un cambio en los gustos de lectura de la población, las mordaces caricaturas sobre la Feria del Libro apuntaban a la incongruencia del acontecimiento, en comparación con las expectativas de la población sobre lo que debía ser una feria. Una feria era alegría, juego, en resumen, jolgorio, y si la asistencia a ésta fue fenomenal, en percepción del caricaturista Audiffred y de la crónica ficticia de Sánchez Filmador, tal vez el éxito se debía a la gratuidad del evento. Aquí se reproduce parte de la crónica:

Al infante don Jaime (que Dios guarde, con alcafor para que no se pique y la bibliografía se perjudique), se le ocurrió una tarde recordando una feria pueblerina en que vendían chivos y caballos, guajolotes y gallos, la idea peregrina de la feria del libro en la ciudad, donde a decir verdad el porcentaje de analfabetismo en cuanto a los Estados, no es lo mismo más tampoco por eso de manera segura pudiera asegurarse que el progreso ha despertado afán por la lectura, aquí la clase baja bebe a las horas en que no trabaja, el burgués lee los diarios solamente y todo libro le es indiferente, los ricos saben mucho de chofer pero poco de leer, y las chicas —es cosa muy segura— que ni novelas cursis leen siquiera porque el fox les atrofia la mollera y el cine substituye la lectura [...]

Y en este medio ambiente una feria del libro es sorprendente [...] Lo curioso del caso es que aquí donde leer no es lo corriente ha ido tanta gente que a veces no podía darse un paso.

—Ves —me decía un amigo—, como que tengo razón en lo que digo, se ha sacudido un poco la modorra y la feria ha tenido aceptación.

—Es cierto, pero es otra la razón: vienen... ¡porque es de gorra!
Y a eso sí que aquí somos muy afectos si se cobra la entrada
¡qué distintos los afectos!¹⁴

Por otro lado, en la columna “La Flecha en el blanco” de *El Universal ilustrado* se dirigía al público lector diciendo:

Muchas personas que hasta hoy, sólo habían pensado en leer los corridos de Vanegas Arroyo, es posible que sientan un gran impulso hacia el libro y el periódico después de contemplar los esfuerzos de los hombres y de las máquinas para lanzar al mundo una simple hoja de papel impresa.¹⁵

Es difícil confirmar que una feria podía cambiar el gusto particular de un lector de hojas volantes hacia los libros, pero eso era lo que tal vez esperaban los lectores de *El Universal ilustrado*. El comentario editorial estaba muy alejado de considerar respetar los diversos modos de vivir la lectura. Leer o mirar hojas volantes era propio del inculto, del que no había puesto un pie en una biblioteca. Años atrás, aun durante el Porfiriato, bajo la mirada irónica de Posada podemos imaginar lo alejado que estaban las intenciones de las personas cultas para que el pueblo se cultivara con otras preferencias. La caricatura “Biblioteca al aire libre” emula una escena de lectura ajena a los modos decimonónicos de representar al sujeto lector. Aquí no hay libros, no hay silencio, no hay compostura ni ensoñación; está dibujada la realidad cotidiana del “pueblo atorándole a la lectura”. ¿Qué nos pueden evocar, confrontadas, la caricatura de la dama con el desprecio rocambolesco hacia el libro que figuró Audiffred en 1924 y la que nos legó Posada en 1895, sino signos de la polaridad con lo que se transfigura el gusto por la lectura (*Figura 1* y *Figura 2*)?

14 “La Feria del libro por Sánchez Filmador”, p. 34.

15 “Flecha en el blanco”, p. 17.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

Figura 1

La Feria del libro por Sánchez filmador, 1924. Caricaturas



Fuente: *El mundo ilustrado*, 1924 (8):394, p. 34.

Figura 2

Caricatura "Biblioteca al aire libre" de Posada



Fuente: *El Periquito*, 1895.

El pueblo como leitmotiv, es decir como tema visual, es el público al que se le desdibuja toda caracterización subjetiva para esquematizar ideales o percepciones generalizadoras. *Pueblo* es una palabra muy socorrida en lemas y cuyo simbolismo se tornó importante en parte con las expresiones artísticas de la posrevolución que buscaron enaltecer el rostro nacional. El fin era instaurar la dignidad del obrero, del campesino y del jornalero como lectores. En ocasiones, el personaje nodal es la figura mesiánica del maestro que lucha a lado del pueblo y que conduce a los infantes por el camino del conocimiento con el libro como su báculo.

Del mural a la hoja volante, del grabado y del dibujo a la ilustración de libros de lectura, se pueden observar variedad de poses, ademanes y acciones del pueblo que lee en el imaginario artístico y que de esa manera proyectaba la ilusión nacional del progreso. En 1926 se comparte el siguiente mensaje:

[...] la moralidad de los pueblos la revela la cultura de sus habitantes, pues la moralidad de los niños revelara la cultura de sus padres. Si vuestras ocupaciones no os permiten educar a vuestros hijos, sabed que tenéis abnegados Maestros en la Escuela y libros gratuitos en la biblioteca. ¿Qué os falta? Que los mandéis a la Escuela y a la Biblioteca.¹⁶

Esta suerte de exhorto procede de un denominado “modelo de propaganda de una biblioteca popular” que se creó con el entusiasmo de un bibliotecario quien lo compartió con el Departamento de Bibliotecas y fue distribuido en otras bibliotecas.

En tales bríos, el bibliotecario, aunque se considera en opinión de Escalante¹⁷ una figura asociada a la del maestro, como personificación plástica no encuentra el mismo eco

¹⁶ *Modelo de propaganda de una biblioteca popular* [impreso].

¹⁷ Pablo Escalante Gonzalbo (2005), “Introducción”, p. 24.

en comparación a la del misionero educador a quien se le caracteriza de forma reiterativa con un libro abierto en la mano, como su atributo más representativo, generando así el gesto noble y paternal.

El reconocimiento social del maestro estaba mayoritariamente más asimilado que el del bibliotecario, y la asociación se trata de una apreciación posterior a la época. Sin embargo, tal vez la función del bibliotecario como la persona que provee la lectura se haya adjudicado y asumido en la misma figura del maestro. Una idea visual que ayuda a constatarlo como expresión gráfica se encuentra en un dibujo de Diego Rivera,¹⁸ que muestra la escena de una biblioteca comunal en una choza: en su espacio interior se alinea una estantería llena de libros mientras que el espacio exterior se dispone a modo de sala exterior con un par de bancas y bancos. Ahí dos figuras adultas parecen esperar que una mujer, figura central que está de pie, les entregue el volumen que leerán, mientras tanto otros personajes se encuentran inmersos en la lectura. La figura femenina protagónica recuerda a otras caracterizaciones de maestras que Rivera realizó de manera semejante en murales y litografías entre 1926 y 1928.

A partir de la década de 1930 el libro se nutre del simbolismo nacional de progreso social al ser reiteradamente utilizado en la obra de artistas que retomaron el uso de las hojas volantes, a la manera de Vanegas Arroyo, para difundir los ideales con los que se sentían comprometidos socialmente. El pueblo lector fue una representación que afianzó su vínculo con el discurso educativo. En los últimos años, la obra de Alfredo Zalce, Leopoldo Mendéz, José Chávez Morado y Ángel Zárraga, entre otros artistas, ha sido revalorada y configuró el estilo visual de la Feria de Libro del

18 El dibujo se compiló en *Primera Convención de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas: 1926 (1927)*, México, Editorial Cultura.

Palacio de Minería hasta el año de 2014, en el que el enfoque se volcó de la representación pictórica costumbrista del lector hacia un enfoque popular relativamente actual con el retrato fotográfico del personaje de la lucha libre. En la fotografía citada, Blue Demon sostiene un libro encuadernado en piel y su mirada parece pasar por la línea al final de la página. El cameo pertenece a una escena de *Blue Demon vs. el poder satánico* (1966), en la que el héroe y el villano figuran como lectores.

Lo que hace especial la elección del luchador en su figuración como lector es que gesta la audacia de transitar hacia imágenes populares. Es importante trascender los anteriores preceptos procedentes de la cultura erudita, la cual impuso una serie de valores a la lectura: lemas morales, literarios-poéticos, insistencia en la correspondencia metafórica convencional de la lectura y el uso del retrato como un recurso romántico para elogiar al sujeto creador antes que la obra.

El uso de retratos de personalidades literarias ha sido naturalmente una de las preferencias de más estima por bibliotecarios. Juana Manrique de Lara fue una de ellas, pues llegó a recomendar el uso del retrato de un “hombre de letras” o de un bibliotecario. Ella sabía que era necesario promover la lectura y las bibliotecas. Ya desde 1925 propuso un “Plan para una campaña de publicidad y propaganda para una biblioteca pública”.¹⁹ Pero también en tal plan menciona el aprovechamiento de la radio, de los medios impresos efímeros y también del cine. Ella no fue la única bibliotecaria que aseguraba que podía ser muy benéfica la estrategia; otros bibliotecarios lo llevaron a cabo, pero lamentablemente no queda más vestigio que los propios in-

¹⁹ J. Manrique de Lara (1925), “Plan para una campaña de publicidad y propaganda para una biblioteca pública”, pp. 255-260.

formas de actividad de publicidad de tales épocas. De los pocos carteles que aún se conservan en el archivo histórico de la SEP, éstos no se destacan por el uso de la imagen, pero sí nos dan testimonio del discurso de cada época a la que las bibliotecas se sumaban: la instauración de la educación socialista, las campañas contra el alcoholismo, así como las campañas de alfabetización.

La historia visual de la promoción de la lectura en México se nutre también de los carteles y anuncios de las décadas de 1980 y de 1990. El uso de la retórica visual, en conjunto con los lemas tradicionales, muestran otra etapa del devenir en el que se pueden observar mensajes que asumen que leer en sí mismo es bueno y nos lo dicen un ratón, un burro, o un libro parlanchín, entre otros seres animados.

En ese escenario más cercano, cabe cuestionar cómo determinamos el valor de las imágenes e ideas que se apropian para resaltar el sentido de la lectura: ¿pretendemos considerar que cualquier imagen que incluya un lector, sea animal, cosa o ser humano, provea el verdadero sentido que buscamos difundir? Queda pendiente indagar si en la selección de imágenes existe un abuso en la ponderación de los gustos personales antes que pensar en la formación intelectual del público a quien va dirigida la persuasión.

Cabe sugerir que la acumulación y facilidad de encontrar imágenes, cuyo aparente motivo es el elogio de la lectura, son parte del problema. Se genera la inercia de repetir discursos que ya no encuentran eco, como lo llegaron a ser en otro momento. Juan Domingo Arguelles ha señalado lo paradójico de promover la lectura cuando bien se trata de una elección personal con diversas modulaciones: recreación, conocimiento e información. Pensemos que, aunque la historia de la lectura ha tenido diversas figuraciones, aún no hay un agotamiento de temas, de configuraciones y, por lo tanto, las

limitaciones de repetir las caracterizaciones del lector y la lectura responden al arraigo de las ideas paternalistas.

Afortunadamente en la literatura infantil, como en la publicidad de librerías, hay un creciente empeño por desacralizar las ideas y subvertir el concepto anquilosado de la lectura y apuntar a otros aspectos más reales o más cercanos al público. Gómez y Saorín,²⁰ al hacer una recopilación de la memoria gráfica de las bibliotecas españolas, han percibido que “[...] la biblioteca comunicada a veces es tan sólo otra vez un sueño, un estereotipo, una quimera político-profesional, lejana a la socialización informativa de jóvenes, trabajadores, amas de casa e inmigrantes.” En tales circunstancias, la audacia y complicidad podrían ser los componentes que los sujetos que intervienen en el ciclo de creación-distribución-consumo a manera de peritos asuman un papel que, con el auxilio de su memoria visual, les haga distinguir las equivalencias visuales acordes a las ideas sobre la lectura con las cuales los autores críticos, como Alberto Manguel o Daniel Pennac, nos han confrontado con el dogma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castañeda, Lobsang (2011), *Los habitantes del libro*, México, Libros Magenta.

Durrani, Osman (2004), “Spitzweg, Carl”, en Christopher John Murray (edit.), *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, Fitzroy Dearborn.

El libro y el pueblo [Portada], tom.1, núm. 1 (mar. 1922).

20 J. A. Gómez Hernández y T. Saorín Pérez (2007), “La imagen emergente de las bibliotecas en una sociedad de la comunicación en red”, p.151.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

- Escalante Gonzalbo, Pablo (2005), "Introducción", en Pilar Gonzalbo Aizpuru *et al.*, *Educadores de México en el arte y la historia*, México, SEP, pp. 24-25.
- Fell, Claude (1989), *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas.
- "Flecha en el blanco" [columna editorial] (1924), en *El Universal Ilustrado: semanario artístico popular*, núm. 392.
- Gómez Hernández, J. A. y Saorín Pérez, T. (2007), "La imagen emergente de las bibliotecas en una sociedad de la comunicación en red", en *Patrimonio cultural y medios de comunicación*, España, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, pp. 144-153.
- "La Feria del libro por Sánchez Filmador" (1924), en *El Mundo ilustrado* (8):394.
- Manrique de Lara, J. (1925), "Plan para una campaña de publicidad y propaganda para una biblioteca pública", en *El libro y el pueblo*, núm. 4, pp. 255-260.
- Milwaukee Public Library, "The Bookworm", en *Richard E. and Lucile Krug Rare Books Room* [en línea], http://old.mpl.org/file/AMR_index.html
- "Modelo de propaganda de una biblioteca popular" [impreso], (1926), en SEP, *Departamento de Bibliotecas: información general*, México, Talleres Gráficos de la Nación, anexo.
- Pérez Meléndez, Catalina (2013), *Los habitantes del libro y las imágenes* [texto inédito].
- Ramírez Leyva, Elsa M. (coord.) (2014), *Trataditos sobre el mundo de los libros y la lectura*, México, UNAM / IIBI.

La promoción de lectura en el devenir visual

“Sección de Propaganda e Informes”, *El libro y el pueblo*, T.1, núm. 1 (mar. 1922).

“Spitzweg, Carl or Karl”, en *Benezit Dictionary of Artists. Oxford Art Online*, Oxford University Press [en línea], <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/benezit/B00173664>

Iconografía de las lectoras: espejismos y estereotipos

GRACIELA LETICIA RAYA ALONSO
Universidad Nacional Autónoma de México

“La mujer es un amable secreto, no hermético, pero si velado”

Novalis

Cuenta un mito medieval que había un hada llamada Melusina (*Figura 1*), mitad mujer y mitad serpiente. Esta peculiar hada había sido condenada a esa condición por agredir a su padre y podría ser mujer seis días a la semana, siempre y cuando mantuviera su secreto; de manera que si un hombre se enamoraba y se casaba con ella, debía prometerle total privacidad cada sábado.¹ Melusina se casó con un noble y durante mucho tiempo vivieron felices y enamorados, hasta que un día el hermano de su esposo

1 “Melusina, tú eres la mayor, y deberías tener más entendimiento; por tu culpa habéis dado esta dura cárcel a vuestro padre, y por eso serás la primera castigada... y a partir de ahora, Melusina, te convertirás todos los sábados en serpiente del ombligo para abajo; si encuentras a un hombre que te quiera tomar por esposa, debe prometerte que no te verá ningún sábado, y si te descubre, que no lo revelará a nadie: así vivirás normalmente, como cualquier mujer y morirás de forma normal. [...] Pero si eres abandonada por tu marido, volverás al tormento de antes hasta que llegue el día del Juicio Final; aparecerás tres días antes de que cambie de señor la fortaleza que construyas y que llevará tu nombre, y también se te verá cuando algún descendiente de tu estirpe vaya a morir”. Jean D’Arras (1982), *Melusina*, p. 8.

sembró la duda. Remondín, su marido, lleno de celos ante la posibilidad de que ella lo traicionara con un amante rompió su promesa, pero al descubrir el secreto de su amada se llenó de tristeza por haber sido débil.

Figura 1
El secreto de Melusina descubierto



Fuente: Guillebert de Metz, *El secreto de Melusina descubierto*, Wikimedia Commons [en línea], <http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMelusinediscovered1.jpg>

Este mito ha permanecido a través de los siglos porque revela una serie de comportamientos, valores y formas de comportamiento tanto del hombre como de mujer que si son transgredidos deben ser castigados para poder mantener la continuidad del orden comunitario y porque, paralelamente, refleja un temor anclado en el inconsciente

masculino hacia la mujer, las hechiceras y las serpientes. En el caso de la mujer, por ese misterioso enigma que es la concepción; respecto a las hechiceras, por sus conocimientos y la capacidad de transformar y transformarse; y en el caso de las serpientes, por su veneno, pero sobre todo porque dentro de la tradición católica-cristiana representa la tentación. Todo lo cual ha quedado plasmado en imágenes. De ahí que no sea gratuito que la mujer sea un tema recurrente en la historia y, por supuesto, en la literatura, la escultura, la pintura, el cine y la fotografía.

Palabra e imagen se han engarzado a lo largo del tiempo para construir la imagen de la mujer que, sin importar el ámbito en el que sea representada, mantiene vigentes una serie de estereotipos de orden sociocultural que, a su vez, denotan el espacio simbólico que se le ha asignado y que la ha definido durante mucho tiempo: desde el ámbito de la naturaleza, por su capacidad de gestar la vida, que la confinó a la esfera de la vida privada. Esto la circunscribió a roles identificables, como hija, madre, esposa, guardiana y protectora de los valores familiares y del propio hombre que, por oposición, era “sinónimo de civilización” y su lugar estaba en la esfera pública.² Entonces se creó la representación de que los hombres, guiados por la razón, leían para comprender, es decir, para elevar su intelecto, por lo que sus lecturas estaban caracterizadas principalmente por diarios y literatura no ficcional; de ahí que las imágenes de lectores generalmente muestran a un hombre reconcentrado en su lectura, en un ambiente, sobrio o familiar, pero siempre ordenado. Sin importar si están leyendo un periódico, un libro o una carta, sus expresiones corporales denotan que está llevando a cabo un esfuerzo intelectual. Por

² Cfr. Bram Dijkstra (1986), *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*.

ejemplo, el *Retrato de John Keats*³ muestra al poeta en una postura relajada y, sin embargo, la forma en que posa su mano en la cabeza y la mirada clavada en el libro denotan que se encuentra llevando a cabo un esfuerzo intelectual, lo cual se refuerza por el juego de luces que ilumina el libro y su rostro como una metáfora de lo racional.

Por otra parte, las mujeres, consideradas “ávidas lectoras de novelas”, son representadas en ambientes relajados e íntimos; las habitaciones suelen mostrar cierto desorden o descuido, los libros pueden aparecer esparcidos o encimados sin orden alguno o bien, pese al orden, incluir algún detalle que revele que pertenecen al género novelístico. Por ejemplo, la pintura de *Una taza de té* de André Derain⁴ (a diferencia del Retrato de John Keats), muestra a una lectora que se encuentra completamente aislada del mundo exterior: la habitación es el círculo que la separa de lo demás, la confina al espacio de lo privado, al mundo interior. El juego de luces y sombras remite a la oposición masculino-femenino, a una analogía simbólica de lo femenino con la luna: entidad reflejada que carece de luz propia (nótese que la luz emana del libro hacia su rostro). La oscuridad en que se encuentra inmersa esta lectora también es una analogía de la idea de subjetividad, de divagación, aspectos expresados corporalmente a través de su expresión facial, particularmente en su mirada y la forma en que apoya la cabeza sobre la mano. Nuestra lectora se encuentra en estado de ensoñación, concentrada en sus propias emociones.

3 V. Josep Severn, *Retrato de John Keats*, en Ediciones de papel, “Arte con libro” [en línea], <http://3.bp.blogspot.com/-ZpQIHZClWQs/UNoFgFB4esI/AAAAAAAAAFg0/uZhWwn3dKZY/s1600/John+Keats+by+Joseph+Severn+in+1821.jpg>

4 Derain Andre, *Una taza de té*, en WikiArt, Visual Art Encyclopedia [en línea], <http://www.wikiart.org/en/andre-derain/the-cup-of-tea-1935#close>

Pero aunque la mujer fuera encasillada en estos estereotipos, es importante partir de ellos porque son un espejo del mundo real que refleja los valores y las opciones de las mujeres, un lugar que culturalmente ha sido (y es) de suma importancia y para el cual debía ser instruida. Es de señalar que los estereotipos sirven para ubicar el lugar de cada uno de los integrantes de la sociedad, para saber qué se espera de cada uno de nosotros; para ello, se asigna una serie de atribuciones y características que van a definir por oposición lo que se es y lo que no se es.⁵ Los estereotipos se adecuan a los tiempos y, más allá de que éstos contribuyen a mantener el *statu quo* y las relaciones de poder, tienen una función social: materializar los valores morales, juicios, prejuicios y creencias sociales, creando modelos de comportamiento en los que cada individuo se encuentra a sí mismo, es decir, le sirve de espejo para saber “cómo debe de ser”.

¿Cómo debe ser una mujer lectora? En principio debemos partir de que se trata de un modelo de mujer que ha tenido acceso al conocimiento; para ello se ha utilizado la figura del libro como un atributo identificador que se colocaba en las pinturas para dignificar a quien lo poseía. En el caso de las mujeres, un libro indicaba que había dejado atrás un pasado “dudoso” (moral o económico), para señalar que había sido educada dentro de la religión cristiana, o para indicar que sabía leer, si el libro estaba abierto; entonces no sólo sabía leer sino que se tenía la certeza de que era una mujer instruida. Pero si lo tenía en las manos, la colocaba en un nivel de igualdad con los varones instruidos, la reconocía como una mujer sabia, como una lectora.

El libro como elemento que identifica a las mujeres como lectoras tiene toda una tradición que incluye a santas y no

5 “Estereotipo”, en Karl-Heinz Hillman, *Diccionario Enciclopédico de Sociología*, p. 308.

tan santas, pero además refleja las mejoras culturales que se produjeron a lo largo del tiempo, lo cual se relaciona tanto con el desarrollo tecnológico, que permitió la producción en masa de libros, como con la incorporación de la mujer en nuevos ámbitos de trabajo. En este sentido, el siglo XIX⁶ es nuestro referente más cercano porque es el siglo en que las lectoras irrumpen en espacios en los que antes sólo podían incidir al amparo de un hombre, o bien, bajo el velo de un seudónimo masculino.

LA EDUCACIÓN O *CÓMO APRENDER A SER MUJER*

“¡Attendez! Sus pupilas brillan demasiado, a partir de ahora no vamos a pedir las novelas de amor en la sala de lectura, evite esas futilidades, no quiero que se decepcione cuando conozca la diferencia entre la vida y la literatura.”

Goran Petrovic

En el siglo XIX, cuando la alfabetización y la producción impresa fueron cobrando importancia y se comenzó a difundir la idea de que todo el saber humano estaba en los libros,⁷ la lectura se convirtió en el medio idóneo para enseñar a la mujer a “ser mujer” (y, por supuesto, al hombre a “ser hombre”). Pero no cualquier tipo de lectura, sino aquella enfocada a moldear el carácter o guiar la conducta. Entre los diversos géneros literarios que se publican, surge una serie

6 Asimismo es el siglo del positivismo, desde el cual se construye el estereotipo de mujer débil (física y mentalmente) que debe mantenerse al amparo del hombre (Auguste Comte), pero también del que debe cuidar: madre, esposa e hija. V. Bram Dijkstra, *Op., cit.*

7 “Ahora sabes leer, y pronto serás capaz de leer sólo buenas historias en los libros. Todo el saber humano está en los libros. Si sabes leer, puedes volverte sabio”, Eugène Cuissart, 1882, citado por Roger Chartier, “Aprender a leer, leer para aprender” [en línea].

de libros y revistas con información “útil” sobre maternidad, familia, educación de los hijos, economía doméstica, recetas de cocina, manejo de la casa y primeros auxilios (*Figura 2*). Publicaciones en principio escritas por los hombres, pero en las que poco a poco incursionaron las mujeres, que en busca de crear su propia identidad y de denotar su autoridad intelectual,⁸ introdujeron contenidos que permitieron capturar la atención de la mujer como público lector que no sólo fuera receptora, sino también una lectora crítica e informada. Se trata de mujeres lectoras cuyo nivel cultural les permitió convertirse en escritoras y, desde esa trinchera, dar a conocer sus propias ideas y conocimientos, e introducir nuevos valores que dotarán de cierta libertad, dentro de ese “deber ser femenino”, coadyuvando a abrir nuevos espacios de interacción, nuevas expresiones literarias y, con ello, a construir imágenes con nuevas representaciones de la mujer lectora.⁹

8 V. “De lectoras y redactoras. Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX” y “Género e identidad femenina y nacional en el Álbum de la mujer de Concepción Gimeno Flaquer”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras) 2005), *La Republica de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones impresas y otros impresos*.

9 Oresta López, en su artículo “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el Porfiriato”, incluye una interesante lista de libros seleccionados para las niñas en los años de 1897 a 1899 que sin importar que estén acotados a un espacio tan particular como la ciudad de Morelia, denotan la concepción que se tenía de la mujer común en una provincia conventual, que quizá no se diferenciaba tanto como queremos pensar de los convencionalismos de la ciudad de México de principios de siglo XX o de la madre patria, España. Oresta López, “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el Porfiriato» [en línea], <http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec24.htm>

Figura 2
Portada de la revista *El Álbum de la Mujer*.¹⁰



Mas no debemos olvidar que eran parte de una sociedad y de una cultura; por ello, también contribuyeron a difundir el “prototipo femenino” asociado al ámbito de la vida privada, es decir, un estereotipo de mujer que reproducía una serie de ideas fijas, esquemáticas, que se reproducen a través del tiempo de forma inflexible y sirven para orientar la conducta, las formas de organización y las relaciones sociales. En el caso de la mujer, al mantenerla encasillada principalmente en su función creadora (madre, maestra, protectora), no sólo se mantiene el antagonismo Hombre-Mujer, racionalidad-subjetividad..., sino que, al entrar en relación con el mundo del trabajo o del conocimiento, a su vez, se mantienen otras di-

10 Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *Op. cit.*, p. 197. Nótese que a un costado de la lectora (figura a la izquierda) se encuentra la cuna de un bebe y hacia el fondo una pianista, elementos que en conjunto con las otras imágenes de mujer denotan los papeles tradicionales de toda mujer decimonónica.

cotomías que permiten reproducir las convenciones sociales vigentes y evitan que se trastoque el orden existente.

No obstante, la incursión de las mujeres fue importante porque, de acuerdo con la socióloga Gaye Tuchman, cuando éstas logran posiciones de influencia y poder en los medios de comunicación, pueden cambiar los contenidos y originar un cambio a nivel social.¹¹

En este contexto, los libros destinados a transmitir conocimientos fueron socialmente más valorados que los que afectaban la vida psíquica de las lectoras (novela, poesía), generando una actitud negativa en torno a la lectura placentera no sólo porque las distraía de sus deberes o les llenaba la cabeza de fantasías, sino porque, además, las sustraía de la mirada de los otros, las ponía en peligro:

[...] la lectura privada –que fomenta el ensimismamiento– no sólo indica que un determinado lector es “vulnerable a la influencia textual, ciego y sordo como está a cualquier otro estímulo del entorno inmediato”, sino que es peligrosa para las mujeres en particular, dada su aparente tendencia a la sobreidentificación. Se temía que ese exceso de identificación las arrastrara –como al Quijote de Cervantes– a reproducir deseos extravagantes que hallaban en la lectura o, al menos, a obrar conforme a ellas. [...] despertar en el “bello sexo” falsas expectativas con respecto al matrimonio y acarrear una sensación de disconformidad con la realidad de su propia vida comparada con el mundo de fantasía de un libro [...] ¹²

Apreciación que fue reforzada con la incorporación de la mujer al ámbito laboral y que culturalmente se reflejó en el rechazo y censura de textos de carácter sensual e imaginativo, sobre todo si propiciaban la lectura en soledad.

11 *Cfr.* Carolyn Kitch (1997), “Changing Theoretical. Perspectives on Women’s Media Images: The Emergence of Patterns in a New Area of Historical Scholarship”, pp. 477-489.

12 Karin Littau (2008), *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos, bibliomanía*, pp. 45-46.

Tal preocupación la podemos encontrar tanto en la literatura (el ejemplo por excelencia es *Madame Bovary*, de Flaubert, escrita en 1856), como en las pinturas que retratan a mujeres en la intimidad de su alcoba ensimismadas en los placeres sensuales de la lectura, “olvidándose de sus tareas domésticas por leer un libro” y, también, denotando los peligros a los que se exponían las lectoras de novelas, tema que permanece a lo largo del tiempo en la pintura. Nótese las similitudes entre *Mujer leyendo* de Pieter Janssens Elinga¹³ (1668-1670) (*Figura 3*) y *Una lectura tranquila* de Walter Langley de 1886 (*Figura 4*); en ambas, hay una serie de elementos que denotan que han dejado sus deberes pendientes, ya que la lectura las absorbe por completo.

Figura 3
Mujer leyendo, Pieter Janssens¹⁴



- 13 “Absorta en la lectura de un *bestseller* de la época, la criada de Pieter Janssens Elinga... Se abandona a la pasión de la lectura en vez de cumplir con sus obligaciones.” Stefan Bollmann (2006), *Las mujeres, que leen, son peligrosas*, p. 56.
- 14 Pieter Janssens Elinga, *Woman Reading* (1660), en ARTstor Colección [en línea].

Figura 4
A quiet read, Walter Langley¹⁵



Aunque la novela:

[...] gana “gran aceptación cultural aunque no estrictamente legitimidad estética” [...] se la siguió concibiendo como algo maligno, sentimental y engañoso, y al mismo tiempo objeto de condena por inflamar las pasiones de los lectores e instrumento para explicar la evasión o la huida de los deberes sociales.¹⁶

El siglo XX dio paso a nuevas formas de representación de la mujer en diferentes ámbitos. Con respecto a la imagen de mujer lectora, me interesa enfocarme en una serie de imágenes que corresponden a dos concepciones de la

¹⁵ Walter Langley, *A quiet read*, en: Wikimedia Commons [en línea].

¹⁶ Karin Littau, *Op. Cit.*, p. 75.

lectura: espiritual y lúdica. Para ello tomaré como pretexto dos imágenes que pese a tener casi un siglo de diferencia mantienen lazos en común: la primera es del año 2009 y pertenece a la pintora francesa Francine Van Hove; la segunda es una fotografía de principios de siglo, comúnmente caracterizada como una postal erótica francesa. Debo aclarar que, aunque las imágenes elegidas fueron producidas en el ámbito cultural francés, no debemos visualizarlas de manera fragmentaria, es decir, como imágenes que reflejan un contexto particular; lo que comparten, lo que tienen en común es que son mujeres y son lectoras, que reproducen estereotipos y reflejan los prejuicios en torno a la mujer y la lectura.

LECTURA: ESPIRITUALIDAD Y CORPORALIDAD

Mujer y lectura, una combinación explosiva en un universo donde lo masculino y lo femenino se confrontan, pero también se complementan, pues las imágenes de las lectoras engloban una serie de actitudes culturales donde cada uno de nosotros refleja sus propios condicionamientos y valores sociales.¹⁷ Las lectoras irrumpen en un espacio donde “[...] las mujeres son representadas de una manera diferente a los hombres [...] porque se asume que el espectador ideal es masculino y la imagen de la mujer está diseñada para

17 “Cada cultura posee sus propios conceptos y cánones para representar la realidad por medio de imágenes y se vale de determinadas técnicas para lograrlo. Los conceptos acerca de la realidad y de su representación imaginaria cambian de acuerdo con el tiempo y con el lugar. Tanto desde el punto de vista de su producción como del de su recepción e interpretación, la obra de arte está impregnada por todas partes de connotaciones culturales específicas. Julio A. Bech (2008), *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, p. 23.

agradarle”,¹⁸ donde el conocimiento a las mujeres había sido limitado, condicionado a una serie de factores relacionados con el estatus social, la economía, la política y la cultura, por mencionar algunos.

El siglo XX abrió diversos espacios para que la mujer se representara a sí misma, “[...] pero cuanto más se representan a sí mismas o son representadas por los hombres, tanto más problemática se revela su imagen [...]”,¹⁹ porque lo femenino se construye de cara a lo masculino; lo privado en consonancia con lo público; lo espiritual en contraste con lo corporal.

Se producen imágenes de lectoras donde la sensualidad ante la lectura es eminente, pero también otras donde, pese a la desnudez del cuerpo, la actitud denota que se está realizando alguna actividad intelectual más profunda; tal es el caso de la pintura *La lectura abandonada*²⁰ de Félix Vallotton de 1924.

A través del cuerpo se tipifican los gestos, las formas estéticas, las creencias, las representaciones y los comportamientos:²¹ las imágenes de lectoras representan los goces del espíritu y del cuerpo: el placer de la lectura, representado de dos formas diferentes. Por ejemplo, las imágenes de “Lectoras”, de Francine Van Hove,²² buscan transmitir una idea particular: el espacio íntimo de la mujer, la sensualidad

18 Lola Luna (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, p. 27.

19 “Sólo en las últimas décadas del siglo XX comienzan las mujeres a afrontar las contradicciones entre la manera en que las ven los demás y la manera en que se ven a sí mismas”. Anne Higonnet, “Mujeres, imágenes y representaciones”, en Georges Duby y Michelle Perrot (directores) (1993), *Historia de las mujeres en Occidente*, p. 369.

20 V. Félix Vallotton, *Pintura y Arte* [en línea], <http://isthar-mitologia.blogspot.mx/2010/06/felix-vallotton.html>

21 Cfr. Fatima Lopez, Maria de (2008), “Corpo e gênero: uma análise da revista *TRIP Para Mulher*”, pp. 61-76 [en línea].

22 V. Francine van Hove, *Lectoras*, Pinterest [en línea], <https://www.pinterest.com/search/pins/?q=francine%20van%20hove%20lectoras>

y femineidad propia de la misma durante el acto de la lectura, pero también como un espacio de libertad: al recubrir la desnudez de las lectoras con un halo de luz mantiene presente la sensualidad propia de la mujer y, al mismo tiempo, la dota de un carácter espiritual. Asimismo, esta pintora juega con los símbolos; por ejemplo, la manzana que, de acuerdo con la tradición cristiana, es el fruto del árbol prohibido del conocimiento, lo cual nos remite tanto a la idea del pecado como también del conocimiento; sus lectoras representan el eros de la lectura, sea como un acto lúdico (la manzana se encuentra presente, entera, y la lectora soñando despierta o dormida), o de conocimiento (en cuyo caso la lectora ha mordido la manzana). Cabe señalar que en todas sus imágenes de lectoras el libro está abierto, sea que repose sobre el cuerpo de la lectora, o que se encuentre ligeramente lejos de ella, lo cual, de acuerdo a la codificación simbólica, implica que se trata de una mujer que lee para aprender, para saber: es el conocimiento en sí mismo lo que le provoca placer.

Mientras que la imagen *Simple momento*,²³ aparentemente, se contrapone a las anteriores lectoras de van Hove porque la sensualidad es sustituida por la espiritualidad, la espiritualidad, sin embargo, también contiene una carga erótica, lo que mantiene la continuidad de la serie, el espacio de la lectura como un lugar íntimo y atemporal. Siguiendo el método iconológico de Panofsky, decodificado por María del Carmen Agustín, la descripción de *Simple momento* es la siguiente: una mujer de mediana edad, con un libro abierto frente a ella. El cuello está inclinado hacia el frente y el rostro hacia abajo con los párpados entrecerrados mirando hacia abajo. De su cabeza sobresalen algunos cabellos. Tiene las manos entrecruzadas, los dedos índices

23 V. Francine van Hope, *Simple moments*, Pinteres [en línea], <https://www.pinterest.com/pin/510032726525705046/>

y medio se apoyan en los labios, que permanecen cerrados. El fondo está matizado con tonos verdeazulados. Viste una túnica de color blanco sin adornos cruzada hacia el frente, con reflejos azules y dorados. La pintora utiliza un recurso para denotar espiritualidad: la luz reflejada en el rostro y que pareciera emanar del libro crea un halo de irrealidad, un espacio enmarcado donde el tiempo no transcurre. La ausencia del contacto de la mirada mantiene la distancia con el espectador y al mismo tiempo proyecta serenidad, paz. Las manos se encuentran entrelazadas formando un mudra (gesto o posición, normalmente de las manos, que atrapa y guía el flujo de energía y reflejos al cerebro), al apoyar los dedos sobre la boca enfatiza el gesto y transmite la comunión de la lectora con la lectura. La túnica blanca con los reflejos dorados la representa como una sacerdotisa que está emitiendo una plegaria.

Como contraparte, podemos aludir a las postales eróticas de principios del siglo XX, creadas ex profeso para el goce visual de los caballeros de la clase alta, donde aparecían bellas señoritas en poses sugerentes,²⁴ como para reflejar una concepción de la mujer, y también como una forma de expresión artística que implicó un cambio en la forma de ver a la mujer y el erotismo. Por ejemplo, en dichas postales, y pese a la evidente sexualidad que reflejan las poses en que aparecen las lectoras, se denota también la atención que cada una de ellas pone en la lectura. La mirada siempre está enfocada al libro, y el rostro puede reflejar una sonrisa traviesa, lo cual evidenciaría el tipo de lectura que está realizando: “Esos libros peligrosos que una bella dama consideraría incómodos por el hecho de que sólo se pueden, dice ella, leer con una sola mano” (Rousseau), o un rostro

²⁴ V. Anahí Flores, *La lectora en la ciudad* [blog], “Postales antiguas francesas” [en línea], <http://lalectoraenlaciudad.blogspot.mx/2010/11/postales-antiguas-francesas.html>

serio, pues entre dichas postales también podemos encontrar la imagen de una mujer semi recostada en un sillón; su cadera derecha está apoyada en uno de los brazos del mueble, lo que hace que su cuerpo se incline hacia la derecha. En la mano derecha sostiene una boquilla con un cigarrillo encendido (lleva una pulsera de perlas en la muñeca). Con la mano izquierda sostiene un libro. En el fondo se observa la pared y una cortina. El sillón está cubierto por una tela rectangular decorada (cubre sillón) con figuras geométricas y un flequillo en las extremos más angostos. La mujer viste un chaleco sin botones, decorado en la parte baja con líneas paralelas, que se encuentra abierto, lo que permite mostrar el seno derecho del cuerpo y una bombacha de color blanco.

La desnudez de la modelo y la forma en que sujeta el libro representan a una lectora para quien la lectura le produce placer corporal, por lo que encarna a la lectura lúdica. La sobriedad del entorno viste su desnudez, la cobija, crea un entorno de intimidad. La vista de la modelo está volcada hacia el libro, con lo que mantiene la distancia con cualquier observador y preserva su lectura en solitario.

La fotografía descrita estaba diseñada para el placer visual de los hombres, pero a principios del siglo XX la desnudez del cuerpo y la presencia de un libro fueron retomados por las propias mujeres para denotar su nuevo lugar en la sociedad, donde, como lectoras, por fin podían equipararse con su contraparte; ser espejo y no espejismo.

La apropiación que las mujeres hicieron de su cuerpo a través de la creación de imágenes es revolucionaria porque, al revestir su desnudez de conocimiento, se desprenden de

la culpa primigenia,²⁵ dejan de ser objeto de las miradas del otro para definirse a sí mismas, de recrear su propia imagen a contramarcha de una serie de convenciones que la confinaban a un espacio previamente asignado, y que por lo mismo fue rápidamente contenido por imágenes estereotipadas que buscaban mantenerla en ese espacio delimitado. Espacio en el que, como indica John Berger:

[...] los hombres actúan y las mujeres aparecen, Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.²⁶

Así, la desnudez (*nakedness*) –como una forma de despojarse de todos los prejuicios impuestos sobre su piel y que llevó a la creación de imágenes donde las lectoras se sustraían de la mirada de los hombres y se enfocaban en su propia construcción intelectual, denotando que su capacidad creadora estaba más allá de su propia naturaleza– fue detenida mediante la creación de una serie de desnudos (*nudity*) que al objetivar a la mujer lectora la banalizó, convirtiéndola en un estereotipo ligado a la sexualidad.²⁷ De ahí

25 “Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tornó de su fruto y comió, y dio también de él a Su marido, que también con ella comió.

“Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones. [...] Pero llamó Yahvé Dios al hombre diciendo: ‘¿Dónde estás?’ Y éste contestó: ‘Te he oído en el jardín, y temeroso porque estaba desnudo, me escondí...’ Y dijo Dios a la mujer: ‘multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos. Y buscarás con ardor a tu marido. Que te dominará.’” John Berger, *Modos de ver* (1974), pp. 55-56

26 *Ibíd.*, p. 55.

27 *Ibíd.*, pp. 58-74.

que el estereotipo de mujer emocional y fatua que tiende a la ensoñación mediante la lectura prevalezca en nuestra cultura.²⁸ Moderna, sensual, sin rostro, una lectora desordenada que se ajusta a las convenciones sociales, que reproduce los estereotipos y nos devuelve la imagen de una lectora hueca, vacía, un maniquí incapaz de discernir lo que lee.²⁹

EPÍLOGO: EN EL CENTRO DE LA MIRADA

El incorporar la lectura de imagen al ámbito bibliotecológico resulta un reto, no sólo porque implica romper con una tradición que ha excluido parcialmente a la imagen tanto del espacio físico de la biblioteca como de los procesos de organización de la información. Pese a que todo el tiempo estamos viendo imágenes no sabemos cómo leerlas.

Las imágenes tomadas someramente como ejemplo denotan la posibilidad de hacer una historia iconológica de la mujer lectora desde dos ámbitos: el histórico, partiendo de una definición de historia como discurso (no como sucesión de hechos, como pasado), y el teórico bibliotecológico.

Leer imágenes de lectoras permitirá dar la vuelta al estereotipo femenino para desde dentro crear el espacio propicio para lectoras que no sólo sueñan con amantes de novela y heroínas con final feliz. Por lo que incorporar la lectura de imágenes como vía de acceso a ellas dentro de los procesos de descripción de la información en la biblioteca, permitirá

28 “El perfil predominantemente de lector español es el de una mujer joven, con estudios universitarios que vive en una gran ciudad y que lee fundamentalmente novelas”, Ministerio de Cultura, Balance del Plan de Fomento de la Lectura 2004-2007 (2007), p. 24.

29 V. Fernando Iglesias Más, “Lectora”, en Curro Cañete, “El artista de las cosas insólitas”, *Vanity Fair* (enero 16 de 2013) [en línea] <http://cdn.blogs.revis-tavanityfair.es/vanityshow/wp-content/uploads/2013/01/mujer-que-lee.jpg>

hacer otra lectura, una hermenéutica divergente de las imágenes de la mujer que son producidas socialmente y que ha redundado en esa multiplicidad de estereotipos y reflejos iridiscentes de representaciones de las mujeres lectoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bech, Julio Amador (2008), *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Berger, John (1974), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Bollmann, Stefan (2006), *Las mujeres, que leen, son peligrosas*, Madrid, Edic. Maeva, 2006.
- Chartier, Roger (2010), “Aprender a leer, leer para aprender”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates [en línea], <http://nuevo-mundo.revues.org/58621>
- Clark de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa (editoras) (2005), *La Republica de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones impresas y otros impresos*, México, UNAM.
- Dijkstra, Bram (1986), *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (directores) (1993), *Historia de las mujeres en Occidente*, tom. 5, Madrid, Taurus.
- D'Arras, Jean (1982), *Melusina*, Madrid, Ciruela.
- Fatima Lopez, Maria de (2008), “Corpo e gênero: uma análise da revista *TRIP Para Mulher*”, en *Estudios Feministas*, Florianópolis, vol.16, núm. 1, pp. 61-76, janeiro-abril [en línea], <http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n1/a05v16n1.pdf>

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

- Hillman, Karl-Heinz (2001), *Diccionario Enciclopédico de Sociología*, Barcelona, Herder.
- Kitch, Carolyn (1997), "Changing theoretical perspectives on women's media images: The emergence of patterns in a new", en *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 74, núm. 3, pp. 477-489. America: History and Life with Full Text, ebscohost.
- Littau, Karin (2008), *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos, bibliomanía*, Buenos Aires, Manantial.
- Luna, Lola (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Antrophos Andalucía - Instituto Andaluz de la Mujer - Junta de Andalucía.
- López, Oresta (2002), "Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el Porfiriato", en *Diccionario de Historia de la Educación en México*, CIESAS [en línea], <http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec24.htm>
- Ministerio de Cultura, Balance del Plan de Fomento de la Lectura 2004-2007 (2007), España [en línea], http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/pfl/balance-2004-2007/capitulos/BalancePFL_InstrumentosAnalisis.pdf
- Sauret Guerrero, María Teresa y Quilez Faz, Amparo (editoras) (2001), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, tom. 1, Málaga, CEDMA.

IMÁGENES EN LÍNEA

Elinga, Pieter Janssens *Woman reading*, en artstor Colección [en línea], <http://library.artstor.org/library/iv2.html?parent=true>

Guillebert de Metz, *El secreto de Melusina descubierto*, en: Wikimedia Commons [en línea], <http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMelusinediscovered1.jpg>

Langley, Walter, *A quiet read*, en: Wikimedia Commons [en línea], http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter_Langley_-_A_Quiet_Read.jpg?uselang=es

Iconografía política en el papel moneda mexicano. La reinterpretación neoconservadora del discurso visual liberalista de transición: 1982-2007

KARIM I. SOLACHE DAMIÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Este trabajo tiene el objetivo de exponer, *grosso modo*, el funcionamiento del discurso visual hegemónico estatal mexicano, vertido sobre el soporte denominado “papel moneda”. Asimismo, se inscribe dentro de una línea de investigación que lleva ya un par de años enfatizando el uso de los billetes y su discurso visual iconográfico, como medio de representación de ideologías de Estado, así como de sus usos, abusos y excesos. En última instancia, la iconografía política entendida como la serie de imágenes, íconos, alegorías, personajes, motivos y temas históricos, es usada con un sentido de representación político-histórico-ideológica, en la cual los Estados se apoyan para traducir su discurso político escrito, en uno de corte netamente visual y masivo a través del circulante en dinero, impreso o acuñado.

Los temas aquí presentados son una muy pequeña muestra del universo visual que representa el análisis del papel moneda mexicano y latinoamericano, que ya he expuesto en otras investigaciones. Así, los billetes escogidos en este ensayo son una parte del caudal de sentidos en los cuales

tanto los discursos visuales como la iconografía política e histórica pueden interpretarse.

Así pues, el hilo conductor de esta investigación es la reconstrucción que el neoconservadurismo mexicano de finales del siglo XX y principios del XXI hizo de los personajes históricos liberales, otrora contruidos a partir del siglo XIX y que, en la mayoría de los casos, las administraciones posrevolucionarias retomaron para legitimar sus gobiernos con buena parte de los panteones cívicos liberal-fundadores, consolidados luego de la restauración de la República en 1867.¹

EL ¿NUEVO? NACIONALISMO

A partir de la década de los setenta del siglo XX, hubo un cambio de paradigma ideológico mundial que eventualmente llegó hasta las altas esferas del Partido Revolucionario Institucional en México.² Como resultado de ello, en 1982 el presidente Miguel de la Madrid promovió una serie de reformas que apuntaban hacia la recomposición del Estado mexicano desde sus mismas entrañas. Así también, la resignificación de los héroes de la patria como elemento legitimante y de la constitución ideológica de todo Estado-Nación no fue la excepción.

1 El manejo de la cronología aquí expuesta será el de las emisiones de billetes del Banco de México (BM) fundado en 1925. Desde entonces y hasta la fecha, el BM ha emitido en total cinco familias, series o emisiones de billetes; de ahí que para hacer referencia a algún billete específico use estos términos. Ahora bien, he subdividido estas familias o series de billetes en partes A y B, debido a su longevidad y a que existieron rasgos ideológicos evidentes en ellos que a la postre redundaron en su rediseño, sustitución, desmonetización o reedición.

2 El entonces denominado partido oficial de Estado, que en sus más diversas denominaciones (PNR-PRM-PRI) gobernó México de 1929 al año 2000. Partido que regresaría al poder en 2012.

La concepción de una nueva línea de interpretación idealizada de los próceres de México se inició en la década de 1980,³ con la ulterior sustitución de la cuarta familia de billetes *B* (1980-1993c) por la quinta serie *A* (1992-2007c). El primer ejemplo de ese cambio ideológico evidenciado *a posteriori* fue el billete de \$20 pesos (*Figura 1*).

Figura 1
Billete de \$20 nuevos pesos. Inició su circulación el año de 1992.
Papel algodón



El personaje y motivo histórico de esta pieza no es inédito, pues de hecho la figura de Juárez fue ampliamente manejada por la iconografía nacional desde el siglo XIX (*Figura 2*), y sólo a finales del XX, en la cuarta generación *A* 1969-1980ca (*Figura 3*). Por otro lado, con esta última serie de billetes circulante a partir de 1992ca., se pretendió hacer coincidir en el plano visual al liberalismo-decimonónico de Juárez con el pujante neoliberalismo global de la década de 1980 y posterior.

3 Los datos de las personas encargadas tanto de la elección de personajes históricos, la iconografía como su modificación, es información reservada del Banco de México. Por lo tanto, mi conclusión al respecto es que, como pasó en su momento con la administración de López Portillo, con la cuarta serie *B* (1980ca-1993), ésta se concibió mientras aún estaba este último en el poder, pero comenzó a circular hasta el siguiente sexenio. Ahora bien, lo que se pretendió en su momento fue retomar a los personajes liberales clásicos como elemento conciliador y legitimador para el discurso visual, de facto, neoliberal.

Figura 2

Billete con la representación de Juárez y una alegoría a la maternidad, 1913



Figura 3

Billete de la cuarta serie A (1969-1980ca)



En la quinta serie A (1992-2007c) se le dio al *Benemérito de las Américas* una imagen mítica, un aspecto que nos recuerda quizá la gesta heroica de los revolucionarios franceses en tanto gestores de un nuevo orden social. Creo poder afirmar lo anterior porque tanto el *Águila Republicana* como el *Hemiciclo a Juárez* representan dos baluartes del liberalismo-histórico por excelencia; de hecho, la diferencia fundamental entre estos billetes radica en la concepción histórica de cada uno. En el billete circulante de 1969 a 1980ca (*Figura 3*), en el anverso, Juárez aparece al frente de Palacio Nacional y, en el reverso, vemos el sitio arqueológico de Mitla con el dios dual Cocijó, que es una reminiscencia representativa de la línea prehispánica revolucionaria. En el billete de la quinta emisión A (*Figura 1*) vemos el águila republicana que se usó originariamente en la bandera de la Primera República de 1823 a 1864 y el Hemiciclo. Ahí, se encuentran dos representaciones de esculturas de bulto; se

trata de alegorías grecolatinas, la Victoria alada y la Justicia, que van a investir con una corona de olivos a la figura de Juárez en posición de autoridad sentado en una silla.

En conclusión, la nueva concepción de Juárez, a diferencia de otros momentos en la historia iconográfica, radicó en su visión mitificada, pero sobre todo en su énfasis como el “gran liberal” que le dio a México una dirección político-ideológica bien definida, aunque ésta sea discutible.

El siguiente billete (*Figura 5*), igual que el anterior, tiene antecedentes en cuanto al uso de su iconografía en la cuarta generación *A* (*Figura 4*). Me refiero a la denominación de \$200 nuevos pesos, que en el anverso tiene la efigie de Sor Juana Inés de la Cruz y al reverso el Templo de San Jerónimo, aparecida a principio de los años noventa.

Figura 4

Billete de \$1,000 pesos de la cuarta serie A. En el reverso, la Plaza de Santo Domingo (1969-1980/5ca)



Figura 5

Billete de \$200 nuevos pesos de la quinta emisión A (1992-2008)



En este caso también es sugerente el rescate del pensamiento liberal-histórico, debido al papel protagónico que jugó la imagen de Sor Juana durante el siglo XIX, para el

pensamiento liberal y como baluarte intelectual del precoz ingenio novohispano. El uso de personajes femeninos por las diferentes emisiones del Banco de México ya existía; sin embargo, el uso de mujeres bien definidas históricamente, como Sor Juana o la *Corregidora de Queretaro*, tal vez coincidió con el repunte de los derechos humanos, el apogeo de las ONG y, en específico, el reconocimiento del papel de las mujeres en la historia a partir de la década de 1960. Sin embargo, pudiera ser que el avance historiográfico al respecto alcanzó en última instancia a este tema. No se puede soslayar la tarea de restitución⁴ de un personaje femenino después de prácticamente una década que brilló por la ausencia femenina en el papel moneda.

Acaso, para mostrar un pretendido rejuvenecimiento del partido oficial en los años noventa, la imagen de Sor Juana fue de nuevo considerada para entrar en los anales del discurso visual. Es indudable que este tema tiene alcance no sólo para un artículo, sino para un verdadero tratado en sentido iconológico que por lo demás, en las siguientes páginas y en orden cronológico, espera ser suficientemente discutido.

LA REINTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA POR EL NUEVO RÉGIMEN: 2000-2008

El Partido Revolucionario Institucional sentó las bases de su derrota electoral en diciembre de 1982. Tan sólo dieciocho

⁴ Restituir porque el primer billete de Sor Juana apareció tardíamente en la cuarta serie A en la década de 1969-1980c; se discontinuó aproximadamente hacia 1985 y volvió a reaparecer sólo hasta 1992 en el billete de 200 pesos de la quinta emisión A. Es decir que podría inferirse que se reconoció la trascendencia de este personaje en los años sesenta cuando, al mismo tiempo se le discontinuó para que así, siete años más tarde, fuera restituido su lugar en la iconografía nacional.

años más tarde,⁵ la oposición vencería con amplia ventaja al partido oficial de masas, sin el apoyo popular que paradójicamente lo había encumbrado en el poder siete décadas atrás.

Al llegar el Partido Acción Nacional (PAN) a la presidencia en el año 2000, hubo grandes expectativas, alegría, esperanza de que la alternancia trajera consigo el progreso social que por decreto se había cancelado casi veinte años antes. Pese a ello, la realidad fue que el programa político-económico del PAN dio continuidad a la línea político-económica del partido antecesor. Para sorpresa de los más incautos, el plan neoliberal trazado desde 1982 no encontró resistencia alguna y, al contrario de lo que había prometido Vicente Fox Quesada en campaña sobre “un sistema humano e incluyente que creciera al 8% anual”, la realidad fue otra.

Las reacciones no se hicieron esperar, pues el plan neoliberal era evidente y tuvo una secuencia lineal los dos sexenios subsiguientes. Ahora bien, el partido que juró defender los ideales de la Revolución Mexicana se había vuelto quizá más conservador que su antiguo adversario político, el PAN. Sin embargo, el hecho de coincidir en el plano político-económico no quiso decir que lo fuera así en el histórico-ideológico y por derivación en el visual, y en ese mismo sentido en el manejo de la iconografía política. En otras palabras, el pensamiento pseudo-liberal de la década de 1990 fue paulatinamente substituido por uno evidentemente conservador.

En conclusión, el año 2000 marcó el punto de inflexión para un pretendido cambio político en el país, pero no fue así para el discurso ideológico-visual. En los hechos, hubo que esperar un par de años más para poder observar el giro ideológico-histórico maniobrado desde el poder, como veremos a continuación.

5 Obviando las reñidas elecciones de 1988 y en contraparte a los casi cincuenta años que gobernó prácticamente sin oposición hasta la década de 1980.

LAS ELECCIONES DE 2006 Y LAS ACCIONES DE ESTADO: CALDERÓN-JUÁREZ

Las elecciones presidenciales de julio de 2006 marcaron un hito en la iconografía del papel moneda en México. El candidato del PAN, Felipe Calderón Hinojosa, venció en los comicios por un muy pequeño margen al representante del Partido de la Revolución Democrática (PRD), Andrés Manuel López Obrador (AMLO), en una contienda por demás controvertida. En ese mismo año AMLO tomó como símbolo de su organización de resistencia, *El gobierno legítimo*, al águila de la Primera República, 1823-1864 (Figura 7).⁶ Meses después, se anunciaron cambios en billete de \$20 pesos, y para el año 2007 comenzaría a circular la nueva pieza totalmente diferente a la emisión del año 1992 y con el mencionado ícono reducido en tamaño (Cfr. Figura 6 y Figura 8).

Figura 6

Billete de \$20 pesos, hecho a base de polímeros. Quinta serie A (1992-2007c)



Figura 7

Logotipo de la entonces organización política: “Gobierno legítimo de México”



⁶ Sitio oficial del movimiento encabezado por el AMLO a partir de 2006 [en línea], <http://www.amlo.org.mx/fotogaleria/index.html>

Figura 8

Billete de \$20 pesos de la quinta emisión B (2007-2010)



En el nuevo billete, el águila republicana, otrora símbolo del liberalismo-histórico mexicano desde 1823 y hasta 1864 –año en que el imperio de Maximiliano se impuso sobre la Primera República–, fue reducida en un 98% y, en su lugar, se colocó una constitución política y una balanza, aludiendo a la “justicia y a la legalidad” (Figura 9). Asimismo, comparando cómo procedió el régimen priista hace ya más de diez años, cuando toscamente discontinuó el billete de diez pesos (que contenía la efigie de Emiliano Zapata), al encontrarse en aprietos ideológicos, esta vez la actuación del régimen panista mereció una mención honorífica en el manejo iconográfico del discurso visual.

Figura 9

Detalles, billetes de \$20 pesos



En esta comparación puede observarse, a escala, la reducción del águila republicana. También es evidente lo que vino a substituir al máximo símbolo del republicanismo mexicano: una alegoría, primero a la justicia representada con una balanza y luego al Estado de derecho aludido con la Constitución Política. En segundo plano, vemos al águila; se encuentra en esa posición debido al propósito del nuevo partido en el poder, de minimizar el impacto en los imaginarios colectivos que tendría el roce diario de esta imagen con la sociedad al familiarizarse con el símbolo de resistencia de la otrora izquierda institucional mexicana y asociarlo inconscientemente con un héroe patrio, es decir, con Benito Juárez.

En 1992 ese mismo símbolo se retomó de la tradición liberal decimonónica para exaltar los valores y los logros de esta corriente de pensamiento, en un momento en que el neoliberalismo era fuertemente cuestionado por la firma del TLCAN.⁷ Por lógica, podrá entreverse que el objetivo del priismo de la década de los noventa fuese intentar conciliar al liberalismo-histórico mexicano con el neoliberalismo económico, como convergente justificación visual a sus acciones políticas.

Para 2006, el contexto político había cambiado, y lo que una década antes funcionó dejó de hacerlo casi inmediatamente después de las elecciones presidenciales de aquel año. Posteriormente, cuando la izquierda mexicana se encontraba fuertemente cohesionada debido a los polémicos resultados de los recientes comicios, una serie de modificaciones al papel moneda fueron anunciadas. De este modo, el billete de \$20 pesos fue el segundo de la quinta emisión A en ser rediseñado.⁸

Apoyado en la hipótesis de trabajo según la cual el Estado *pretende* moldear los imaginarios colectivos para legitimarse a través de su discurso visual, habría que deducir, en este caso, que la segunda administración del PAN, iniciada en 2006, tuvo una claridad y eficiencia notables en cuanto al manejo del discurso político-visual. A pesar de que los billetes conservaron sus personajes originales, es decir, que no se emprendió una mutilación sistemática de los próceres de la patria, el manejo de su iconografía en sentido político fue magistral, pues los cambios se presentaron tan etéreos y sutiles que es casi imposible advertir el cambio ideológico

7 Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado por los Estados Unidos, Canadá y México.

8 El primero fue el de \$1000 pesos, que ostenta la efigie del independentista Miguel Hidalgo y Costilla, en el año 2004. Por lo demás ya abordado en otra investigación.

operado desde la cúpula del poder. Más aún, si tomamos en cuenta el tiempo en que reaccionó la administración en turno para cambiar el diseño del billete de \$20 pesos, podremos percatarnos de que el descubrimiento del problema, la planeación, el re-diseño, edición y puesta en circulación de la nueva pieza se hizo en menos de un año, agosto de 2006-julio de 2007, que demuestra su perspicacia en el manejo del discurso visual.

Ahora bien, podemos pasar a la segunda parte del análisis de este billete. En el reverso vemos que el Hemiciclo a Juárez fue substituido por un monumento prehispánico: Monte Albán (*Figura 10*).

Figura 10
Cfr. Detalles



El cambio en motivos en este billete es claro: (der.) la típica estampa liberal, es decir, el Hemiciclo a Juárez, se abandonó por una nueva visión de la historia, apoyada en un (izq.) monumento prehispánico de valor político-ideológico (Monte Albán) que en, este contexto, pretendería neutralizar el discurso priista de los años noventa.

A simple vista este cambio no representaría mucho, y más porque Juárez y los motivos prehispánicos ya se habían usado con anterioridad (*Figura 11*). Sin embargo, el billete del Benemérito que fue usado a partir de 1969 aún no contenía un discurso visual tan complejo como el de hoy día, es decir, a pesar de que existía un sitio arqueológico en el reverso, a la sazón representante, en aquel entonces,

del nacionalismo revolucionario en su línea prehispanista; el billete de la quinta serie posee un valor distinto, identificado con lo que he denominado *valor iconográfico etéreo*.⁹ En otras palabras, el sitio de Monte Albán, en este caso, tiene una función de abandono de la ideología anterior sin evidenciar una nueva. Este billete, como el que circuló hace tres décadas, tiene la representación del dios dual Cocijó, asociado con la lluvia y los truenos. Lo anterior podría ser quizá una coincidencia, o tal vez lo que se buscó fue apelar a la memoria colectiva, pues esa misma imagen ya había sido usada; es decir, se buscó enviar un mensaje a la psique del usuario del papel moneda para traerle a la mente algo familiar y pasar por alto el cambio iconográfico que eventualmente implementaría el gobierno en turno.

Figura 11

Reverso del billete de \$50 pesos de la cuarta familia A (1969-1980c)



9 A partir de aquí usaré este término para designar a la iconografía que tiene fines de nulidad simbólica con respecto al discurso que está substituyendo. Dicho de otro modo, emplear un héroe, monumento histórico o paisaje que contextualmente contengan un bajo o nulo valor histórico-iconográfico, en relación a la ideología política en boga. Por ejemplo, en este caso se operó la substitución del Hemiciclo a Juárez en un momento donde el liberalismo-histórico es repudiado desde el poder político, en donde el neoconservadurismo se encuentra en franco apogeo y cuando la línea prehispanista del nacionalismo revolucionario ya no tiene un valor histórico-simbólico y social de peso. Por lo tanto, el uso de Monte Albán, que en otras circunstancias fuera el ref ejo de un discurso nacionalista revolucionario, hoy únicamente es una suerte de vistosidad iconográfica. De igual forma, su carácter será definido en cuanto al discurso que está reemplazando, es decir, habría, en todo caso, “algo” que neutralizar por medio de otra línea discursiva alterna que no evidencie el cambio ideológico.

Un punto sumamente importante, y que prueba el avance en el manejo del discurso visual de la nueva administración, lo tenemos también en este billete. El discurso no escrito es complejo y difícilmente se logra hacer uso de él como el ya expuesto; en esta pieza existe un ejemplo para ello; en la joya encontrada en la tumba número 7 de Monte Albán (*Figura 12*).¹⁰ Se puede ver que la pieza superior de forma circular fue sustituida por el emblema del Banco de México. Evidentemente, esto no reviste mayor importancia político-ideológica, pero sí queda claro que el discurso visual ha evolucionado exponencialmente en los últimos años, y que en esta quinta serie, el desarrollo iconográfico ha alcanzado un nivel muy superior a lo antes visto; lo cual refuerza la hipótesis propuesta, es decir, que el Estado *intenta* modificar el imaginario colectivo a través de la iconografía plasmada en el papel moneda.

Figura 12

Izq. Pendiente; tumba número 7, Monte Albán. Der. Detalle icónico, billete \$20 pesos, versión 2007



10 *Arqueología Mexicana*; figurilla labrada en oro, lado izquierdo, No.3, p. 30.

JUANA RAMÍREZ DE ASBAJE O SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.
¿CATÓLICA?-LIBREPENSADORA, LA FIGURA
FEMENINA INTELECTUAL AL DIVÁN

Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) es para México uno de sus mayores iconos en torno al desarrollo de la cultura, el pensamiento y la crítica en la época novohispana. Su obra fue postulada y rescatada desde el siglo XIX como una de las más representativas de la temprana literatura americana y, en cierto modo, uno de los pilares para el nacionalismo criollo del siglo XVIII. Eminente intelectual, definitoria del precoz ingenio americano, no sólo una de las mentes más brillantes de la cultura y letras del periodo colonial, sino de relevancia por su género y trascendencia histórica.

La obra pictórica de la que se retomó la imagen de Sor Juana para el actual billete de \$200 pesos fue la de Miguel Cabrera de 1751 (*Figura 13*);¹¹ cuadro clásico y mayormente difundido, figuró como uno de los mayores tesoros artísticos rescatados del periodo virreinal. La pintura de Cabrera es imprescindible para entender la construcción iconográfica de Sor Juana en los siglos posteriores, pues esa obra es en la que se han basado para su representación iconográfica.

11 Abelardo Carrillo y Gabriel (1966), *El pintor Miguel Cabrera*, p. 52.

Figura 13

Sor Juana Inés de la Cruz, 1751, Miguel Cabrera (1695ca-1768), Óleo sobre tela, 207x148cm, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec



EL RETRATO DE SOR JUANA COMO OBRA CUMBRE DE MIGUEL CABRERA

Este cuadro de Cabrera, donde Sor Juana es representada en su celda del Convento de San Jerónimo, forma parte de una

dupla pictórica pues, junto con la obra de Juan de Miranda elaborada a finales de 1600, ambas retomaron el autorretrato que la monja jerónima pintara durante su juventud.¹² Por lo anterior, la representación moderna más difundida a través del óleo de Miguel Cabrera podría ser considerada como la copia denominada “Miranda-Cabrera”.¹³ Es totalmente relevante que la elaboración de este cuadro pretendiera, en su momento, hacer una alegoría pictórica de la personalidad y pasiones de la erudita novohispana, que, a decir de Ermilo Abreu, fue efectivamente plasmado en el lienzo por Miguel Cabrera durante el siglo XVIII:

Es un retrato cuya arquitectura invita a la meditación. El pintor le imprimió variantes adecuadas al gusto devoto de la época un poco murillesco dejando entrever la restauración de un espíritu en rebeldía, más profano, más adentro de la vida que del claustro.¹⁴

Esta interpretación de Abreu es pertinente, toda vez que el rescate y uso, precisamente de esta obra y no otra de entre el inmenso caudal de pinturas elaboradas de Sor Juana, fueran retomados a finales del siglo XX para la confección de su iconografía para el papel moneda, pues lo que buscó el entonces gobierno mexicano fue tener en circulación una imagen que ref ejara el espíritu de libertad del ser y pensamiento de la monja de San Jerónimo. Así como los liberales triunfantes durante el siglo XIX salvaron a una pensadora profana de la etapa colonial para la constitución de su panteón cívico republicano, sus símiles de un siglo posterior lo hicieron pero, en su caso, para enaltecer al estilo feminista, el discurso político nacional-revolucionario en terminología visual.

12 Noemí Atamoros Zeller (1995), *Nueva iconografía. Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 11.

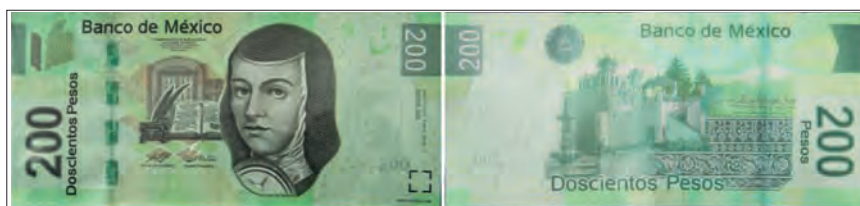
13 Ermilo Abreu Gómez (1934), *Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 172.

14 *Ibid.*, p.173.

DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA
A LA ADAPTACIÓN ICONOGRÁFICA

Entrando en forma al análisis de este billete, tenemos varios elementos que fueron retocados o definitivamente sustituidos de la versión emitida en 1992 (*Figura 5, vid supra*) con respecto a la que comenzó a circular a partir de 2008 (*Figura 14*).

Figura 14
Billete de \$200 pesos de la quinta serie B (2008-2014)



En el primer caso se puede observar a espaldas de Sor Juana una serie de obras de patrística¹⁵ que fueron reemplazadas por una *Biblia*. En el detalle de abajo se puede observar cómo la iconografía fue utilizada de forma hábil, pues son casi imperceptibles los cambios hechos en este billete; por otro lado, la interpretación histórica aquí hallada nos da una idea de lo que se pretendió sustituyendo y modificando la imagen, de forma tal, que el lado religioso de Sor Juana quedara por encima de su aspecto intelectual, pero ello, en términos iconográficos (*Figura 15*).

¹⁵ Disciplina que estudia la historia de los Papas de la Iglesia Católica, así como su relación con los Santos Apóstoles.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

Figura 15

Parte superior: Detalle del óleo de Miguel Cabrera (1751) donde se aprecian tanto las obras de patristica en el primer cuadro, como las biblias en el segundo caso. Parte media, Detalles del anverso de ambas versiones del billete de \$200 pesos. Parte inferior: ampliación de los detalles donde se puede observar la sustitución de los libros de patristica por una *Biblia*, fácilmente identificable por las siglas “BIBLIA SAC”



Puede notarse que la relevancia de la figura intelectual de Sor Juana sigue presente, pero utilizada con fines político-ideológicos más evidentes que en el pasado. Acaso más revelador sea el reverso de este billete, donde el cambio es también muy sutil pero, analizando los monumentos históricos plasmados, advertimos que la sustitución de un edificio por otro contiene un alto valor iconológico, al

que he denominado *sustitución simbólica*.¹⁶ Por un lado, el templo de San Jerónimo¹⁷ representa el recinto donde Sor Juana encontró su verdadero lugar de meditación y estudio, pues mientras estuvo dentro de la orden de las Carmelitas Descalzas su frágil estado de salud no la dejó desempeñar sus capacidades al máximo. San Jerónimo fungió entonces como el lugar donde una de las figuras intelectuales más trascendentales de estas latitudes consiguió lo que ninguna otra mujer había logrado antes: ser la primera americana en obtener reconocimiento, aun desde la misma metrópoli, por sus eruditas dotes (*Figura 16*).

Figura 16

Detalles. Anverso del billete de \$200 pesos en sus dos versiones. A la izquierda, la que circuló de 1992 a 2008; a la derecha, la emitida en este último año.



La hacienda de Panoaya también fue importante para Juana de Asbaje, pues fue ahí donde pasó buena parte de su niñez, a partir de los tres años de edad. Sin embargo, no parece ser que este sitio posea los elementos de rele-

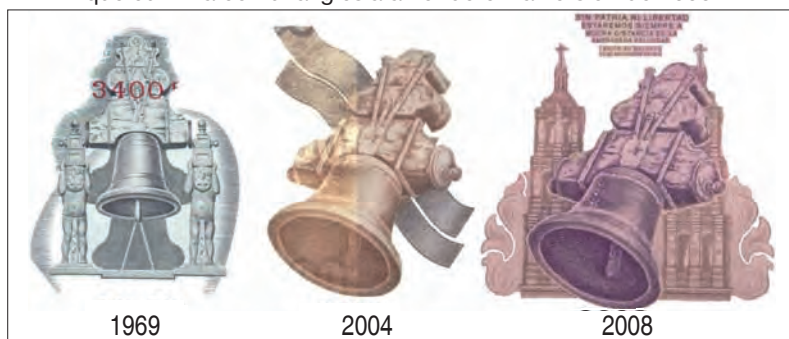
¹⁶ Habrá que entender este concepto como la sustitución que se hace de alguna imagen determinada y reemplazada por otra sumamente similar; que exista tal similitud entre sí que sea casi imperceptible el cambio entre ellas. Así, la hacienda de Panoaya semeja al Convento de San Jerónimo, que es el monumento al que sustituye, pero en realidad se trata de otro, con un significado totalmente distinto al original.

¹⁷ Aunque se parece mucho al templo de Regina Coeli.

vancia histórica necesaria para sustituir al recinto donde se formó intelectualmente la monja jerónima. Más aún, quizá sea una mera coincidencia, como sucedió en el caso del billete de \$1000 pesos, donde el icono “Campana de Dolores” que apareció en el anverso en las versiones de 1969 y 2004 reaparece modificado, y con una iglesia católica de fondo en la emisión de 2008 (*Figura 17*).

Figura 17

Comparación de los detalles del icono de la Campana de Dolores. En ellos vemos el proceso de transformación de esta imagen, que culmina con una iglesia al fondo en la versión de 2008.



En el caso del billete de Sor Juana emitido ese mismo año, coincidentemente, también se puede observar una iglesia ubicada en la hacienda Panoaya y rematada con una cruz en su cúspide (*Figura 16*; derecha). Dicho de otro modo, al menos en este billete de \$200 pesos, los reemplazos –tanto de los libros de patristica por un par de biblias como del templo de San Jerónimo por un edificio rematado con una cruz católica en el reverso– tal vez sean los elementos evidenciadores de la lógica iconográfica neoconservadora aquí expuesta y analizada. El neoconservadurismo es a todas luces palpable, y es claro que la historia es un poderoso aliado legitimador del Estado y en estos términos es que los cambios iconográficos fueron maniobrados.

Parte esencial del análisis de este apartado fue la disputa entre el lado librepensador de Juana Ramírez de Asbaje y el religioso de Sor Juana Inés de la Cruz. Para tal efecto, como obra más representativa de este dilema y que fue elaborada enseguida al restablecimiento de la República a partir de 1867, tenemos la pintura que lleva por título *Toma de hábito de Sor Juana*, de Juan Urruchi (*Figura 18*). La obra se encuentra íntimamente relacionada con la construcción histórico-visual de la monja jerónima que inició el liberalismo triunfante de finales del siglo XIX y que, a la postre, llevaría a su escrutinio y exaltación en el siglo XX.

Figura 18

Toma de hábito de Sor Juana Inés de la Cruz, 1876ca. Juan Urruchi (1828-1892). Óleo sobre tela, 110x77cm, Museo Nacional de Arte



Como preámbulo al siguiente análisis, hace falta recalcar que la cuestión central de esta breve reflexión es vislumbrar cuáles fueron las motivaciones tanto religiosas como intelectuales que verdaderamente estimularon el pensamiento de Sor Juana. Debido a ello, la siguiente discusión versa sobre diferentes aspectos de su vida, a la vez que pretende ser una exploración sobre sus auténticos ideales.

A continuación, una breve descripción de la pintura y posteriormente pasaré a su respectivo análisis. Una penumbra yace cubriendo completamente la parte superior izquierda del cuadro, aunque se va aclarando conforme se desciende y avanza a la derecha. Ahí, junto a la ventana y por encima de un librero, se halla lo que parece ser un globo terráqueo; éste, un artefacto de sumo extraño en la habitación de una mujer para el siglo XVII. El lugar es quizá el estudio de Sor Juana en el palacio virreinal,¹⁸ donde, habiéndose convertido en la favorita de los gobernantes de Nueva España,¹⁹ pasaba sus días (hasta su final reclusión, hacia 1680). Al fondo se encuentra un librero lleno de tomos y obras de toda índole, seguramente humanísticas, científicas, literarias, teológicas y filosóficas.

Un escritorio cubierto con una tela verde, una silla y un gabinete con los cajones abiertos, así como unos papeles regados, descansan a espaldas de Juana Ramírez de Asbaje y del jesuita Antonio Núñez de Miranda, su confesor, quien le está entregando el hábito de las monjas jerónimas, orden a la cual se uniría. El religioso, con una expresión tal vez de satisfacción, extiende los atavíos con fuerte convicción,

18 MUNAL (2003), *La fabricación del Estado: 1864-1910*, p. 79.

19 Gracias a la concepción del *Neptuno Alegórico*, arco triunfal en honor de los marqueses de la Laguna y Condes de Paredes. *Apud*. Rosas Moreno, "Sor Juana Inés de la Cruz (Drama en tres actos y en verso)", en Yolanda Bache Cortés (1995), "Introducción y notas", *Dramas románticos de tema novohispánico 1876-1882*.

pero a la vez con delicadeza. Ella por su parte, arrodillada al frente de Núñez de Miranda, toma los atuendos con cierto alivio, y se advierte una expresión de desencanto y quizá de decepción; su postura indica sumisión ante el clérigo, pues el momento retratado es justo el viraje definitivo hacia la vida conventual. Su brazo izquierdo reposa a la altura de su corazón y el derecho toma la ropa que le es ofrecida; de esta manera, la expresión de la futura monja jerónima irradia una mirada de nostalgia, tal vez motivada por una supuesta decepción amorosa.²⁰ Finalmente, en la parte inferior izquierda se encuentra lo que parece ser un libro sagrado con un crucifijo a un costado. Reposando por debajo de Juana tenemos una alfombra de diseños geométricos y un cojín verde de aspecto lujoso.

Este lienzo fue pintado hacia 1876; pertenece a una tendencia de los llamados cuadros de tipo *tableutin* o *cuadro minúsculo preciosamente ejecutado*, también apodados de tipo *gabinete*; representaban la vanguardia para las exigencias de la naciente burguesía mexicana aún en gestación, puesto que poseían las características necesarias para las dimensiones de una casa perteneciente a esa clase social. Es así como el rescate de la figura de Sor Juana a mediados de la década de 1870 culminaría en la elaboración del pequeño cuadro de Urrúchi.

La obra en cuestión se adscribe a la exposición montada por el MUNAL *La fabricación del Estado: 1864-1910*. Dicha exhibición muestra *a posteriori* lo que habría de ser un intento por homogeneizar la producción artística de finales del siglo XIX y principios del XX y darle cauce histórico. Por ende, quedó inscrita en un periodo caracterizado por el nacionalismo liberal, con temas como *El senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez (1875), o los cuadros del Valle de Mé-

20 *Ibíd.*

xico de José María Velasco; y precisamente por ello contrasta con otras obras realizadas por aquellos años.

En este mismo sentido, el pasado indígena, aquella historia de bronce del México antiguo, resalta por su primacía en el proyecto liberal después de la promulgación de las Leyes de Reforma luego de 1957 y al restablecimiento de la república diez años más tarde, puntualmente en el periodo denominado *jacobinismo lerdista*. Siguiendo este razonamiento, es curioso que la obra haya sido producida en estos años, y en particular por lo específico del tema abordado, pues, para la crítica liberal, Sor Juana no fue capaz de abanderar la causa de la libertad en contra del *sombrío dominio colonial* y de la inquisición:

[...] Sor Juana, no había estado a la altura de los ideales emancipadores del liberalismo, al no querer o no poder convertirse en defensora de la supremacía humana de la razón y de la libertad de pensamiento y de conciencia frente al autoritario poder de la Iglesia.²¹

Tal afirmación de sus críticos liberales²² parece sostenerse debido al periodo de producción de Sor Juana conocido como *el silencio* (1691-1695), preconizado desde 1690 con la publicación de la *Carta Athenagórica*²³ y que llegaría a su punto álgido en 1691, cuando su confesor, bajo el pseudónimo *Sor Filotea*, rogó a la jerónima abandonar sus líneas “profanas” e inclinarse por las religiosas, a lo que, como refutación, recibe la célebre *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691), donde Sor Juana defiende su derecho a expre-

21 MUNAL, *Op. cit.*, p.79.

22 *Ibid.*, pp. 77-78.

23 *O crítica del Sermón del Mandato*, donde discute sobre los más caros asuntos de fe y sobre Jesucristo. Asimismo, para impugnar al respecto ¿al jesuita portugués Antonio Viera?

sarse y se ha considerado una de las máximas de la poesía novohispana.

Dicho lo anterior, resulta obvio que a lo que se refieren sus detractores decimonónicos es al hecho de haber dejado de publicar en 1694, debido a la inminente persecución que la Santa Inquisición habría de emprender sobre ella de insistir con “sus escritos profanos”.

Sobre las anteriores líneas, en los últimos años ha habido tendencias que discuten sobre la verdadera identidad, sobre quién es impugnado en la *Carta Athenagórica*. En 1995 el historiador Elías Trabulse dio a conocer un documento de corte satírico, *La Carta de Serafina de Cristo* (1691),²⁴ en el que se revela la auténtica identidad del rebatido en la *Athenagórica*, quien no es otro que su confesor, el padre Núñez, y no aquel religioso portugués al que se le atribuía el remitente. Según la hipótesis anterior, Sor Juana habría sido víctima de un proceso inquisitorial secreto, llevado a cabo por el Obispo Aguiar y Seixas en torno al derecho canónico bajo la pena de “error religioso”.

Al respecto, también se puede inferir que la relación de Sor Juana con su confesor no fue del todo buena, pues en 1682 escribió la *Carta al padre Núñez*, en la cual se advierte que los nuevos mecenas de la religiosa, a partir de entonces, serían los Condes de Paredes. Así, cuando a los 16 años de edad, en 1667, engrosó las filas de la vida conventual, tardaría poco en romper con el que, más tarde, sería su más férreo censor, es decir, el padre Núñez. La anterior es la escena a la que debe la inspiración el cuadro de Urruchi.

El devenir colonial, durante la etapa de producción pictórica de la Academia de San Carlos en torno al rescate nacionalista del pasado mexicano, ya no encontraría ecos

²⁴ Elías Trabulse (1995), *El enigma de la serafina de Cristo: acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz* (1691).

profundos para el periodo del triunfo liberal y, de hecho, esta pintura brillaría por ser la excepción.

El cuadro, elaborado a base de sombras, personifica igualmente el talante que solía dar la visión liberal a los temas del pasado virreinal, es decir, ambientes lúgubres, donde dominaban atmósferas oscuras alusivas a la “opresión” colonial que ceñía al territorio novohispano desde la metrópoli. En cuanto al ámbito legislativo, las reformas que habían interrumpido la vida conventual en la Francia revolucionaria se retomaron y aplicaron en México, *salvaguardando la libertad de los religiosos y salvándolos de la reclusión siniestra a la que eran forzados, y liberando espacios urbanos del asfixiante ambiente católico*, según la lógica liberal.²⁵

La obra *Toma de hábito de Sor Juana*, adscrita al periodo liberal de la construcción del Estado mexicano en el siglo XIX, no resulta tan descabellada toda vez que lo que se intentó representar no fue la vida religiosa de Juana, sino la toma de hábito; y en ese sentido, el momento cumbre de quien se debate entre la vida civil y la religiosa. Igualmente, la idea a resaltar del anterior análisis es, sin duda, la gran figura intelectual y humanista en Juana de Asbaje, los valores liberales en ella simbolizados debido al martirio que debió suponer abandonar públicamente las polémicas y su coincidente muerte un año más tarde. En síntesis, la previa discusión encarna la recuperación y revaloración misma de Juana de Ramírez de Asbaje como una personalidad trascendental para la historia de México, elaborada desde la

25 Basta recordar la destrucción sistemática de templos emprendida por los liberales después de la restauración de la Segunda República y como represalia en contra del bando conservador. Como ejemplo de ello, tenemos la demolición del templo de San Andrés, alguna vez ubicado en el casco antiguo del centro histórico de la ciudad de México, donde fuera velado Maximiliano de Habsburgo I de México, como escarmiento liberal a quienes apoyaron la instauración del Segundo Imperio.

postura liberal-histórica, pero no por ello indiferente a tan ilustre personaje, y más, de su figura aún no deificada por el hábito, sino recordada por las letras, valor fundamental del liberalismo decimonónico.

En el caso concreto de Sor Juana, después de esta discusión en torno a sus motivaciones, se puede aseverar que, más allá de que fuese o no religiosa o una verdadera católica, lo cierto es que la vida conventual le atrajo en un principio para poder llevar una existencia intelectual plena. En consecuencia, el carácter librepensador que casi desató el inminente juicio que se iba a librar contra ella hacía 1691, demostró su lado no religioso y, aún más, que únicamente detuvo sus escritos “profanos” por temor a que el Santo Oficio la juzgara.

Como resultado de ello, se puede deducir que la interpretación más cercana al verdadero carácter de Sor Juana en vida sería la contenida en la versión del billete emitido en 1992, pues la historia ha mostrado cuál fue el sentir de la monja jerónima, es decir, un perfil librepensador que obviamente se sirvió tanto de la teología como de sus conocimientos religiosos para discutir en un tenor escolástico y poético, hasta ser silenciada por la fuerza.

Como tal, el análisis respecto de las motivaciones e ideales de Sor Juana no ha sido en vano, pues hemos visto cómo la antigua pugna decimonónica sobre el “verdadero” carácter de este personaje se ha trasladado al siglo XXI y nuevamente es usada como un símbolo que el poder político emplea para dar un mensaje concreto al usuario del papel moneda.

En conclusión, la nueva visión e interpretación histórica por el régimen llegado al poder en el año 2000 rindió sus primeros frutos en 2004 a través de los cambios al billete de \$1000 pesos, con la efigie de Miguel Hidalgo y Costilla,²⁶ y

26 Caso analizado en otra investigación.

fueron reforzados en 2006-2007, cuando se tomó con más seriedad a la historia usada como medio de legitimación en términos visuales con la reedición del billete “Juárez”. En último de los términos, la reelaboración de la iconografía sobre una serie de personajes que no perdieron protagonismo en los billetes, como el caso de Sor Juana y su billete en 2008, es también notable, pues una vez más demostraron que el discurso visual en el papel moneda es el reflejo de la ideología del grupo gobernante a través de su iconografía política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu Gómez, Ermilo (1934), *Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Prol. J. Nuñez y Dominguez, México, SEP-Museo Nacional de México, Versión original en Sobretiro #1, Tomo I, Época 5ta de los *Anales del Museo Nacional de México*, Intr. pp. I-VI y corpus pp. 169-187.
- Atamoros Zeller (1995), Noemí, *Nueva iconografía. Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Hoechst Marion Roussel.
- Bache Cortes, Yolanda (1995), *Dramas románticos de tema novohispánico: 1876-1882*, México, CONACULTA.
- Baez Macías, Eduardo (2003), *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1867-1910*, México, UNAM/IIIE.
- Carrillo y Gabriel, Abelardo (1966), *El pintor Miguel Cabrera*, México, INAH.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (2007), *Obras Completas*, Prólogo de Francisco Monterde, 15ª ED, México, Porrúa.
- López-Portillo, Margarita (1978), *Estampas de Sor Juana Inés de la Cruz Lapeox*, México, Laboratorio Lito-Color S.A.
- MUNAL (2003), *La fabricación del Estado: 1864-1910, Serie: Los pin-*

Iconografía política en el papel moneda mexicano...

celes de la Historia, México, Museo Nacional de Arte.

Rodríguez Prampolini, Ida (1997), *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 2da ed., México, UNAM/IIIE, 3v.

Trabulse, Elías (1995), *Carta atbenagórica de Sor Juana*, México, Centro de Estudios de Historia de México del CONDUMEX.

Trabulse, Elías (1995), *El enigma de la serafina de Cristo: acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

Trabulse, Elías (1995), *Los años finales de Sor Juana: una interpretación*, 1688-1695, México, CONDUMEX.

La lectura de las imágenes a través del signo

Entre los signos y la información: propuesta
de aplicación de una metodología de lectura
en la película *El nombre de la rosa*

LUIS RAÚL ITURBE FUENTES
Universidad Nacional Autónoma de México

“El cine es un lenguaje que quiere ser arte
al interior de un arte que quiere ser lenguaje.”

Christian Metz

INTRODUCCIÓN

Este capítulo se divide en dos partes. En la primera, se analizan las imágenes fílmicas, a partir de la semiología fílmica, para sustentar que éstas son signos constituidos de información, lo que enmarca a este tipo de imagen dentro del objeto de estudio de la disciplina bibliotecológica. En la segunda parte se propone una metodología de lectura de los signos del ambiente y los personajes, la cual se aplica en la obra cinematográfica *El nombre de la Rosa*.

ANTECEDENTES

La historicidad bibliotecológica ha remitido y delimitado sus estudios y sus prácticas en la cultura impresa; por ello, la investigación bibliotecológica se ha orientado hacia la lectura de los textos impresos, no de las imágenes. Sin embargo, la proliferación visual derivada de dispositivos tales como la fotografía, la televisión y la cinematografía hacen menester que en esta disciplina se realicen estudios sobre la lectura de las imágenes.

En este capítulo se abordan las obras cinematográficas y las imágenes fílmicas en su relación con la bibliotecología. Las obras cinematográficas se utilizan generalmente como materiales didácticos, recursos testimoniales o con fines instrumentales; en consecuencia, los filmes no tienen un lugar definido en los estudios ni en la práctica bibliotecológica.

Esto da lugar a cuestionarse por qué las obras cinematográficas, constituidas por imágenes fílmicas –las cuales constituyen información–, son entidades de información registrada, pero no son estudiadas por la disciplina bibliotecológica. En este contexto, este capítulo tiene como objetivos: 1) explorar y analizar las imágenes fílmicas desde su lenguaje cinematográfico para incidir que éstas se constituyen de información; 2) aplicar un método de lectura para las imágenes fílmicas, basado en los signos y la información, en la obra cinematográfica *El nombre de la rosa*.

LA BIBLIOTECOLOGÍA Y LA INFORMACIÓN COMO OBJETO DE ESTUDIO

Desde la sociedad de la información, múltiples disciplinas sociales y humanísticas estudian temas relacionados con la

información;¹ de modo que la información es usada indistintamente acorde con la disciplina o los fines para los que ésta se utiliza. La información puede estudiarse, en términos de la teoría del conocimiento, como la acción y efecto de informar,² o enfocada al estudio y las acciones de los agentes de diversas disciplinas. Por ejemplo, la sociología usa a la información para describir y analizar las características de los habitantes de una región determinada; la ingeniería, en cambio, usa la estructura mínima de la información, el dato, para cuantificar cuánta información se puede transmitir en un canal determinado. En esta línea, en las décadas de los cincuenta y los sesenta del siglo pasado, Shannon³ estudio el problema de la transmisión de la información en sistemas de comunicación; y Weaver,⁴ el significado de la comunicación de información. En el ámbito de la disciplina bibliotecológica, se define y estudia la información en los siguientes términos:

Michael Buckland,⁵ en su texto *Information as Thing*, considera que hay Información acerca de las cosas; de los procesos que se llevan a cabo con el fin de realizar u obtener algo; del conocimiento, considerando que las cosas son informativas.

Marie Bates, por su parte, indica que la Información es el patrón de organización de la materia y de la energía de las plantas, las rocas o animales, e inclusive correspondiente a cuestiones del cerebro.⁶ Asimismo, Bates argumenta que la

1 Tefko Saracevic (1999), "Information Science", p. 1062.

2 Jaime Ríos (2014), "The concept of information in library, sociological and cognitive sciences", p. 45.

3 Lai Ma (2012), "Meanings of Information: The Assumptions and Research Consequences of Three Foundational LIS Theories", pp. 717-718.

4 *Ibid.*, p. 718.

5 Robert Losee (1997), "A Discipline Independent Definition of Information", p. 261

6 Birger Hjørland (2007), "Information: Objective or Subjective / Situational?", p. 1449.

información corresponde a un patrón de energía y acentúa que todo en el universo posee información, con excepción de la entropía. Sobre esta postura, la autora indica que la información es un fenómeno objetivo del universo; así pues, en su noción de información, puntualiza que cualquier diferencia es información, aun cuando haga o no una diferencia de algo o para alguien. El estudio de Bates, a su vez, se divide en dos rubros: el entendimiento objetivo de la información, el cual alude a que cualquier diferencia es información; y el entendimiento subjetivo/situacional, el cual indica que lo que es información para una persona en determinada situación puede no serlo para otra persona en una situación distinta.⁷

Por otra parte, Robert Losee define *información* como una o más declaraciones o hechos que son recibidos por un ser humano, los cuales tienen alguna forma de valor para el objeto que las contiene.⁸ En esta línea, Losee afirma que la información es informativa acerca de algo y puede ser vista como el componente de salida, el cual es el resultado de un proceso realizado, dando lugar a un resultado de entrada. Es por ello que el autor considera las siguientes características:⁹

1. Ser algo de la misma naturaleza, materia y claro.
2. Proveer de “nueva” información, ya que un mensaje repetitivo no es información.
3. Tener validez, veracidad; algo falso es considerado como des-información.
4. Ser acerca de algo.

⁷ *Ibíd.*

⁸ Robert Losee, *Op. cit.*, p. 255.

⁹ *Ídem*

Ante los diferentes estudios conceptuales de información, Tefko Saracevic afirma que la disciplina bibliotecológica continúa estudiando el concepto de *información*, así como sus manifestaciones, comportamientos y efectos producidos por este objeto de estudio.¹⁰

Así pues, entre las diferentes nociones y estudios, Julian Warner¹¹ generó un modelo para la búsqueda y recuperación de texto completo, estableciendo una analogía entre el sintagma (secuencia lineal de información de un lenguaje escrito) y el paradigma (cadena asociaciones que una palabra adquiere cuando forma de un sintagma) de los mensajes y los mensajes de selección. En ese trabajo, Warner combinó la noción lingüística de Saussure y la teoría de la información para el entendimiento de los patrones de recuperación de los sistemas de texto completo, considerando el valor analítico de las palabras del mensaje.

Sobre el uso de la lingüística y de los signos en la bibliotecología, es de subrayar que los estudios y procedimientos han sido enfocados en el desarrollo de índices, vocabularios controlados con términos de significados normalizados, para etiquetar conceptos¹² y para la recuperación de información con el uso de operadores booleanos. No obstante, no se ha explorado el uso de los signos lingüísticos para la lectura de imágenes fílmicas. Por ello, a continuación, se aborda el apartado sobre el signo fílmico seguido del método propuesto para su lectura.

10 Tefko Saracevic, *Op. cit.*, p. 1062.

11 Julian Warner (2007), "Analogies Between Linguistics and Information Theory".

12 *Ibíd.*, p. 312.

EL CINE Y LOS ESTUDIOS DE INFORMACIÓN

El estudio de los signos en el cine

El cine se ha estudiado como arte, como industria, como espectáculo y, en este capítulo, se estudia como *texto significativo*, considerando la distinción categórica realizada por Christian Metz del hecho fílmico.¹³ La finalidad de elucidar esta categoría permitirá estudiar los signos que constituyen las narraciones de las obras cinematográficas.

Para empezar el estudio de los signos fílmicos, es pertinente remontarse al inicio de esta noción hasta su aplicación en el cine.

Ferdinand de Saussure,¹⁴ en su *Curso general de lingüística*, establece las doctrinas lingüísticas del lenguaje y la comunicación. Por una parte, establece una distinción entre la lengua (producto social ejercido por una masa hablante) y el habla (hábitos lingüístico mediante los cuales un sujeto entiende y se da a entender). Esto indica que la lengua es de carácter social y el habla es individual.

Por otra parte, el lingüista suizo genera los elementos del signo lingüístico o verbal, el cual se compone del significado (concepto) y del significante (imagen acústica). La relación inseparable e interdependiente entre ambos elementos da origen a la significación.¹⁵ Estos dos elementos del signo componen al lenguaje, el cual a su vez tiene dos ejes: el paradigmático y el sintagmático.

13 Metz distingue entre hecho cinematográfico y hecho fílmico. El hecho cinematográfico se refiere a la institución cinematográfica, al complejo cultural multidimensional; y el hecho fílmico se refiere al discurso presente en el film, es decir, un texto significativo, no al objeto fílmico físico contenido en una lata. Robert Stam *et al.* (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, p. 53.

14 Ferdinand de Saussure (1985), *Curso general de lingüística*, pp. 39-41.

15 Helena Beristaín (1995), *Diccionario de retórica y poética*, p. 445.

Entre los principios del signo lingüístico, está que es inmutable¹⁶ considerando su arbitrariedad; como lengua tiene signos innumerables; es de carácter complejo, pues constituye a un sistema; tiene resistencia al cambio (provocado por una alteración lingüística colectiva). Asimismo, es mutable porque su signo es continuo y dinámico; en este sentido, los cambios lingüísticos que se producen son colectivos y no individuales.

De esta manera, Saussure desarrolla el estudio de la semiología,¹⁷ entendida como la ciencia que estudia a los signos en una sociedad determinada. El sistema lingüístico, actualmente conocido como *código*, existe en éste el habla y es un mensaje.

Es importante mencionar que, aunado al estudio semiológico de Saussure y elaborado en un periodo no tan distante, en Estados Unidos, Charles S. Peirce construyó taxonomías para clasificar los signos, en un estudio que denominó como semiótica.¹⁸

En los años siguientes, el estudio de los signos se postergó; no obstante, en los años sesenta, con el estructuralismo, aumentó el interés por esa disciplina, lo que derivó

16 Ferdinand de Saussure, *Op. cit.*, pp. 91-94.

17 Semiología se entiende como la ciencia que estudia los signos dentro de la sociedad; del *semeion*-signos. Se deriva de los estudios sociológicos de Émile Durkheim. En este sentido, Saussure enfatizó que los signos debían ser estudiados desde un punto de vista social, puesto que el lenguaje es una institución social que constituye a los individuos. Peter Wollen (1969), *Signs and Meaning in the Cinema*, p. 117.

18 Los textos principales de Peirce fueron recopilados y publicados de forma póstuma, entre 1931 y 1935, veinte años después de su muerte. En torno a las imágenes, la segunda tricotomía de signos de Peirce es de gran importancia, ésta se divide en ícono, índice, y símbolo. Peter Wollen, *Op. cit.*, p. 120.

Esta subclasificación ha sido empleada para analizar a los signos de las imágenes en pinturas, fotografías e incluso films. Peter Wollen señaló que el cine desarrolla tres categorías del signo: el ícono (a través de imágenes y sonidos que guardan parecido), el índice (mediante el registro fotoquímico de lo real) y el símbolo (a través del desarrollo del habla y de la escritura). Robert Stam, *Op. cit.*, p.49; Peter Wollen, *Op. cit.*, p.120.

en la aplicación de la semiología¹⁹ en el cine. De modo que teóricos como Roland Barthes y Umberto Eco encauzan la noción lingüística al estudio de los signos en lenguajes no verbales y, más tarde, Christian Metz y Pier Paolo Pasolini lo enfocan al cine. Este estudio se denominó *filmolingüística*,²⁰ lo cual es, bajo una postura post-saussuriana, la semiología del cine.

En sus estudios, Eco, Pasolini y Metz “[...] contrastaron los signos arbitrarios del lenguaje natural con los signos icónicos motivados del cine.”²¹ Ante esto, Metz concluye que las imágenes son representaciones codificadas en sí mismas, dado que pueden ser tanto motivadas como arbitrarias, acordes con la percepción del espectador. Esto, en gran medida, dependerá de la lectura de la imagen.

Entonces, para que los semiólogos estudiaran las representaciones pictóricas en lenguajes no verbales, su análisis se basó en la noción de los códigos; este estudio se origina en la teoría de la información. De modo que un código se define como “[...] un sistema de diferencias y correspondencias que permanece constante a través de una serie de mensajes [...]”,²² en el que un mensaje se entiende como las secuencias significantes producidas en el proceso codificado de la comunicación.

19 Peter Wollen, *Ibid.*, p. 116.

20 Christian Metz (1972), *Ensayos sobre la significación del cine*, pp. 97-98.

21 Robert Stam, *Op. cit.*, p. 48.

22 *Ibid.*, pp. 49-50.

Así pues, el código²³ y el mensaje se han utilizado como elementos de comunicación en diversas disciplinas; y en el ámbito lingüístico, la aplicación de estos conceptos corresponde a la *lengua* o un *sistema de lenguaje*.

Ahora bien, el cine como sistema es un lenguaje no verbal que, desde una óptica post-sausurariana, es un lenguaje sin lengua. Carece de lengua debido a que ningún individuo habla *cine* y necesita de un dispositivo (cámara de video) para ser registrado y, posteriormente, ser proyectado para que un espectador pueda interpretarlo.²⁴

Los signos del film y el lenguaje cinematográfico

Respecto al segundo elemento, Metz plantea tres nociones para argumentar que el cine es un *lenguaje*, considerando que el texto fílmico manifiesta la sistematicidad de un lenguaje: Primero, indica que los sistemas son denominados lenguajes si su estructura formal se asemeja a los lenguajes naturales; segundo, en caso de que el sistema signifique un sistema para los individuos y que, por ello, evoque remembranzas a un lenguaje.²⁵ Metz en el tercer punto aborda la noción del lenguaje en un contexto hjelmsleviano, señalando que puede llamarse *lenguaje* a cualquier unidad defini-

23 *Ibíd.*, p. 50.

Las múltiples aplicaciones de código se han utilizado para la sociología, la administración, la literatura, entre otros. Para fines del cine, Umberto Eco, basado en Peirce, analiza los códigos en el *analogon fílmico*. Este inventario de códigos está constituido de la siguiente manera: en el signo icónico: códigos perceptivos (psicología de la percepción); códigos de reconocimiento (taxonomías culturales); códigos de transmisión (los puntos en una fotografía de prensa); códigos tonales (elementos connotados con conversiones estilísticas); códigos icónicos (subdivididos en figuras, signos y semas); códigos iconográficos; códigos de gusto y sensibilidad; códigos retóricos, subdivididos en figuras, premisas visuales y argumentos visuales; códigos estilísticos; códigos del inconsciente.

24 Christian Metz, *Op. cit.*, p. 69.

25 Robert Stam, *Op. cit.*, p. 56.

da en términos de la materia de expresión designada para nombrar el material en el que la misma significación se manifiesta.²⁶ En este sentido, el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes expresados en cinco canales: imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos, intertítulos, material escrito en planos cinematográficos).²⁷

Posteriormente Metz concluye que el cine es un lenguaje porque se constituye de textos, puesto que en los filmes existe un discurso significativo.²⁸ En resumen el cine está constituido por el lenguaje cinematográfico, el cual es un sistema de signos con semejanzas y diferencias respecto al lenguaje verbal. Esto se aprecia de la siguiente manera: mientras que el lenguaje estudiado por Saussure se constituye por el significante que alude a la imagen acústica, el significado se refiere al concepto y la significación que es la relación entre el significante y el significado;²⁹ en los films, el significado equivale a lo-que-se representa, el significante es la imagen, y la significación se identifica con la *cosa* que se representa.³⁰ De esta manera, en el cine, la significación y el significado son la misma cosa, ya que la representación se identifica con la cosa representada.

A diferencia del lenguaje verbal lingüístico, el lenguaje cinematográfico no posee una doble articulación³¹ ni sus

26 *Ibid.*, pp. 56-57.

27 *Ibid.*, p. 57.

28 Sobre las características que muestran que el cine es un lenguaje, el teórico cinematográfico francés Jean Mitry señala que las imágenes fílmicas son un lenguaje porque más allá de tener una función expresiva, como la fotografía, son una forma de transmitir ideas. Como lenguaje, la imagen en su carácter simbólico de signo eventual, representa la información del mundo a través de la reproducción de lo real concreto, y no sólo abstracciones. Jean Mitry (1978), *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*, pp. 49-50.

29 Ferdinand de Saussure, *Op. cit.*, pp. 86-87.

30 Christian Metz, *Op. cit.*, p. 101.

31 *Ibid.*, pp. 99-100.

elementos son arbitrarios. Esto, en gran medida, se debe a que la imagen no es un signo fijo (puesto que aquélla significa en la medida en que representa una cosa significativa y que su significación no es aislada, sino depende de la concatenación con otras imágenes). En suma, si un lenguaje constituye a un sistema de signos que designa las cosas, significa ideas y traduce pensamientos,³² el cine, en consecuencia, es un lenguaje, ya que, además, éste transmite ideas a los espectadores mediante imágenes fílmicas.³³

Entonces, considerando que las imágenes fílmicas conforman el lenguaje del cine, éstas se articulan en una sintaxis, la cual es coherente e inteligible para que los espectadores comprendan el mensaje y pueda llevarse a cabo la comunicación.

En relación con los elementos que conforman este lenguaje, acorde con Metz, la unidad mínimo es el plano.³⁴ La imagen fílmica, en este sentido, equivale a una o varias frases –debido a su carácter aseverativo, ya que ésta siempre es actualizada³⁵ y no a una palabra. Y una secuencia corresponde a un enunciado,³⁶ la cual es considerada como un conjunto sintagmático. Respecto a este punto, Metz desarrolla una tipología basada en las formas en que los segmentos (secuencias y escenas) son organizados en el tiempo y

32 Jean Mitry, *Op. cit.*, p. 45.

33 *Ibid.*, p. 50.

34 Así como para Metz (basándose en los estudios de André Martinet y adaptando la noción lingüística de Hjelmslev) la unidad mínima del lenguaje cinematográfico es el plano, para Umberto Eco era el punto y para algunos cineastas de Estados Unidos era el *shot* (toma).

35 Christian Metz, *Op. cit.*, p. 159.

36 *Ibid.*

espacio de la narrativa del film, mediante el montaje. Esta clasificación se conoce como la *Grande Syntagmatique*.³⁷

Método de connotación y denotación

Ahora bien, en cuanto a la relación semiológica del cine con los signos de las imágenes fílmicas, aquél aborda, para su comprensión (en el lenguaje cinematográfico), métodos basados en la lingüística, lo que origina puntos de inflexión³⁸ con el lenguaje verbal. Por ello, y para fines de este trabajo, se abordará el problema de la motivación de signos.

La significación cinematográfica, en su mayoría, es motivada, nunca arbitraria. Esta motivación opera en dos niveles: en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de denotación, y en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de connotación.³⁹

37 Robert Stam, *Op. cit.*, pp. 60-61. *La Grande Syntagmatique* está conformada por una tipología de ocho rubros:

- 1) Plano secuencia: sintagma constituida por un plano.
- 2) Sintagma paralelo: dos secuencias breves que se alternan mostradas opuestas.
- 3) Sintagma entre paréntesis: secuencias breves presentadas a modo de la realidad.
- 4) Sintagma descriptivo: objetos mostrados para indicar coherencia espacial, para situar la acción.
- 5) Sintagma alternante: narrativa en paralelo que muestra simultaneidad temporal.
- 6) La escena: continuidad espacio-temporalidad tomada sin rupturas, dando lugar a una *diégesis* continua, a modo de una escena teatral.
- 7) Secuencia episódica: resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito, comprensión del tiempo.
- 8) La secuencia ordinaria: acción tratada de forma elíptica para eliminar detalles no importantes, enmascarados por la continuidad del montaje.

38 Christian Metz, *Op. cit.*, p. 171.

En este sentido, los puntos que generan mayores problemas son, además de la motivación de los signos, el problema de la continuidad de las significaciones y las unidades discretas, estudiada desde el punto de vista saussuriano.

39 *Ibid.*, p. 171; Francisco Javier Gómez Tarín (2006), *El análisis del texto fílmico*, p. 19.

Denotación: la motivación se deriva aquí de la analogía; es decir, de la semejanza perceptiva entre significante y significado.⁴⁰ Esto opera tanto en la imagen visual como en los sonidos que se producen de esta imagen, lo cual actúa en los sentidos de percepción e imaginación del espectador. María Acaso⁴¹ apunta que la denotación hace referencia al significante (forma), ya que ésta es un mensaje objetivo del signo, cuya función, en términos generales, es transmitir información del emisor (imagen fílmica) al receptor.

Connotación: las significaciones connotadas, en el cine, de igual manera, son motivadas. No obstante, la motivación no consiste, en este caso, en una relación de analogía perceptiva, sino la naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es simbólica: el significado motiva al significante, pero lo desborda.⁴² Sobre este método, Acaso⁴³ puntualiza que las referencias al significado (concepto) otorgan el valor, en este caso a la imagen, acorde con los convencionalismos sociales, culturales y personales tanto del realizador como de los espectadores.

En síntesis, la connotación alude a la naturaleza simbólica, es decir, a la evocación de significantes culturales. Mientras que la denotación se deriva de la analogía de semejanza entre significado y significante.

Comunicación en el cine

Considerando que al cine no lo caracteriza una lengua, no se producen conversaciones para intercambiar ideas. Sin

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ María Acaso (2009), *El lenguaje visual*, p. 23.

⁴² Christian Metz, *Op. cit.*, pp. 172-173; Francisco Javier Gómez Tarín, *Op. cit.*, pp. 19-20.

⁴³ María Acaso, *Op. cit.*, p.23.

embargo, los films poseen un lenguaje, en el cual se expresan ideas mediante imágenes.⁴⁴

Entonces, en un film sí se produce una comunicación cinematográfica entre las imágenes emitidas en pantalla y el espectador. Esta noción se fundamenta en que el conjunto de imágenes produce una serie de mensajes, los cuales se insertan y derivan de un código.⁴⁵ Y, aun cuando la comunicación en el cine es unilateral entre las imágenes fílmicas y el espectador, la imagen se refleja en la conciencia del espectador, la cual responde al dialogismo interno o a partir de comentarios verbales durante o después del film.⁴⁶ Asimismo, es de subrayar que la semiología fílmica se origina de la teoría de la información,⁴⁷ lo cual sustenta que los films comunican información a los espectadores.

La narración del relato

La cinematografía se constituye por dos géneros cinematográficos: el cine documental y el cine de ficción, del cual se derivan todos los géneros de los films. En ambos géneros se narran relatos; en este caso, la narración cinematográfica corresponde a la actividad discursiva de representar o relatar los hechos o situaciones de la *historia*.⁴⁸ En las obras cinematográficas, la narración relata o comunica información sobre una historia.

Así pues, considerando que en el cine de ficción se han contado historias, la narrativa es un elemento fundamental en los films. Bordwell define la narrativa cinematográfica como una cadena de acontecimientos con relaciones

⁴⁴ Jean Mitry, *Op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ Robert Stam, *Op cit.*, pp. 49-50.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

de causalidad que transcurren en cierto tiempo y espacio determinado. En la narración se relata una historia que le sucede a un personaje en un ambiente determinado.

Respecto a la *historia*, en 1953, Etienne Souriau retomó este término para enfocarlo a la *historia contada* de un film.⁴⁹ Posteriormente, Gerard Genette (en el ámbito literario) y Metz lo importan a la narración fílmica, a lo cual, se le denomina como *diégesis* (sinónimo del término *historia* de Genette) a la historia que corresponde a los hechos contados y a los personajes en una narración.⁵⁰

Los personajes y su ambiente

Los personajes del film se pueden estudiar como personas, como actantes, por su rol en la narración; y el ambiente es visto como conjunto de elementos que visten y amueblan las acciones del personaje. Éste puede estudiarse a partir de dos categorías,⁵¹ mismas que se construyen por elementos de oposición:

1. Ambiente rico, detallado vs. ambiente pobre, despojado, simple, discreto.
2. Ambiente armónico vs. ambiente desequilibrado, con contrastes.
3. Ambiente histórico vs. ambiente típico.

49 *Ibíd.*, p. 58.

50 *Ídem.*

51 Francesco Cassetti y Federico Di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, pp. 176-177.

METODOLOGÍA DE LECTURA DEL FILM

La lectura del discurso cinematográfico tiene dos ejes (Cassetti y Gómez Tarín): el primero, el análisis textual mediante la segmentación y sistematización del filme para identificar y examinar los elementos del discurso cinematográfico que caracterizan la representación del bibliotecario;⁵² el segundo es el análisis del personaje, desde la narración, enfocada en aspectos psicológicos y sociales del personaje del bibliotecario.⁵³ La aplicación de la metodología de lectura del discurso cinematográfico del personaje del bibliotecario del filme *El nombre de la rosa* es la siguiente:

1. Selección del filme *El Nombre de la Rosa*, el cual cumple con los siguientes criterios:
 - En la trama está caracterizado un bibliotecario como personaje principal o personaje secundario.
 - Las características psicológicas (personalidad) y sociales del personaje del bibliotecario son visibles.
 - En la narración se presenta el rol del bibliotecario.
 - La trama hace referencia a actividades profesionales del bibliotecario (directivo o responsable, asistente de biblioteca, etcétera).
 - Las actividades bibliotecarias están presentes más de una vez en la narración del filme.
2. Descripción de los elementos de la obra en una ficha técnica y elaboración de la sinopsis del filme, que plantea los elementos centrales de la narración enfocada en el personaje del bibliotecario.

52 El imaginario social se conforma por los contenidos conceptuales (información, símbolos, valores, opiniones) establecidos por un sujeto (sociedad) en relación con un objeto social.

53 Francesco Cassetti y Federico Di Chio, *Op. cit.*, p. 171.

3. Segmentación del filme, mediante un recorrido lineal para dividirlo en secuencias, como unidades breves de contenido, lectura y análisis, tanto para describir las escenas en las que aparece el personaje del bibliotecario como para identificar las cuatro secuencias representativas de la narración: a) presentación del personaje, b) problema de la trama, c) transformación del personaje y d) solución del problema.

La segmentación consiste en 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 identifican las características del personaje del bibliotecario y su ambiente en la narración.

4. Elaboración de mapa del personaje para el análisis de su ambiente, la acción que se realiza y los diálogos que están presentes en las secuencias. Este 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 la narración –el bibliotecario (sus características) y el ambiente que sitúa las escenas (biblioteca, libros, sala de lectura, etcétera)– para identificar de manera transversal los elementos (homogéneos o heterogéneos) presentes en las secuencias.

5. Elaboración de mapa de elementos simbólicos de la narración que enumera los atributos del personaje del bibliotecario en sus dimensiones psicológica y social.

La enumeración de los elementos lleva a delinear un primer mapa del personaje del bibliotecario y su ambiente, que permita interpretar diferencias y se-

mejanzas en las dimensiones, buscando la reconstrucción de un cuadro global que admita establecer relaciones y la representación sintética de los componentes de identidad, así como el rol del personaje del bibliotecario y el ambiente, presentes en las secuencias y escenas de la narrativa.

- a) La dimensión psicológica comprende el análisis de caracterización del personaje y el análisis de emociones expresadas. Los rasgos de personalidad caracterizados por el personaje en la narración y el discurso cinematográfico en cada filme se agrupan en 5 categorías: estabilidad emocional, apertura, amabilidad, responsabilidad e interacción social. El análisis de emociones que expresa el personaje en las secuencias representativas son: sorpresa, miedo, disgusto, cólera, felicidad, y tristeza. Los elementos del personaje en el discurso cinematográfico se identifican mediante la observación facial de su caracterización.
 - b) En la dimensión social se identifican las siguientes categorías: estado 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 enfoca 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.
6. Análisis de la caracterización psicológica y social del personaje del bibliotecario.

Entre los signos y la información: propuesta de aplicación...

En este proceso de reagrupación, la narrativa se organiza a partir del concepto de las situaciones, que en el texto están constituidas por las relaciones de personajes (quiénes), acciones (qué hacen), objetos (para qué o con qué motivo), tiempo (cuándo) y espacio (dónde).

APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA DE LECTURA DE LOS SIGNOS E INFORMACIÓN

El nombre de la rosa. Ficha Técnica

Elementos		Elementos	
Título	<i>El nombre de la rosa (Der Name der Rose)</i>	Actores	Sean Connery; Fray Guillermo de Baskerville; Christian Slater; Adso de Melk; Feodor Chaliapin Jr.; Jorge de Burgos
Director	Jean-Jacques Annaud	Fotógrafo	Tonino Delli Colli
Año	1986	Músico	James Horner
Productora	Seven Arts Productions	Editor	Jane Seitz
Productor	Jake Eberts	País	Francia - Italia
Guionista	Umberto Eco - Andrew Birkin	Idioma	Inglés - Latín
Género	Thriller - Drama	Duración	130 min.

Sinopsis

En 1320, después de una misteriosa muerte en una abadía benedictina, los monjes están convencidos que el apocalipsis está próximo. Por ello, Fray Guillermo de Baskerville, monje franciscano y antiguo inquisidor, y su discípulo, el novicio Adso de Melk, visitan la abadía para esclarecer la

muerte del joven miniaturista Adelmo de Otranto. Durante su estancia, desaparecen, misteriosamente, monjes que después yacen muertos. Secretos ocultos dentro de la abadía comienzan por revelarse, al mismo tiempo que se lucha contra el poder de la Inquisición. Sin embargo, Guillermo de Baskerville observa que la respuesta del verdadero problema se encuentra en la biblioteca y en un libro que supuestamente no existe. En este problema parece que el bibliotecario tiene un papel trascendente.

Segmentación

Aun cuando la estratificación se realiza en las secuencias y escenas del film entero, debido a que el estudio únicamente analiza y compara los signos elucidados del ambiente o escenario que comparten los personajes Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos, este apartado se enfoca en estas secuencias.

Escenas con la presencia de los personajes Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos en la biblioteca.

1. Guillermo de Baskerville anuncia su narración en voz en *off*.
2. Guillermo y Adso llegan a la abadía.
3. Monjes y Jorge de Burgos observan la llegada de Guillermo.
12. Jorge se enfada por haber escuchado risas en la biblioteca.
13. La entrada sigilosa a la biblioteca.
16. No se puede entrar a la biblioteca.
29. Descubren el camino al libro prohibido.
30. El laberinto de la biblioteca.

33. Guillermo sale, con libros bajo su hábito, de entre las llamas de la biblioteca.

Estratificación

- 1) Guillermo y Adso llegan a la abadía.
- 2) Descubren el camino al libro prohibido.

Sintagma	Personaje y lugar	Acción	Diálogos
<p>Presentación del personaje Monjes y Jorge de Burgos observan la llegada de Guillermo. Secuencia 3 4:03</p>	<p>Jorge de Burgos, monje anciano bibliotecario de la abadía, Monje Abbone da Fossanova, Remigio da Varagine: Monje, cillero del monasterio Int., abadía benedictina torre de la biblioteca, día</p>	<p>Jorge de Burgos, junto con dos monjes benedictinos, observan la llegada de Guillermo de Baskerville y de Adso de Melk. Jorge de Burgos tiene la certeza de que no resolverán nada sobre los asesinatos en la abadía.</p>	<p>Abbone: Deberíamos decirles. Remigio: Buscará en los lugares equivocados. Abbone: Sólo hay una autoridad capaz de investigar tales asuntos: la Santa Inquisición. Jorge de Burgos: Dejo esos asuntos mundanos a los jóvenes.</p>
<p>Transformación del personaje Jorge se enfada por haber escuchado risas en la biblioteca Secuencia 12 32:32</p>	<p>Berengario da Arundel, ayudante del bibliotecario, Malaquíás, monje alemán bibliotecario, Jorge de Burgos, Guillermo de Baskerville y Adso Int. biblioteca de la abadía, sala de copistas, noche</p>	<p>Guillermo va con Adso a la biblioteca para investigar en qué trabajaban los difuntos bibliotecarios; para su sorpresa ven imágenes reservadas para los bibliotecarios. Poco después Berengario grita a causa de un ratón y los monjes empiezan a reír; por lo cual Jorge de Burgos sale iracundo a prohibir la risa entre los monjes</p>	<p>Guillermo: Hermano bibliotecario, quizás nos permita examinar el trabajo de los dos infortunados que se reunieron con Dios. Malaquíás: Su solicitud es inusual. Guillermo: Como las circunstancias de sus muertes [...] Un asno enseñando las escrituras a los obispos, el Papa es un zorro y el abad es un mono. Jorge de Burgos: Un monje no debe reír, sólo los tontos ríen. Espero no haberlo ofendido William pero oí personas riéndose de cosas risibles. La risa es un viento diabólico que deforma los gestos de la cara y hace que los hombres se vean como monos.</p>
<p>Problema en la trama. Descubren el camino al libro prohibido Secuencia 29 1:54:36</p>	<p>Jorge de Burgos, Guillermo de Baskerville y Adso Int. biblioteca, noche</p>	<p>Guillermo de Baskerville y Adso llegan a la habitación secreta de la biblioteca, donde Jorge de Burgos los espera con el libro la <i>Poética</i>, de Aristóteles.</p>	<p>Jorge de Burgos: Los he estado esperando, William. Ha descubierto muchas cosas desde que llegó a la abadía [...] ; Qué es lo que quiere? Guillermo: Quiero ver el libro en griego que dijo que nunca se escribió. Libro dedicado a la comedia y que Ud. odia tanto como la risa. Quiero ver la única copia de la <i>Poética</i> de Aristóteles. Jorge de Burgos: William, hubiera sido un bibliotecario maravilloso. Aquí está su recompensa. Léalo, hojee sus secretos. Si la luz no es buena déselo al muchacho para que lea.</p>

Sistematización

Sintagma	Acción	Personajes	Ambiente	Connotación y denotación
Monjes y Jorge de Burgos observan la llegada de Guillermo. Secuencia 3 4:03	Jorge de Burgos junto con dos monjes benedictinos observan la llegada de Guillermo de Baskerville y su discípulo, Adso de Melk.	Guillermo de Baskerville, Adso de Melk, Jorge de Burgos, dos monjes Int., abadía benedictina torre de la biblioteca, día	Caracterizado, detallado, armónico	Denotación: Las puertas de metal enclaustran la biblioteca. Analogía = una fortaleza enclaustra el conocimiento. Connotación: control y limitación de la información
Descubren el camino al libro prohibido. Secuencia 30	Guillermo de Baskerville y Adso llegan a la habitación secreta de la biblioteca, donde Jorge de Burgos los espera con el libro de la <i>Poética</i> .	Jorge de Burgos, Guillermo de Baskerville y Adso Int. biblioteca, noche	Desequilibrado, desorden	Denotación: Jorge de Burgos envenenó el libro causando los asesinatos Analogía = el acceso al conocimiento es poder y control Connotación: sabiduría sobre censura

DISCUSIÓN

En términos lingüísticos, el cine es un lenguaje, considerando las nociones semiológicas de Metz (debido a su estructura, tiene un significado su lenguaje para los individuos; evoca al lenguaje natural, y está constituido de textos, es decir, en los films existe un discurso significativo).

Este lenguaje cinematográfico se conforma de signos lingüísticos (significado y significación) y entre sus diferencias con el lenguaje verbal, la imagen no es un signo fijo. Esto se debe a que la imagen significa en la medida que representa una cosa significativa y que su significación no es aislada, sino depende de la concatenación con otras imágenes.

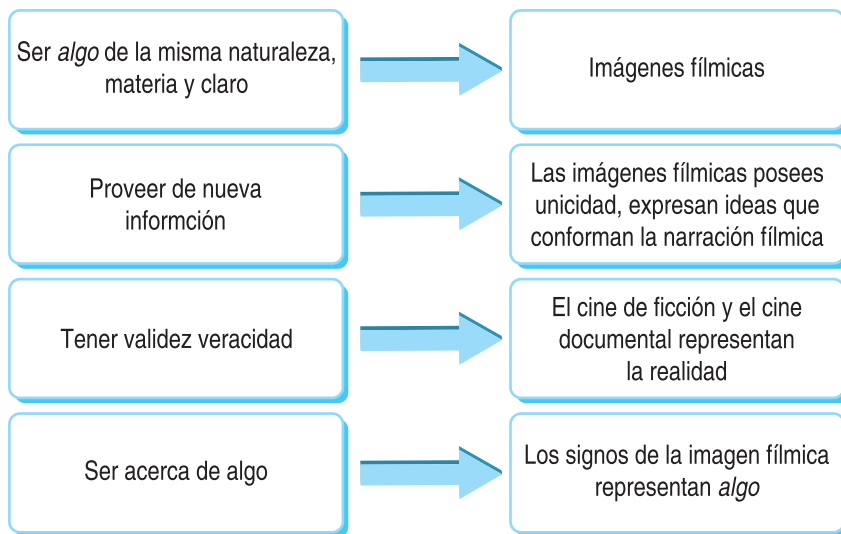
El cine como sistema posee de una sintaxis, en la cual las secuencias, escenas y planos cinematográficos se articulan

en sintagmas, proveyendo de una organización inteligible para la comprensión del mensaje, por parte del espectador. Esto da lugar a la comunicación cinematográfica de los mensajes (información), en las imágenes fílmicas, por parte del espectador.

En síntesis, este estudio semiológico muestra que el lenguaje del cine se constituye de signos, los cuales son información (ideas, textos) expresadas a través de imágenes fílmicas.

Ahora bien, primero, considerando que Robert Losee definió que la *información* debe ser informativa, las imágenes fílmicas cumplen esta función, puesto que la finalidad de éstas es informar (ya sea en el cine ficcional o en el cine documental). Segundo, acorde con las características que Losee enmarca para la *información*, las imágenes fílmicas tienen cada uno de estos puntos:

Discusión



Esto responde al primer objetivo y a la pregunta ¿las imágenes fílmicas son un lenguaje constituido de información? Entonces, así como se mostró que, efectivamente, las imágenes fílmicas son información que representa información de la realidad, lo que significa que las imágenes fílmicas contienen y expresan *información fílmica* que, en este caso, conformaría parte del objeto de estudio de la bibliotecología.

En cuanto al film *El nombre de la rosa*, la lectura aborda tanto la dimensión (física, psicológica y social) del personaje, como el ambiente.

En el film *El nombre de la rosa*, en la dimensión física, los atributos negativos asignados pueden leerse a través del abad Jorge de Burgos, bibliotecario responsable de la abadía, un hombre de 90 años, delgado, alto, arrugado, de nariz grande, ciego y encorvado. Su vestimenta es un hábito con capucha y cordón color negro, y sandalias negras; su ayudante, hombre robusto de 50 años, porta la misma vestimenta, pero con actitud de obediencia, fidelidad, complicidad y lealtad. La vestimenta tiene como función la pertenencia a un grupo; en este caso, monjes de una abadía de la orden monacal benedictina.

En la dimensión psicológica, los atributos negativos asignados pueden leerse en la caracterización del personaje del bibliotecario Jorge de Burgos, quien proyecta los siguientes rasgos de personalidad: en lo emocional puede leerse sereno; sin embargo, respecto a la interacción social, proyecta ser reservado, serio, desconfiado y solemne. Esto lo refleja su rostro impenetrable, cuando Baskerville llega, finalmente, a la biblioteca donde Burgos los espera con el libro de la *Poética* y le dice: “[...] los he estado esperando, William. Ha descubierto muchas cosas desde que llegó a la abadía [...] ¿Qué es lo que quiere? [...]”

En relación con la apertura, es intolerante, conservador y reaccionario; esto puede leerse cuando responde a Baskerville: “[...] Un monje no debe reír, sólo los tontos ríen. Espero no haberlo ofendido, William, pero oí personas riéndose de cosas risibles. La risa es un viento que deforma los gestos de la cara y hace que los hombres se vean como monos [...]”

En cuanto a su trato, es rudo y desconfiado. Esto lo demuestra cuando se come las páginas envenenadas del libro para impedir que pueda leerse. Respecto a su responsabilidad, es organizado, responsable y disciplinado. Pinto lo presenta como un hombre autoritario, severo, hostil, insensible, duro, apático, inhóspito y rígido; y considera que la personalidad del Abad Jorge de Burgos refleja culpabilidad, enigma e incógnita.

Respecto a la dimensión social, los atributos positivos caracterizados en el filme *En el nombre de la rosa* pueden leerse a través del bibliotecario Jorge de Burgos, quien es un monje medieval venerable por su edad y su saber. En el filme, las funciones que refleja el bibliotecario responsable son consulta, conservación y custodia del saber. Mientras que su ayudante realiza tareas de ordenación, preservación y restauración, éstas últimas se realizan en un taller, como una actividad inherente a la biblioteca.

Respecto a la organización, parece que los bibliotecarios localizan los libros, apoyados en su memoria, dada la complejidad de su sistema de clasificación. En la literatura se plantea que el erudito a cargo de las bibliotecas del Medioevo era como guardián del saber, capaz de acumular información (conocimiento), y celoso de su difusión por considerar los libros como un tesoro.

En este sentido, Otegui afirma que, en el filme, la tensión crece ante la actitud de Baskerville por querer ver la colec-

ción; mientras que el bibliotecario Jorge, aprovechando el privilegio y poder que tiene en la biblioteca, niega el permiso de entrada a los laberintos que alojan el tesoro bibliográfico; esto es, los manuscritos de la cristiandad, porque para el monje bibliotecario, la “[...] biblioteca está destinada a la preservación, no a la búsqueda.”

Esta concepción es congruente con la actividad de los monjes y teólogos, orientada a la lectura, el estudio y la investigación, presentándola como una actividad afín con la vida espiritual de la abadía, lugar donde se desarrolla la trama. El bibliotecario, ciego y encorvado, mantiene oculto el libro; por eso cuando es descubierto trata de devorar las páginas; en el forcejeo, cae una lámpara que inicia el fuego que acaba con la biblioteca y con toda la abadía, excepto con algunos libros que salva Baskerville.

En relación con los signos del ambiente, el film analizado muestra un contraste en los ambientes seleccionados (sintagma de la presentación del personaje y sintagma referente a la solución del problema). En la primera secuencia, el ambiente que conforma la entrada a la abadía y el edificio que alberga la biblioteca son caracterizado con detalles muy pecaminosos, en un orden casi armónico. La denotación de esta secuencia muestra unas puertas de metal que enclaustran la biblioteca; esto, por analogía, indica que el edificio de la biblioteca es una fortaleza, lo cual en su connotación se puede leer e interpretar que existe un control máximo de este recinto y, en consecuencia, que el acceso a la información es limitado.

Sobre el ambiente de la segunda secuencia para analizar (el cuarto secreto, en la parte superior de la biblioteca, donde Jorge de Burgos espera, pacientemente, la llegada de William de Barkerville) se caracteriza por el desorden; es un lugar enclaustrado, que muestra un ambiente de des-

equilibrio. En este lugar, se resuelve el misterio de quién y cómo se llevaron a cabo las misteriosas muertes de la abadía. Entonces, dado que Jorge de Burgos había envenenado el libro para causar los asesinatos, la denotación, por analogía, muestra que el conocimiento es poder y control. Y, respecto a su connotación, esta secuencia expone que el conocimiento y la sabiduría soslayan la censura.

CONCLUSIONES

- Debido al crecimiento e impacto social cultural de las imágenes fílmicas, es de suma importancia que se consideren como objeto de estudio en la disciplina bibliotecológica, puesto que son información registrada que alberga información de la realidad.
- Se debe conceptualizar el término *información fílmica*, para estudiar a las imágenes fílmicas desde el campo bibliotecológico.
- Respecto a los signos lingüísticos, el campo bibliotecológico se ha enfocado –como se indicó previamente– en el desarrollo de índices, conformar vocabularios controlados con términos de significados normalizados; no obstante, el uso de la lingüística se debe explorar más en la bibliotecología, ya que, por ejemplo, en este trabajo se usaron para mostrar que los films están constituidos de información (ideas) y, por tanto, son materia de lectura.
- Es recomendable continuar desarrollando metodologías de lectura de imágenes fílmicas; en este sentido, integrar en la metodología de este trabajo, las categorías *información histórica* e *información social*, las cuales se apliquen a la *diégesis* de la obra cinematográfica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, María (2009), *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós.
- Beristáin, Helena (1995), *Diccionario de retórica y poética* (7ma edición), México, Ed. Porrúa.
- Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2006), *El análisis del texto fílmico*, Universitat Jaume I.
- Hjørland, Birger (2007), "Information: Objective or Subjective / Situational?", en *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 58, núm. 10, pp. 1448-1456.
- Iturbe Fuentes, Luis Raúl (2013), *Las representaciones del bibliotecario en el discurso cinematográfico*, Tesis de maestría en bibliotecología, UNAM, Posgrado de Bibliotecología.
- Losee, Robert (1997), "A Discipline Independent Definition of Information", en *Journal of the American society for information Science*, vol. 48, núm 3, pp. 254-269.
- Ma, Lai (2012), "Meanings of Information: The Assumptions and Research Consequences of Three Foundational LIS Theories", en *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 63, núm. 4, pp. 716-723.
- Metz, Christian (1972), *Ensayos sobre la significación del cine*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- Mitry, Jean (1978), *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI.
- Ontoria, María Antonia (1996), "Las bibliotecas en el cine: Realidad y ficción", en *Educación y Biblioteca*, vol. 8, núm. 74, pp. 46-59.

- Pinto Molina, María y Acal Díaz, Inmaculada (2008), “La biblioteca en el cine europeo: el caso de *El nombre de la rosa*”, en *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeo*, vol. 1, núm. 7-8, pp. 123-134.
- Ríos, Jaime (2014), “The concept of information in library, sociological and cognitive sciences”, en *Investigación bibliotecológica*, vol. 28, num. 62, pp. 143-179
- Saracevic, Tefko (1999), “Information Science”, en *Journal of the American society for information Science*, vol. 50, núm. 12, pp. 1051-1063.
- Saussure, Ferdinand de (1985), *Curso general de lingüística*, México, Origen-Editorial Planeta.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert, y Flitterman-Lewis, Sandy (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona / México, Paidós.
- Tancheva, Kornelia (2005), “Recasting the Debate: The Sign of the Library in Popular Culture”, en *Libraries & Culture*, vol. 40, núm. 4, pp. 530-546.
- Warner, Julian (2007), “Analogies Between Linguistics and Information Theory”, en *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 58, núm. 3, pp. 309-321.
- Wollen, Peter (1969), *Signs and meaning in the cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Entre el signo y la imagen: la importancia de
la visualización en la práctica lectora;
el caso de la traducción desde
una perspectiva metacognitiva

EMMA JULIETA BARREIRO
Universidad Nacional Autónoma de México

El tema de la visualización relacionada con la práctica lectora, la cual es objeto y línea de investigación de la bibliotecología, ha sido explorado en investigaciones recientes que abordan su importancia en campos tan diversos como la didáctica de la comprensión lectora, desde la educación escolar, la enseñanza de segundas lenguas a nivel universitario y profesional, hasta la comunicación sociocul-

tural, la traducción automatizada o la semiótica algebraica aplicada a la informática.¹

La perspectiva teórica y práctica de la visualización en relación a la práctica lectora que me interesa presentar aquí se relaciona en específico con la didáctica de la traducción, y se basa en cuestiones cognitivas y metacognitivas relacionadas con fundamentos semióticos del análisis del discurso aplicado a la traducción. Se parte de la premisa de que una actividad que tiene un papel fundamental en la traducción, tanto a nivel de comprensión del sentido como a nivel del control del texto producido por el traductor, es precisamente la lectura. Los traductores son un tipo particular de lectores, como se detallará más adelante, que se desenvuelven en diversos campos de conocimiento, como receptores y productores de signos e imágenes en diferentes culturas y lenguajes. La consideración del proceso de visualización en la práctica de lectoescritura que caracteriza a la traducción ofrece un terreno fértil para explorar cómo pueden leerse las imágenes por medio de los signos. A lo largo de la

1 Durante mi discusión abordaré algunos ejemplos específicos de estas investigaciones, pero aquí menciono que en relación a la didáctica se encuentran diversos textos, como los de Steffen-Peter Ballstaed (2012), *Text visualisieren. Studieren aber richtig*; Heather M. Bandeen y Jason E. Sawin (2012), “Encourage Students to Read through the Use of Data Visualization”, pp. 38-39; Lin Huifen y Tsuiping Chen (2007), “Reading Authentic EFL Texts Using Visualization and Advance Organizers in Multimedia”, pp. 83-106 [en línea], o Laura A. Rader (2010), “Teaching Students to Visualize: Nine Key Questions for Success”, pp. 126-132 [en línea]. Otros han explorado la cuestión matemática y distribución gráfica de los signos y las imágenes en la lectura y la visualización, como Christian Grauer (2009), *Lesen, verstehen und übersetzen. Kollokationen als Handlungseinheiten der Übersetzungspraxis*, o Lin Huifen y Tsuiping Chen (2007), “Reading Authentic EFL Texts Using Visualization and Advance Organizers in Multimedia”, pp. 83-106 [en línea] y Mario Petrucci (2011), “Scientific Visualizations: Bridge-Building between the Sciences and the Humanities via Visual Analogy”, pp. 276-300 [en línea]. Algunos artículos abordan directamente la visualización en el panorama del diseño, por ejemplo: John Sweller (2014), “Visualisation and Instructional Design” [en línea].

historia, aparentemente se ha dado preferencia a la lectura textual sobre la lectura de las imágenes. En contraste, la importancia que conceden las perspectivas cognitivas y metacognitivas a la visualización ofrece una perspectiva diferente en torno a la lectura de las imágenes por medio de los signos y de los signos por medio de las imágenes. Mi participación presenta un panorama general de esta cuestión que apunta a una rica veta de investigación multidisciplinaria en el panorama del pensamiento teórico bibliotecológico y de las ciencias de la información.

EL TRADUCTOR COMO UN LECTOR SUI GÉNÉRIS

Diversos autores han apuntado al hecho de que los traductores requieren de una competencia lectora particular o sui générés capaz de resolver tanto cuestiones sencillas, como complejas de comprensión del texto fuente para lograr una reformulación exitosa en la traducción. Por ejemplo, se ha indicado que “[...] le traducteur est le lecteur plus attentif, le plus pénétrant qui se puisse trouver” [...]² y que “[...] la lecture est la meilleure lecture, la meilleure exégèse qui puisse être faite d’un texte [...]”.³ Otros han vinculado el concepto del lector modelo de Umberto Eco con el traductor:

El traductor es un lector sui générés, pues reúne en sí las características de un lector modelo en la medida que es simultáneamente lector y autor [...] Esta dialéctica entre autor/lector modelo y traductor/autor es el “caso extremo” que describe Umberto Eco,

2 Maryvonne Simoneau y Florence Herbulot (1998), “La lecture active à l’ESIT: un cours de gymnastique pretraductionnelle”, p. 69.

3 Jean Delisle y Hannelore Lee-Jahnke (eds.) (1998), *Enseignement de la traduction et traduction dans l’enseignement*, p. xiii.

“en el cual, para poder convertirnos en un buen lector, nos hemos convertido al mismo tiempo en un buen autor”.⁴

Desde el análisis del discurso aplicado a la traducción, pero con una aproximación semejante, Hatim y Mason consideran a los traductores como lectores privilegiados del texto fuente porque, en contraste con los lectores del texto original y de su traducción, el traductor o la traductora leen con el propósito de producir y decodifican para recodificar.⁵ Esto implica que en el proceso informativo, el traductor usa como *input*, y por lo tanto, como el fin del proceso lector, lo que regularmente sería el *output*. En consecuencia, el proceso lector tiende a ser más detallado, más deliberado que el de un lector común.⁶ Michel Ballard denominó a este proceso como “une lecture fine et tendue”.⁷ La fineza, dentro de la fineza y la tensión de la particular lectura de los traductores anteriormente señalada, radica en que, en general, “[...] el objeto de la lectura del traductor es el sentido y el sentido reposa en la percepción no solamente de lo *visible*, sino también de lo *invisible* y lo *anodino*”.⁸ Si bien en los tipos de textos donde la disposición espacial o forma del texto, como en la literatura o en la infográficas, demanda otro procedimiento donde sí se necesita ir más allá del sentido del texto y cuidar tanto el sentido como la forma del texto, es innegable que la aprehensión visual o la visión global del texto es fundamental en el proceso

4 Helena Tanqueiro (1999), “Un traductor privilegiado: el autotraductor”, p. 20 (el texto de Eco al que se refiere Tanqueiro es: Umberto Eco (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, p. 126).

5 Basil Hatim e Ian Mason (1990), *Discourse and the Translator*, p. 224.

6 *Ídem*.

7 Michel Ballard (1988), “Le ‘mauvaises lectures’. Étude du processus de compréhension”, p. 28. A menos que se indique otra información, las traducciones al español de los textos inglés o francés son mías.

8 *Ídem*.

lector del traductor.⁹ Por otra parte, es importante señalar que la teoría de la lectura indica una diferencia entre los niveles de representación de los términos del texto base, las interconexiones en la unidad textual o el llamado “event model”, anteriormente conocido como “situación modelo”, que se refiere a las conexiones del conocimiento de mundo y la experiencia personal del lector.¹⁰ En una línea cercana a esta postura, la filosofía del lenguaje hace una distinción entre *narrow meanings*, las representaciones mentales del concepto que cada persona piensa en forma individual, y los *wide meanings*, o significados externos o “extensos”, esto es, las realidades consensuadas socialmente, conocidas como la *denotata*, que establecen la referencialidad de los significados.¹¹ Esa propuesta indica que los significados, ya sean públicos o privados, toman forma no como revelaciones sino como construcciones negociadas, y lo hacen en forma continua por las modificaciones que lleva a cabo del modelo mental.¹² Tales modelos mentales se han relacionados con procesos de visualización durante la lectura. Si bien durante mi discusión señalaré algunos de los elementos más característicos que constituyen la particular lectura de los traductores, en específico aquellos que los estudiosos de la dimensión cognitiva y metacognitiva han señalado en relación a la visualización.

9 Ballard señala algunos autores que abordan la cuestión visual en relación a la traducción ya desde la década de los noventa; menciona especialmente a Claude Demauelli y Jean Demauelli (1991), *Lire et traduire: anglais-français*, París, Masson; y M. Ballard (1988), *Op. cit.*, p. 80.

10 T. A. van Dijk y W. Kintsch (1983), *Strategies of discourse comprehension*, New York, Academic Press (cit. por K. Washbourne (2012), “Active, strategic reading for translation trainees: Foundations for transactional methods”, p. 39).

11 K. Washbourne, *Ídem*.

12 José Miguel Latorre Postigo y Juan Montañés Rodríguez (1992), “Modelos teóricos sobre la comprensión lectora: algunas implicaciones en el proceso de aprendizaje”, pp. 133 [en línea]; Rolf A. Zwaan y Gabriel A. Radvansky (1998), “Situation Models in Language Comprehension and Memory”, p.161.

VISUALIZACIÓN

Es necesario subrayar que el término *visualización* se usa en forma flexible en una gran diversidad de campos que van desde la estética, la estadística, hasta la ciencia informática y el diseño gráfico, entre otros.¹³ La variedad de actividades relacionadas con el término incluyen la representación de análisis gráficos de datos científicos, las llamadas “infográficas”, que se usan tanto en los medios de comunicación como en el procesamiento de datos en la industria, hasta su vertiente en la psicología cognitiva y la pedagogía. Tal como lo apuntan varios estudiosos, sólo recientemente se ha comenzado a discutir la visualización en forma sistemática en un plano teórico.¹⁴ Para los propósitos generales de mi discusión, me apoyo en la perspectiva general que describe la visualización como el proceso de la formación de representaciones verbales y no verbales (internas y externas) de objetos o eventos en un discurso que no se encuentran físicamente, pero se describen en un texto.¹⁵ Esto me permite considerar las representaciones mentales de los lectores como visualización.

En el propio terreno de los signos y los símbolos, la semiótica es una perspectiva teórica relevante para los procesos de visualización en la traducción. Saussure y Pierce plantearon la relación entre los signos, los sistemas de sig-

13 Tal como lo atestiguan el título de los artículos que incluyo en la nota 1 de este texto.

14 Inmaculada Escudero Domínguez (2010), “Las inferencias en la comprensión lectora. Una ventana hacia los procesos cognitivos en segundas lenguas” [en línea], y Paul Vickers, Joe Faith y Nick Rossiter (2013), “Understanding Visualization: a Formal Approach using Category Theory and Semiotics”, pp. 1048-1061.

15 Björn De Koning y Menno van der Schoot (2013), “Becoming part of the Story! Refueling the Interest in Visualization Strategies for Reading Comprehension”, p. 262.

nos, los consumidores de esos signos y los sistemas que representan.¹⁶ En el plano pragmático de la semiótica, los sistemas de signos existen en un contexto sociocultural que necesita tomarse en cuenta para su interpretación. La visualización, por lo tanto, requiere de un productor (el emisor) y de un consumidor (el receptor) que compartan conocimiento contextual para que la comunicación se lleve a cabo.¹⁷ Peirce y otros como van Wijk y Hmeslev, además, plantean que el significado de un signo no se contiene en sí mismo, sino que se deriva de su interpretación; además, ningún signo se puede interpretar adecuadamente si no se contextualiza primero, puesto que el contexto le aporta al sentido denotativo o literal el sentido connotativo que consuma la lectura completa del signo.¹⁸ Así pues, el signo es una entidad cuyos componentes incluyen tanto a sus emisores y a sus receptores, en sus contextos de producción y recepción, así como al proceso de interpretación que se les aplica.

El título de esta ponencia sitúa la visualización entre el signo y la imagen. Debo añadir entonces que la imagen, en términos generales, se define por su intención referencial porque designa o muestra la realidad. Si bien las teorías clásicas o tradicionales de la imagen la vinculan en planos filosóficos y estéticos a la imitación o representación de la realidad, se ha dicho que la interpretación contemporánea de las imágenes incluye dos perspectivas:

[...] una, la positivista, que enfatiza la objetividad científica y asimila las imágenes a la categoría de signos, mientras que la otra,

16 F. Saussure (2006), *Curso general de lingüística*; Charles S. Peirce, *The Essential Peirce*, 2 vols., N. Houser et al (eds.), Bloomington, In: Indiana University Press, 1992-1998.

17 Teun Van Dijk (2012), *Discurso y Contexto. Una aproximación cognitiva*.

18 Estas son propuestas generales vinculadas a Charles Peirce y a otros como van Wijk (anteriormente señalado) y Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*; De Koning, *Op. cit.*, p. 263.

designada como la metodología filosófica de la imagen, de orden más reflexivo y subjetivo, relaciona a la imagen con una dimensión simbólica.¹⁹

No obstante, en el plano semiótico tanto las imágenes como las palabras, los sonidos y los objetos son signos sin significado intrínseco que adquieren el significado que se les atribuye al representar algo fuera de sí mismos, tal como sucede con los símbolos.²⁰ Desde esta perspectiva, según la triada de Peirce presentada aquí a grandes rasgos, el proceso de visualización incluye el objeto visualizado, esto es, la información obtenida (datos) de un sistema dado (el *representamen*), su representación y (el *interpretante*) el estado mental (o interpretación) evocado por la representación del objeto en la mente del intérprete.²¹ Así, la visualización del objeto puede descomponerse en unidades más pequeñas dentro del sistema que se mide a partir de las partes que lo componen. El punto inicial de la visualización no es el objeto o los datos o información, sino el sistema del cual esos datos u objeto proceden. Además, la interpretación de la representación no lleva sólo a la comprensión de la información o datos (del objeto visualizado), sino también de las creencias e inferencias del sistema del que proceden. En este sentido, la perspectiva semiótica considera que el objetivo final del proceso de visualización es llegar al conocimiento del sistema original. Cuando esto sucede el resultado es la relación *verdadera* entre el conocimiento (o acto de conocer) y el sistema del que procede el objeto de conocimiento. Al aplicarse esta perspectiva a la competencia lectora de los traductores, la visualización proporciona una herramienta mediante la cual el receptor-lector busca llegar al conocimiento de un sis-

19 Pepa Medina (2014), "La imagen como signo y como símbolo" [en línea].

20 Paul Vickers; Joe Faith, y Nick Rossiter, *Op. cit.*, pp. 1048-1061.

21 *ibid.*

tema diferente al suyo para lograr transferir ese conocimiento y sistema original a su lengua y cultura.

Sin duda otras perspectivas como la mimesis, el historicismo cultural, la retórica y la hermenéutica pueden hacer aportaciones para establecer procesos de visualización en la comprensión lectora en relación a la traducción; sin embargo, en esta ocasión me concentraré, como señalé anteriormente, en la perspectiva de la metacognición sustentada en los lineamientos generales de la semiótica según la perspectiva del análisis del discurso

Desde la perspectiva del análisis del discurso orientado a la traducción, se consideran como signos no sólo las partículas individuales o palabras del discurso, sino también las secuencias completas del texto e incluso la llamada entidad semiótica como unidades de traducción, cuando se toma en cuenta la estrecha interacción que existe entre texto, contexto (de producción y recepción) y traducción.²² Si bien el texto es un signo entre otros signos,²³ contiene expectativas culturales y de la memoria cultural de su productor o emisor, los cuales el traductor se encargará de trasladar a su cultura en un proceso que implicará una transacción del componente cultural del bagaje cognitivo.

Dentro del Análisis del Discurso aplicado a la traducción, Hatim y Mason plantean dos premisas importantes dentro de la concepción de la traducción de textos como signos, fundamentada en la dimensión semiótica del contexto. La primera es que el lector-traductor toma decisiones léxicas y sintácticas del discurso textual que tienen que ver con consideraciones pragmáticas en relación al propósito de ese discurso, sus condiciones de producción y recepción, entre otros. Sin embargo, para comprender cabalmente la orien-

22 Basil Hatim e Ian Mason, *Op. cit.*, p. 102.

23 *Ibíd.*, p. 227.

tación comunicativa de este proceso se debe ir más allá de la dimensión pragmática y contemplar la dimensión semiótica que regula la interacción de los diversos elementos discursivos como signos.²⁴ Tal interacción toma lugar tanto entre los diversos signos dentro del texto, como entre el productor de esos signos y los receptores. Además, se debe tomar en cuenta que el bagaje cognitivo del componente cultural de la lectura en la traducción se convierte durante el proceso traductor en un componente bicultural o multicultural. La reflexión y control de ese bagaje es esencial en el proceso traductor. De esta forma, la metacognición ofrece herramientas importantes para ejercer en forma consciente ese control.

METACOGNICIÓN

La metacognición se refiere al conocimiento sobre nuestro propio conocimiento, tal como lo percibimos, lo entendemos, lo aprendemos, lo recordamos y lo pensamos. Flavell fue el primero que usó el término a principios de la década de los años setenta y lo describió como el conocimiento que uno tiene de sus propios procesos y productos cognitivos.²⁵ La metacognición también incluye la habilidad de monitorear, regular y controlar estos procesos en relación a objetos o información que tienen un objetivo o fin específico que puede ser persuasivo, en un texto argumentativo, o descriptivo, en un texto expositivo.²⁶

Desde la psicología cognitiva, como ya mencioné antes, también interesada por la comprensión del discurso, se han desarrollado diversos modelos teóricos para explicar cómo

²⁴ *Ibid.*, p.101.

²⁵ J. H. Flavell (1970), "The development of mediated memory".

²⁶ Gladys Favieri (2009), "General Metacognitive Strategies Inventory (GMSI) and the Metacognitive Integrals Strategy Inventory", p. 832.

se produce la comprensión y considera factores claves el papel del conocimiento previo del lector, la realización de inferencias o la construcción de distintos niveles de representación mental que interactúan con las características del texto.²⁷ Tales modelos consideran la comprensión como una forma distintiva de la competencia humana que se identifica como el esfuerzo por encontrar el significado de lo que vemos, oímos, sentimos o pensamos.²⁸ Tal esfuerzo constituye un proceso constructivo, en el que la información de un estímulo o evento se vincula con otra información que ya existe en la memoria del lector para dar una respuesta coherente.

Pero este esfuerzo por dotar de significado la información implica que la comprensión se obtiene mediante diferentes procesos cognitivos y actividades que incluyen *la decodificación de la palabra, el acceso léxico, el procesamiento sintáctico, distintos niveles de representación mental, la realización de múltiples inferencias que conectan el conocimiento implícito del lector, esto es, su conocimiento previo, y las actividades posteriores a la lectura como, por ejemplo, resumir, argumentar o responder a preguntas.*²⁹

Estos elementos fundamentan la habilidad del lector para extraer el significado mediante la conexión de significados y poder producir una representación mental coherente, la cual puede considerarse el producto de la comprensión.

De este modo, los psicólogos de la comprensión del discurso también consideran la lectura como una habilidad multicomponental que opera en distintos niveles de procesamiento: sintáctico, léxico, semántico y discursivo.³⁰ De

27 Inmaculada Escudero Domínguez, *Op. cit.*

28 *Ibíd.*

29 *Ibíd.* (Las cursivas son mías.)

30 Algunos de éstos incluyen a M. A. Just y P. A. Carpenter (1987), *The psychology of reading and language comprehension*; y K. Koda (2005), *Insights into second language reading*, a quienes Inmaculada Escudero menciona en este respecto: I. Escudero, *Op. cit.*

acuerdo a estos lineamientos, la visualización se considera una habilidad que faculta al lector para establecer vínculos o enlaces entre las características del texto con el conocimiento y representaciones que tiene en su mente. Conviene destacar aquí que estas representaciones no sólo son lingüísticas, sino que incluyen conocimiento del mundo, conocimiento del género del texto, y el modelo de discurso que el lector ha construido. Además se debe tomar en cuenta que el lector también puede diseñar su comprensión mediante múltiples experiencias de lectura previas con las que puede afinar el proceso que requiere enfrentarse a ese texto.³¹ En estos términos, las estrategias cognitivas de lectura son un proceso dinámico y constructivo que el lector pone en marcha de manera consciente e intencional para construir una representación mental del texto escrito, proceso en el cual la visualización desempeña un papel importante de la lectura de las imágenes y de las representaciones mentales del lector.

METACOGNICIÓN LECTORA Y TRADUCCIÓN

En términos generales, la metacognición lectora requiere planificar y determinar objetivos, revisar el proceso lector y reconocer aciertos y errores, así como evaluar el nivel de comprensión alcanzado y fomentar el trabajo independiente de los lectores. Desde este punto de vista, evoco la metáfora del lector como constructor y reparador de significado anteriormente señalada. Pero más allá de la metáfora, los procesos metacognitivos permiten al traductor estar consciente de los objetivos que se quieren alcanzar, elegir las estrategias más adecuadas para conseguir los objetivos

31 I. Escudero, *Ibíd.*

planteados, controlar el propio proceso de elaboración de conocimientos para comprobar si las estrategias elegidas son adecuadas y evaluar los resultados para saber hasta qué punto han sido logrados los objetivos. Componentes fundamentales de este proceso incluyen estrategias tales como el hacer predicciones y posteriormente conexiones entre las partículas pequeñas de los textos y sus contrapartes mayores estructurales, además de hacerse preguntas y, punto crucial de esta discusión, el visualizar o imaginar. En términos generales, el objetivo de una aproximación metacognitiva dentro del contexto didáctico de la traducción sería sacar partido de estas estrategias, a través de su fortalecimiento o desarrollo por medio de ejercicios específicos durante la formación de los traductores, para lograr la lectura fina y sui géneris requerida en el complejo proceso de lectoescritura de la traducción.

Si bien éste es un campo de estudio todavía poco explorado, algunos investigadores han planteado aproximaciones significativas. Por ejemplo, Michel Politis considera la traducción como un proceso cognitivo y a la vez una “situación problema” que debe ser resuelta adoptando una estrategia de resolución donde se deben tomar decisiones puntuales.³² La toma de decisiones se definiría en función de elementos contenidos explícita o implícitamente dentro del texto a traducir, esto es, dentro de la situación de comunicación en la cual se inserta el acto traductor y de acuerdo al bagaje cognitivo de los traductores.³³

En este punto debe recordarse que la situación de comunicación en el proceso traductor también incluye el hecho de que así como existen diversos tipos de textos, también existen diversos tipos de lectura para abordar no sólo diver-

32 Michel Politis (2007), “L’apport de la psychologie cognitive à la didactique de la traduction”, pp. 156-163 [en línea].

33 *Ibid.*, p. 158.

tos tipos de texto, sino también probables diversos propósitos específicos de cada lectura. Si bien la lectura, a la vez fina y estricta, del traductor demandará siempre un cuidado mayor que el del lector común, los expertos han señalado diferencias entre los diversos tipos de lectura del traductor, de acuerdo al tipo de texto que se pretende traducir.³⁴ Una de estas aproximaciones enfatiza que la lectura es tanto una actividad oculomotriz, como una actividad cognitiva, en la medida en que generalmente se reconoce que los movimientos oculares de una persona que realiza una tarea visual reflejan en gran parte los procesos cognitivos que se realizan en esa operación y fisiológicamente constituyen el medio (los ojos) por el cual el lector percibe la información contenida dentro del texto y almacena en su sistema de memoria.³⁵ Como hemos indicado antes, varios autores coinciden en que el lector traductor adopta estrategias diferentes de lectura en relación a un lector común y que éstas le permiten preparar la reformulación del sentido de lo enunciado. Politis añade que tales estrategias difieren según el tipo de texto que se traduce y la experiencia del traductor, entre otras cosas, e indica que los traductores “palabra por palabra” sólo buscan correspondencias entre las palabras y el sentido y que su proceso ocular es casi lineal, mientras que los traductores que optan por una estrategia más sintética y aplican las propuestas de la teoría interpretativa, tienen un proceso ocular más exploratorio.³⁶ Por otro lado, al tomar en cuenta que los objetivos de los dos tipos de lectura más característicos en el proceso traductor, el de la comprensión lectora y el de la lectura aplicada a la redacción o reformulación de texto, queda claro que tales procesos son

³⁴ *Ibíd.*, p. 159.

³⁵ *Ídem.*

³⁶ *Ídem.*

divergentes y que el traductor adopta estrategias de lectura diferentes en cada caso.

A partir de la consideración de los procesos de atención y de reformulación, la aproximación cognitiva considera que el grado de la dificultad para traducir depende en principio de la dificultad de elaborar la representación mental del enunciado, de la dificultad de su tratamiento y de la carga mental que se le exige al traductor para completar su tarea.³⁷ Esta carga no deberá depender únicamente de la información implícita o explícita contenida en un texto, sino también de los factores cognitivos, tales como la capacidad del manejo de la memoria de trabajo de traductor, su bagaje cognitivo, su experiencia en el tema del texto, entre otros elementos.

METACOGNICIÓN Y VISUALIZACIÓN EN LA PRÁCTICA LECTO-TRADUCTORA

Así pues, de acuerdo a términos generales de teorías recientes sobre la comprensión de lectura, la visualización de los contenidos de un texto es fundamental para una representación mental visual y espacial de un texto o discurso, lo cual determina una mejor comprensión lectora.³⁸ En estos términos, las propuestas cognitivas de la comprensión lectora consideran que una buena comprensión depende de la construcción de una representación mental coherente basada en el sentido de la situación descrita en el texto.³⁹ A esta construcción se le designa una representación del modelo de situación que se construye en forma gradual en la mente y memoria del lector, los cuales se actualizan en forma con-

37 *Ibid.*, p. 161.

38 Washbourne explica que los modelos son necesarios para explicar la integración de la información verbal y visual. K. Washbourne, *Op. cit.*

39 De Koning, *Op. cit.*, p.164.

tinua mediante las diferentes dimensiones de la información (espaciales, temporales, causales y de intencionalidad), que el lector o lectora poseen e integran a su conocimiento previo durante el proceso de lectura.⁴⁰ Los lectores con frecuencia amplían sus representaciones de modelos o esquemas mentales con su conocimiento sobre el mundo; por ejemplo, cuando la información en un texto no les proporciona suficientes elementos para una lectura coherente. El resultado de este proceso es la representación coherente y amplia de un lector que establece conexiones visuales y espaciales de la información contenida en el texto, lo cual le permite hacer inferencias. Los modelos o esquemas de situación constituyen por lo tanto el nivel de representación que se asocia con un proceso o comprensión profunda del texto.⁴¹ Esto contrasta con niveles bajos o superficiales de comprensión, fundamentados únicamente en la base textual del discurso, los cuales, propone esta perspectiva, se restringen sólo a la información textual directa. En consecuencia, se considera que los modelos o esquemas cognitivos activan una representación mental no lingüística del texto, en lugar de la representación del texto en sí con la cual los lectores llegan a un entendimiento más profundo del texto o discurso.

Para este efecto, los teóricos clasifican estrategias de visualización aplicadas a la lectura con dimensiones externas, internas y unimodales y multimodales que incluyen la cognición corporal, procesos de visualización interna (mental) y externa (cognición corporal mediante los cuatro sentidos)

⁴⁰ Rolf, A. Zwaan y Gabriel A. Radvansky, *Op. cit.*

⁴¹ Escudero indica estas fases (I. Escudero, *Op. cit.*). Freddi Plassard ha presentado una detallada descripción de este proceso en el capítulo correspondiente a la aproximación cognitiva a la lectura en su libro: Freddi Plassard (2007), *Lire pour traduire*, y ya desde antes, entre otros, Vrinat lo menciona también: Marie Vrinat (1997), "Savoir lire... pour savoir traduire", p. 119 [en línea].

y la teoría dual del código (*Dual Code Theory*) de Clark y Paivio (1991), que destaca la importancia de las representaciones no verbales del texto para la comprensión lectora.⁴² De acuerdo a esta teoría, la información verbal y no verbal se procesa en subsistemas separados pero interconectados de la memoria activa que contienen representaciones verbales y no verbales:

La memoria y la cognición se nutren de dos sistemas simbólicos separados, uno se especializa en información verbal y el otro en información no verbal. Se presume que los dos sistemas están interconectados pero tienen capacidad para funcionar independientemente. Su interconectividad implica que las representaciones en un sistema pueden activar representaciones en el otro, de manera que, por ejemplo, las pinturas o fotografías pueden ser nombradas y las imágenes pueden ser evocadas. La independencia implica, entre otras cosas, que los códigos no verbales (o “imaginables”) y la memoria verbal son producidas directamente por imágenes y palabras o indirectamente por tareas de codificación verbal o visual, y deben tener un peso añadido en el terreno de la memoria.⁴³

Esta teoría también propone que los códigos de la imagen son menos eficientes que los verbales cuando tratan información secuencial o temporal, pero que son más eficientes cuando se aplican a información espacial.⁴⁴ Debe tomarse en cuenta que esta teoría fue inicialmente desarrollada para dar cuenta de los efectos de usar imágenes en estudios de aprendizaje verbal; no obstante, se considera que presentó evidencia convincente de que la presentación combinada de un objeto o concepto en forma visual y en forma verbal tienen efectos independientes y de esa mane-

42 Allan Paivio (1991), “Dual Coding: Retrospective and Current Status”, pp. 255-283, y Allan Paivio referido por De Koning, *Op. cit.*, p. 262.

43 Allan Paivio y W. Lambert (1981), “Dual Coding and Bilingual Memory”, pp. 532-539, citados por Michael Palij y Doris Aaranson (1992), “The Role of Language Background in Cognitive Processing”, pp. 63-87 [en línea].

44 *Ibid.*

ra tiene un efecto más contundente en la memoria que si éstos sólo se presentan en forma visual o verbal.⁴⁵ De este modo, la relación entre el signo (verba) y la imagen (visión) adquieren fuerza en forma conjunta en un concepto de visualización donde ambas conviven. Por otro lado, al hablar de visualización en la lectura, un factor que debemos tomar en cuenta es que el conocimiento de mundo del lector es una forma de ancla que, como ha indicado Umberto Eco, es necesario para entender un texto, o al menos para decidir cómo debe ser traducido: los traductores deben lograr imaginarse el mundo que representa ese texto.⁴⁶

Como ya he indicado, la visualización y la imaginación son componentes fundamentales de los procesos metacognitivos de lectura, cuya comprensión y control podría ayudar a entender la diferencia entre conceptos y visiones del mundo diferentes y los matices de las funciones de tipos de textos. Finalizo puntualizando la importancia que tiene uno de los aspectos el ejercicio de este control mediante la toma de decisiones en la “lectura para traductores”.⁴⁷ En este tipo de lectura se ponen en juego una serie de micro-competencias, las cuales permiten al lector o lectora distinguir entre la información menos relevante (incluyendo la diferencia entre los patrones significativos y los casuales), de la información más relevante, y de la información más confiable de la menos confiable, así como de las normas textuales y de sus anomalías. Por lo tanto, la lectura detallada (de traductores o no traductores) involucra que el lector esté consciente de los universos que se le abren tanto en el

45 Yuill refiere esta información en su introducción: John C. Yuill (1984), “Imagery, Memory and Cognition: Essays in Honor of Allan Paivio”, pp. 460-464 [en línea].

46 Umberto Eco, *Lector in fabula*, citado por M. Shreve y Erik Angelone (2010), *Translation and Cognition*, p. 17.

47 K. Washbourne, *Op. cit.*, p. 49.

texto, como más allá de éste. Las propuestas del análisis del discurso que incluyen el bagaje cognitivo del componente cultural de la lectura subrayan esta importancia.

CONCLUSIÓN

Así pues, los componentes cognitivos de la memoria (individual y cultural) y la atención y la resolución de problemas que son característicos de un enfoque metacognitivo, al aplicarse a la formación de traductores, mediadores entre lenguas y culturas requieren del diseño de ejercicios de traducción específicos donde se desarrollen o reafirmen tales habilidades, asunto que no se trata en esta discusión de carácter general. Sin embargo, fuera del salón de clases, la “lectura de los traductores” tiene una importancia general en el mundo de la información en que vivimos hoy y en donde existen lectores que adquieren tales competencias (o al menos sus fundamentos) desde su educación general o profesional. En un mundo donde la tecnología avanza a pasos enormes y las memorias automatizadas de traducción, así como la traducción automatizada son una realidad que día a día se desarrolla pasos agigantados, todavía se requiere la formación de lectores cuidadosos cuyas competencias les puedan permitir sacar provecho y afrontar en forma controlada lo que les ofrece este mundo de velocidad vertiginosa. En este sentido, la importancia de la visualización en la traducción permite establecer un proceso de comprensión lectora multimodal que es necesaria en el mundo de la información donde la bibliotecología y las ciencias de la información fungen un papel primordial hoy en día. La estrecha relación existente entre la comprensión lectora y la competencia lingüística y cultural de un texto en otra len-

gua producida en otro contexto cultural, así como el papel fundamental de la visualización entre el signo y la imagen no es una cuestión ajena a los estudiosos de la bibliotecología y de las ciencias de la información. Mi discusión, como señalé al principio, presenta un panorama general de esta cuestión que en forma multidisciplinaria, mediante los estudios de traducción, la neurociencia, la filosofía del lenguaje, la teoría de la lectura o el análisis del discurso demanda seguir explorándose.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballstaed, Steffen-Peter (2012), *Text visualisieren. Studieren aber richtig*, Wien, Huter & Roth, KB Verlag/ UKB Verlagsgesellschaft.
- Ballard, Michel (1998), "Le 'mauvaises lectures'. Étudte du processus de compréhension", en Jean Delisle y Hannelore Lee-Jahnke (eds.), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, Ottawa, Ottawa University Press.
- Bandeem, Heather M. y Sawin, Jason E. (2012), "Encourage Students to Read through the Use of Data Visualization", en *College Teaching*, vol. 60, pp. 38-39.
- Demauelli, Claude y Jean Demauelli (1991), *Lire et traduire: anglais-français*, Paris, Masson.
- Delisle, Jean y Hannelore Lee-Jahnke (eds.) (1998), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, Ottawa, Ottawa University Press.
- De Koning, Björn y Menno van der Schoot (2013), "Becoming part of the Story! Refueling the Interest in Visualization Strategies for Reading Comprehension", en *Educational Psychology Review*, jun., vol. 25, núm.2, pp. 261-287 [en línea], <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10648-013-9222-6#page-2>

Entre el signo y la imagen: la importancia de la visualización...

- Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen.
- Escudero Domínguez, Inmaculada (2010), “Las inferencias en la comprensión lectora. Una ventana hacia los procesos cognitivos en segundas lenguas”, en *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Segundas Lenguas*, vol. 7 [en línea], http://www.nebrija.com/revista-linguistica/files/articulosPDF/articulo_530dae4bbe5f3.pdf
- Favieri, Gladys (2009), “General Metacognitive Strategies Inventory (GMSI) and the Metacognitive Integrals Strategy Inventory”, en *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*, vol. 11, núm. 3, pp. 831-850.
- Flavell, J. H. (1970), “The development of mediated memory”, en H. W. Reese & L. P. Lipsitt (eds.), *Advances in child development and behavior*, vol. 5, New York, Academic.
- Grauer, Christian (2009), *Lesen, verstehen und übersetzen. Kollokationen als Handlungseinheiten der Übersetzungspraxis*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- Hatim, Basil y Mason Ian (1990), *Discourse and the Translator*, Essex, Longman.
- Hjelmslev, Louis (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Just, M. A. y Carpenter, P. A. (1987), *The psychology of reading and language comprehension*, Newton, MA, Allyn and Bacon.
- Koda, K. (2005), *Insights into second language reading*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Maillette de Buy Wenniger, Gideon y Khalil Sima'an (2014), "Visualization, Search and Analysis of Hierarchical Translation Equivalence in Machine Translation Data", en *The Prague Bulletin of Mathematical Linguistic*, núm. 101, abr., pp. 43-54 [en línea], <https://ufal.mff.cuni.cz/pbml/101/art-wenniger-simaan.pdf>
- Pepa, Medina (2014), "La imagen como signo y como símbolo", en *Las nubes. Filosofía, arte y literatura* [en línea], http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/14/medina14.html
- Latorre Postigo, José Miguel y Juan Montañés Rodríguez (1992), "Modelos teóricos sobre la comprensión lectora: algunas implicaciones en el proceso de aprendizaje", en *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 6, pp. 131-144 [en línea], <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2281916>
- Lederer, Marianne (1998), "Enseignement et compréhension dans le cadre de l'enseignement de la traduction", en Jean Delisle y Hannelore Lee-Jahnke (eds.), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, Ottawa, Ottawa University Press, pp.59-68.
- Lin, Huifen y Chen, Tsuiiping (2007), "Reading Authentic EFL Texts Using Visualization and Advance Organizers in Multimedia Learning Enviroment", en *Language Learning & Technology*, vol. 11, núm. 3, oct., pp. 83-106 [en línea], <http://llt.msu.edu/vol11num3/linchen/default.html>
- Rader, Laura A. (2010), "Teaching Students to Visualize: Nine Key Questions for Success", en *Preventing School Failure*, vol. 54, núm.2, pp. 126-132 [en línea], <http://eric.ed.gov/?id=EJ860553>
- Paivio, Allan (1991), "Dual Coding: Retrospective and Current Status", en *Canadian Journal of Psychology*, vol. 45, núm. 3, pp. 255-283 [en línea], http://www.rit.edu/cos/smerc/journalpapers/Paivio_Dual_coding_theory_review.pdf
- Paivio, Allan y Lambert, W. (1981), "Dual Coding and Bilingual Memory", en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, vol. 20, pp. 532-539.

- Palić, Michael y Aaranson, Doris (1992), "The Role of Language Background in Cognitive Processing", en *Advances in Psychology*, vol. 83, pp. 63-87 [en línea], <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0166411508614880>
- Petrucci, Mario (2011), "Scientific Visualizations: Bridge-Building between the Sciences and the Humanities via Visual Analogy", en *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 36, núm. 4, dic., pp. 276-300 [en línea], <http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1179/030801811X13160755918561>
- Plassard, Freddi (2007), *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Politis, Michel (2007), "L'apport de la psychologie cognitive à la didactique de la traduction", en *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 52, núm. 1, pp. 156-163 [en línea], <http://id.erudit.org/iderudit/014730ar>
- Saussure, F. (2006), *Curso general de lingüística*, México, Losada.
- Shreve, M. y Erik Angelone (2010), *Translation and Cognition*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- Simoneau, Maryvonne y Florence Herbulot (1989), "La lecture active à l'ESIT: un cours de gymnastique pretraductionnelle" en Jean Delisle y Hannelore Lee-Jahnke (eds.), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, Ottawa, Ottawa University Press, pp.69-76.
- Sweller, John (2014), "Visualisation and Instructional Design", en *School of Education University of New South Wales* [en línea], www.iwm-kmrc.de/workshops/.../sweller.pdf
- Tanqueiro, Helena (1999), "Un traductor privilegiado: el autotraductor", en *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 3, pp. 19-27 [en línea], <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25182>
- Van Dijk, Teun (2012), *Discurso y Contexto. Una aproximación cognitiva*, Barcelona, Gedisa.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas...

- Vickers, Paul; Faith, Joe, y Rossiter, Nick (2013), "Understanding Visualization: a Formal Approach using Category Theory and Semiotics", en *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, vol. 19, pp. 1048-1061 [en línea], <http://nickrossiter.org.uk/process/VisualizationFoundationsIEEE.pdf>
- Vrinat, Marie (1997), "Savoir lire... pour savoir traduire", en *Communication et langages*, vol. 112, pp. 111-119 [en línea], <http://www.rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670/1.11ww2h>
- Washbourne, K. (2012), "Active, strategic reading for translation trainees: Foundations for transactional methods", en *Translation & Interpreting.org. The International Journal of Translation and Interpretation Research*, vol. 4, núm. 1 [en línea], <http://www.sciary.com/journal-scientific-translationinterpreting-article-235716>
- Whyatt, B. (2003), "Reading for translation: investigating the process of foreign language text comprehension from an information processing perspective", en *Studia Anglica Posnaniensia: International review of English Studies*, núm. 39, pp. 133-147.
- Yuille, John C. (1984), "Imagery, Memory and Cognition: Essays in Honor of Allan Paivio", en *The American Journal of Psychology*, vol. 97, núm. 3, pp. 460-464 [en línea], <http://www.jstor.org/stable/142253>
- Zwaan Rolf, A. y Gabriel A. Radvansky (1998), "Situation Models in Language Comprehension and Memory", en *Psychological Bulletin*, vol. 123, núm. 2, pp. 162-185.

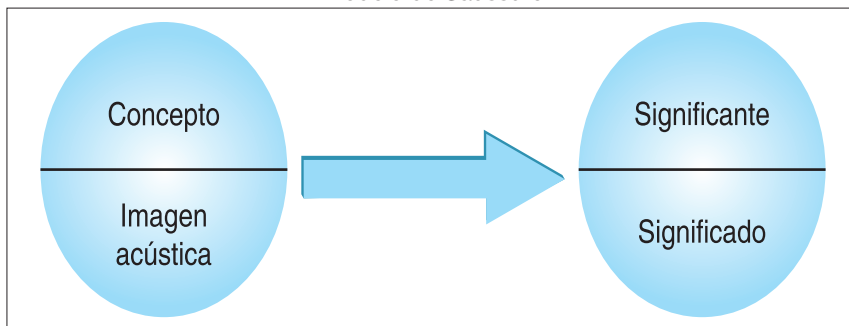
Dispositivos mnemotécnicos en los textos de la semiosfera de la imagen

JOSÉ LUIS VALENCIA GONZÁLEZ
Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

“A papá que se fue al Mictlan
envuelto entre cantos y flores.”

El presente texto no es una síntesis de la historia de la semiótica, solamente se exponen las principales premisas, conceptos y categorías de los modelos más importantes que fueron marcando poco a poco el proceso constructivo de una ciencia que nació antes de ser demandada. Pero, por otro lado, el texto tiene el objetivo primordial de contextualizar el proceso de su formación porque esto permite comprender mejor los aspectos que fueron motivando a cada autor a erigir su propia concepción semiótica, de tal forma que se va apreciando esta conformación de lo más simple a lo más complejo, es decir, de un signo verbal concebido por Saussure o un visual por Peirce hasta llegar a la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu, Estonia, en donde los textos, visuales entre otros, a constituir los dispositivos de la memoria de la cultura.

Figura 1
Modelo de Saussure



La *semiología* de Saussure (Figura 1)¹ dejó de ser la ciencia exclusiva del estudio de la naturaleza del signo lingüístico o verbal cuando se proyectó el interés por analizar los lenguajes para-verbales y no verbales, generándose así una apertura necesaria que instituye ahora la posibilidad de hablar de varios tipos de semiótica,² puesto que la nueva ciencia-filosófica-epistemológica tiene la oportunidad de atender otras manifestaciones comunicativas que no eran

1 Ferdinand de Saussure (1985), *Curso de lingüística general*, p 29.

2 *Semiótica* es el término con el que Charles Peirce (1974) define a la ciencia de los signos, aunque con dos claras diferencias de acuerdo a Saussure; la primera de ellas es que mientras que el último se basa en un sistema binario para desarrollar todo su modelo estructuralista (Figura 1), el primero está constituido por múltiples *triadas* fractalizadas, las cuales parten desde lo senso-perceptual del mundo de lo posible o *representamen*, pasando por el objeto en sus distintas dimensionalidades, hasta llegar al raciocinio del *interpretante*, que no es el sujeto, sino el producto de un largo proceso complejizante de un signo determinado. La segunda diferencia está establecida en que Peirce considera tanto el lenguaje verbal como el no verbal. En consideración a ello, Umberto Eco (1999), en *La Estructura ausente. Introducción a la semiótica*, p. 9, escribe que “[...] nos conformamos con la decisión adoptada en enero de 1969 en París por un comité internacional que ha dado origen a la ‘International Association for Semiotic Studies’ y que ha aceptado el término semiótica (aunque sin excluir el uso de semiología) que de ahora en adelante habrá de cubrir todas las posibles de los dos términos en discusión”. Lo que en la práctica todo ha resultado en el uso de semiótica para todos los signos, ya sean verbales, para-verbales o no verbales. Para efectos de este texto siempre será utilizado en concepto de semiótica.

exclusivos del sentido del oído, sino que involucraban el sentido del olfato como en el caso del estudio de los aromas; el gusto en relación a la semiótica culinaria; el tacto cuando el interés se centra en la textura u otros aspectos que tienen que ver con fenómenos extraordinarios al analizar la temperatura en el movimiento corporal, tal como sucede en la proxémica –aunque en esto último se involucraría el equilibrio o la cinestesia–; y la vista, que inicialmente alcanzó una gran cobertura porque, cuando menos en Occidente, los psicólogos dicen que ocupa el 80% de nuestra percepción total y propiamente fue ese su enfoque por muchos años. Sea cierto o no, la cuestión es que con el sentido de la vista se desprenden varias semióticas, como es la del cine, la pintura, la escultura, el teatro, la fotografía y otras más, que sedujeron a las nuevas investigaciones. Pero ya una vez roto el monopolio de lo verbal y luego el de la vista, como se dijo, se incluyeron los otros sentidos; incluso comenzó a participar el de la orientación, que poca importancia se le da en la mayoría de las ocasiones y que tiene mucho que ver con la sinestesia, la cenestesia y la cinestesia. De cualquier forma, como resultado de toda la movilización semiótica, logra articularse a las posibilidades de otros campos del conocimiento y del saber que habían sido relegados.

Por ahora no se trata de hacer una historia de la *semiótica*; lo que interesa por lo pronto es la contextualización de su desarrollo. Para ello se puede decir que Ferdinand de Saussure y Charles Peirce, desde principios del siglo XX, uno desde el ámbito de la lingüística y el otro desde lo filosófico-matemático, generaron en forma independiente las bases para darle nacimiento a una nueva ciencia, que parece que nació sin tener definido casi nada, aún no se le

demandaba, es decir, fue hecha *a priori*, es una de las principales causas por la que aún sigue en construcción.

Sin embargo, el camino inicial de la semiótica fue duro y escabroso porque Saussure desde la lingüística impactó con su modelo estructuralista a otras disciplinas; de hecho es la primera vez que una ciencia humanística influye en las ciencias naturales, pero la semiología queda en espera 30 años para que, desde la perspectiva saussureana, se inicien los primeros estudios concretos. En cambio, el modelo peirciano sigue en vida latente otros 30 o 40 años más.

Las razones tienen respuestas concretas, las condiciones de producción socio-económica-política y cultural del momento histórico: primeras revoluciones industriales y guerras mundiales, exigía una constricción plena de *control* en todos los ámbitos poblacionales, todos los fenómenos sociales deberían estar sujetos, no había oportunidad de otra cosa puesto que se ingresaba a la era de la alienación extrema de la producción y consumismo. Todas las ciencias tenían que estar ajustadas a este principio. La psicología, por ejemplo, el positivismo la había exiliado del terreno científico, por lo que se vio obligada a cambiar su objeto de estudio, deja de ser la psique para darle paso a la conducta observada, registrada, cuantificada, calificada y manipulada, y se la lleva al laboratorio, comparando la conducta humana con la conducta animal plenamente biológica, mientras que la conciencia y el pensamiento, que no cumple con esos atributos, son desconocidos y expulsados.

Las ciencias en lo general se convierten en herramientas de alienación, sirven al sistema en el poder, y hasta la fecha lo siguen siendo; por tal motivo se mantiene el estructuralismo como modelo de investigación obligado porque con él se pueden conectar los sistemas de relaciones entre los distintos elementos que los componen; se pueden estable-

cer las reglas de cambio y con ello predecir las modificaciones que se darán en tiempos futuros, apelando a regularizar la irregularidad del fenómeno.

El modelo estructuralista funciona excelentemente para el sistema de signos lingüísticos. Se desarrollan todas las reglas plenamente aplicables a la fonología, morfología y sintaxis; no hay fallas y su lógica está a plenitud. El problema es que desde este plano otras dimensiones no aparecen: la subjetividad, la historia, la ideología, la cultura –sólo por nombrar unas–, no participan y por lo mismo la lingüística se imposibilita para atender más allá del sistema estructural de la lengua.

Ante tal situación la vieja discusión de que si la lingüística debería pertenecer a la semiótica o a la inversa desaparece. Poco a poco se comprende que no hay una sola ciencia exclusiva que estudie al lenguaje, sino que son varias; ya en la actualidad se entiende que hay un macrocampo de las ciencias del lenguaje, desde la lingüística estructuralista hasta las no estructuralistas: la semántica,³ la comunicación, la pragmática, la retórica, la argumentación, la semiótica y el discurso (*Figura 2*). A pesar de que están densamente interrelacionadas, cada una de ellas ha desarrollado sus modelos de análisis y establecido su objeto de estudio, concordando así una cierta y necesaria autonomía. Aunque hay que aclarar que si bien se desenvuelven en terrenos complejos no abandonan la base de la estructura, porque es en ella donde pueden asir una base sólida de partida, pero la necesidad de profundizar más allá de la explicación causal-

3 A la semántica se le considera el paso transitorio entre la estructura y la no estructura, porque existen conceptos que delimitan su significado; sin embargo, están los polisémicos que lo hacen hasta que se contextualiza en la cultura en que se enuncia; y aún más, lo politonal de la palabra o expresión, donde el significado cambia de acuerdo al estado emocional con que es pronunciada: no, ¿no?, ¡no!, una misma palabra con distintos significados.

descriptiva se empeña en saltar hasta el nivel de la explicación y de la comprensión analítica-holística; dicho en otras palabras: la estructura es el sustento pero jamás se quedan en ella.

Figura 2
Macrocampo de las ciencias del lenguaje

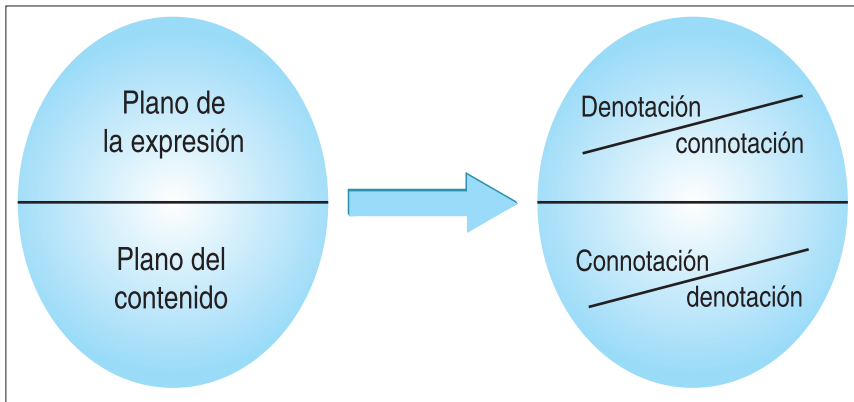


Por su cuenta, la semiótica logra desplazarse inicialmente en esos mismos términos. De hecho, los primeros teóricos continúan utilizando el binarismo saussureano. Louis Hjelmslev⁴ no es la excepción; sin embargo, hace una ampliación al modelo signico saussureano al considerar que debería haber dos tipos de semióticas: una descriptiva y otra de contenido, por lo que conectó el significante a un plano de la expresión y el significado a un plano del contenido, y con ello darle un sentir más dinámico a la significación. Con esa plataforma “[...] determinar si es adecuado considerar la función del signo como función externa o interna

⁴ Louis Hjelmslev (1980), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, pp. 73-89

de la entidad que llamaremos signo”,⁵ lo que implica que no es posible sustentar a la semiótica únicamente en el sistema lingüístico, sino que Hjelmslev proclama que “[...] también el hombre y la sociedad humana están detrás de la lengua y [de] toda la esfera de conocimientos humanos [se da] a través de la lengua.”⁶ Así cada plano tendría una *denotación* y una *connotación*, con el dominio de una sobre otra (*Figura 3*).

Figura 3
Modelo de Hjelmslev



Desde su propia perspectiva, pero sin abandonar a Saussure, Roland Barthes,⁷ a pesar de que considera que todos los distintos sistemas de signos dependen del sistema lingüístico, arguye que hay otros lenguajes que no son los naturales. Asimismo quebranta el binarismo radical de Saussure e instituye la complementariedad lengua-habla, en vista de que ninguna puede existir sin la otra, aterrizando

5 *Ibíd.*, p. 74.

6 Umberto Eco (1999), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, p. 37.

7 Roland Barthes (1994), *La aventura semiológica*.

con ello una profunda dinámica dialéctica entre lo social-individual, indicando que:

Lengua y habla están en una relación de comprensión recíproca; por una parte, la lengua es el tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos pertenecientes a una misma comunidad, por ser ella una suma colectiva de impresiones individuales, no se puede manejar un habla si no se la descuenta de la lengua; pero, por otra parte, la lengua no es posible sino a partir del habla.⁸

No cabe duda de que a pesar de ser la década de los cincuenta del siglo XX, época de grandes avances en los países industrializados, cuando el estructuralismo se ve intensamente fortalecido, comienzan los tropiezos epistemológicos. Es claro que los prestigiados teóricos se esforzaban por amarrarse a la corriente en boga, pero muchas veces ellos mismos se tropezaban pero por conveniencia se mantenían, porque era un absurdo estar fuera del positivismo, cuando daban un paso liberador inmediatamente se recluirían en el fundamentalismo cientificista.

Al reflexionar Barthes sobre el sistema lingüístico saussureano se entienden las razones por las que su fundador postula varias categorías, que lo van dirigiendo a penetrar en el *habla*, reducto de la semiología y que Saussure tanto evitó; de ahí que va discriminando las diferencias entre la *lengua* y el *habla*. Por ejemplo, la lengua se plantea con un *esquema de la forma*, mientras que la *norma-uso-habla* proyecta la *sustancia* de la comunicación.⁹ Con ello, identifica del viejo modelo de los elementos comunicativos de Román Jakobson¹⁰ a la correspondencia que hay de binomio *lengua/habla* por el de *código/mensaje* –que Jakobson

8 *Ibíd.*, p 23.

9 *Ibíd.*, p 24.

10 Roman Jakobson (1986), *Ensayos de lingüística general*, pp. 79-84.

nombró *estructuras dobles*–, pero, a su vez, va percibiendo un panorama en que podría haber en un mismo plano: de la expresión o del contenido de Hjelmslev, la estructura doble, cuya relación la nombró *relata*, en consecuencia cada signo –señal, indicio, icono, símbolo, alegoría– supone un elemento común, que es la relación entre dos *relata*,¹¹ conformadas con una materia y sustancia, las cuales instituyen la *significación*.

Ahora bien, Barthes determina que hay un sistema de signos que son los lingüísticos, y los que están fuera serían subsistemas de signos, puesto que estarían subyugados a que su explicación última siempre será a partir de los signos lingüísticos,¹² pero además que una de las características básicas es que mientras los signos lingüísticos, por un lado, son arbitrarios, los no lingüísticos son motivados. Así vemos que los subsistemas serían todos aquellos lenguajes como la moda, la cocina, el cine, la fotografía, y otros más, lo cuales tendrían que ser explicados por medio del lenguaje. La definición precisa la naturaleza de los signos y la explicación se amplía a la mirada de una taxonomía signica más amplia.

Por otro lado también se conecta con la identificación que realiza Jakobson del eje sintagmático con lo metonímico y de lo paradigmático con lo metafórico,¹³ de tal manera que nuevamente las relaciones verbales de asociación por orden o por semejanza son llevadas a los niveles extraverbales, las imágenes cumplirían con estas funciones retóricas.

11 Expresión extraída de San Agustín, quien la define como “Un signo es una cosa que, además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma al pensamiento alguna otra cosa”; cit. en Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 36

12 Es por ello que Barthes llega a considerar, a la inversa que Saussure, que la semiótica es una ciencia comprendida al interior de la lingüística.

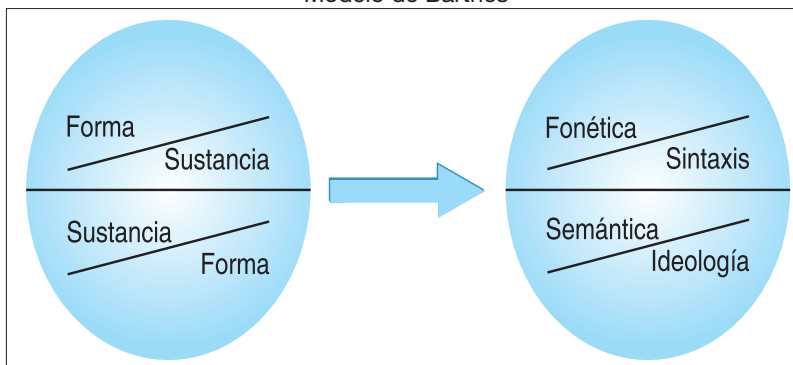
13 Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 54.

Finalmente, Roland Barthes con estos principios básicos establece que cada una de las estructuras dobles estaría compuesta de una *forma* y un *sustancia*, colocando un signo más complejo, compuesto por dos elementos externos y representados en **F** (*forma*) y dos elementos internos **S** (*sustancia*):

Plano de la expresión	F / S	fonética / sintaxis
Plano del contenido	S / F	semántica / ideología

Las dos *Formas* son estudiadas fuera de la lingüística y las dos *Sustancias* por la lingüística, pero en conjunto establecen la significación, es decir, el análisis semiológico (*Figura 4*).

Figura 4
Modelo de Barthes

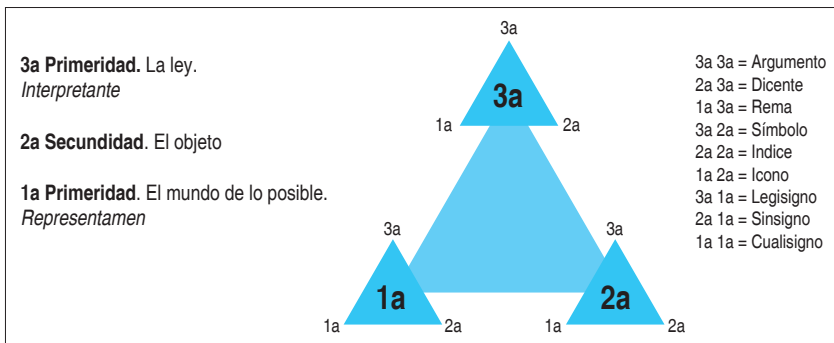


Lo relevante del modelo es que amplía la comprensión del alcance del signo, porque incluye el aparato fonador –estudiado por la neurofisiología– y la ideología –donde intervienen varias ciencias humanas porque implica la cul-

tura-. Es evidente que, desde esta perspectiva, un mismo signo tendría otras significaciones dependiendo de la cultura donde aparezca.

Antes de continuar con los teóricos más actuales, se hace una retrospectiva para considerar a Charles S. Peirce, contemporáneo a Saussure, considerando que entre ellos no hubo ningún contacto, lo que se aprecia claramente en sus modelos, porque Saussure siempre se mantuvo fiel a su lenguaje *binario*, con su análisis estructural de la lengua; en cambio Peirce concibió un modelo *triádico* (Figura 5) y, de hecho, no se concretó sólo al lenguaje verbal, también se ensanchó a los no verbales.

Figura 5
Modelo de Peirce



La convicción de Peirce fue asentar en su teoría de los signos la dimensión de las matemáticas, aspecto por demás loable y único, aunque al parecer, por lo que se rumora de él, es que tuvo una pésima didáctica y no tuvo la capacidad de transmitir sus conocimientos a sus alumnos. Al final Charles Morris¹⁴ fue el único que lo aprovechó, y realizó su

14 Charles Morris (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*.

propia aportación al implicar la relación semiótica en tres ramos de los signos:

Sintaxis. Relación sintagmática que hay entre un *signo* con otros *signos*.

Semántica. Relación natural que hay entre *signo* con el *objeto*.

Pragmática. Relación de uso que hay entre los *signos* y el *hombre*.

Sin embargo, su grado de abstracción matemática y su filosofía pragmática hace que el tan atractivo modelo de Peirce se incline hacia la concepción idealista, lo que hace difícil su materialización en la realidad.¹⁵

Ahora bien, desde la escuela rusa, existe otro autor que desafió a la ortodoxia stalinista: el lingüista Valentín N. Voloshinov,¹⁶ quien se atrevió a afirmar que el *signo es ideología*,¹⁷ término que refutaba invariablemente el materialismo imperante en los albores de la Unión Soviética, cuando se enmarañaba *ideología* con *idealismo*. Aunque aparezca en penumbra esta ingenua confusión, existen más que un motivo político de la dictadura stalinista para negar que su discurso estaba cargado de una ideología, lo cual implicaría que definitivamente no podrían evitar un estado de falsa conciencia cercana al de sus acérrimos y tan criticados rivales burgueses.

15 No por ello hay que convertir este modelo en algo obsoleto cuando tiene una riqueza fractal.

16 Algunos autores han considerado que Mijaíl Bajtín y Pavel Medvédev son apócrifos de Volóshinov que utilizó para huir de la muerte cuando fue sentenciado a Siberia por traición al pensamiento bolchevique. Tal afirmación es un problema nada resuelto, pero por lo pronto es imprescindible evitar una polémica innecesaria para este texto; simplemente se aceptará que los tres autores fueron miembros sustanciales del llamado *Círculo de Bajtín*, y de ahí su parentesco discursivo.

17 Valentín Volóshinov (2009), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

No se trata de desprestigiar una postura política; cuando menos ésa no es la intención, sino que es inevitable identificar las condiciones de producción que dieron origen a la represión que se le aplicó a un gran pensador como lo fue Voloshinov, puesto que influyó en toda la filosofía del lenguaje extendida hasta la actualidad.

Para entender su pensamiento revolucionario dentro del progreso socialista más tenaz del pueblo ruso, es necesario que se voltee a observar los fundamentos básicos de la psicología de aquel entonces, que así misma se relaciona con los descubrimientos fisiológicos que realizó Iván Pavlov durante sus famosos estudios sobre las reacciones fisiológicas de sus perros, y que es de donde nace el concepto de *reflexología*. Un término que inspira claramente el inicio de la psicología soviética de Sechenov¹⁸ y Bechterev,¹⁹ quienes concluyen que la *conciencia* es un producto del *reflejo de la realidad*, como intento de superar el idealismo predominante en Occidente en ese entonces,²⁰ pero cometiendo el error de no superar adecuadamente el materialismo mecanicista que Carlos Marx sustituyó por el materialismo dialéctico de mayor vanguardia.

Volóshinov no fue la excepción; incluso es factible que se acercara intencionalmente a Vygotsky, porque entendió que la concepción de la realidad era filtrada por la cultura, lo que envolvía al estado de conciencia como el resultado de una praxis socio-histórico-cultural y, sobre todo, no hay una acción unívoca y pasiva en la entrada de la percepción del mundo que se suponía se materializa en la infraestructura cerebro-neuronal, sino que es también el acercamiento que

18 Ivan M. Sechenov (1978), *Los reflejos cerebrales*.

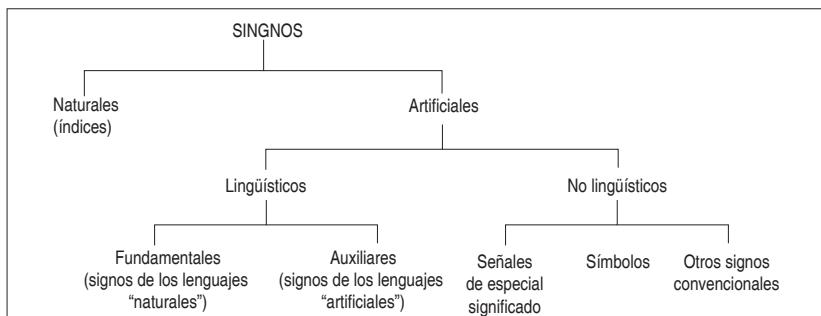
19 Wladimir Bechterev (1965), *La psicología objetiva*.

20 Aunque los descubrimientos Pavlov también fueron la fuente de inspiración de la psicología norteamericana, como se puede notar con la posición biológica del *conductismo operante* de Watson y Skinner.

tiene el hombre en torno a su realidad lo que conformará su estado de conciencia, por lo tanto la misma no es el producto de un *reflejo* materializado únicamente, sino que también es una *refracción* distorsionada e inmaterial de la realidad,²¹ es decir, la supraestructura ideológica colectiva estará sujeta a las estructuras de las condiciones y modos de producción socio-económica-política-histórico-cultural, lo cual es expresado por medio de las prácticas semiótico-discursivas del grupo en el poder.

Mientras tanto, años más tarde, con un carácter más precavido, L. O. Reznikov²² retorna las problematizaciones y objetivos de la *teoría del conocimiento*, que eran resolver el *origen, tipos, esencia y alcances* del conocimiento, cuando ya se estaba en tiempos de las *filosofías de la ciencia*. Esto se debió a que le preocupaba desplegar una propuesta materialista de la semiótica cuando todo estaba invadido por las semióticas idealistas de Occidente; para ello fue necesario que instaurara una taxonomía sígnica (*Figura 6*).

Figura 6
Clasificación de los signos. Reznikov



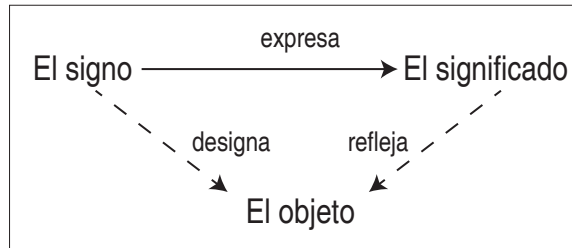
Continúa con la tradición de la psicología soviética y fundamenta un modelo tríadico con claras distinciones del peir-

21 Valentin Volóshinov, *Op. cit.*, p 26.

22 Lazar Osipovich Reznikov (1970), *Semiótica y teoría del conocimiento*.

ceano, porque para Reznikov seguía siendo imprescindible la noción *reflexológica* de la realidad, aunque no podía rechazar la participación subjetiva del ser humano, plantea entonces un nuevo modelo donde el signo –que ocupará el lugar del *significante*– se encargará de *expresar* el *significado*, y entre ambos, por un lado, designará al objeto y, por el otro, será reflejado (*Figura 7*).

Figura 7
Modelo de Reznikov



Todos estos antecedentes fueron desarrollando la amplia visión semiótica de Umberto Eco, quien en primera instancia se preocupó por tratar de establecer las fronteras de la semiótica, que llegó a sustituir al mundo real, a tal grado que parecía desplazar a todas las filosofías existentes, y plantearse como si todo fuera un signo, lo cual se convertía en mero dogmatismo. Eco necesitó implantar el *umbral inferior* de la semiótica en los procesos neurofisiológicos a partir de las puertas sensoriales que son capaces de identificar un código simple, hasta los códigos complejos que se ubicarían en el *umbral superior* correspondiente a la cultura. De ahí que menciona las semióticas de la cocina, del perfume, del cuerpo, de la medicina y otras que, más tarde, le darían paso a la zoosemiótica, biosemiótica, ecosemiótica y semiótica del paisaje, que comienzan a ser atendidas con

mucho entusiasmo por la misma Escuela de Tartu, de la cual se hablará un poco más adelante.²³

Por otro lado es ardua su reflexión metodológica con lo que coloca al icono en diferentes latitudes de complejidad, partiendo desde la codificación más elemental hasta el grado simbólico, con el simple propósito de mostrar que al complejizarse el código se reduce el ruido en el proceso comunicativo. Son varios los tipos de codificación que hay; todos dependiendo de la especialidad a la que se somete: *códigos perceptivos, de reconocimiento, de transmisión, tonales, icónicos* (figuras, enunciados icónicos), *iconográficos, del gusto y de la sensibilidad, retóricos, estilísticos o del inconsciente*,²⁴ pero especial énfasis se indican los cinco niveles de codificación para la comunicación visual que sugiere Eco:²⁵

- *Nivel icónico*, dimensión sensorial-perceptiva o analógica que corresponde al relato enunciativo (denotativo-connotativo). Es tan simple como identificar la configuración de un gato o una silla sin preguntar por qué.
- *Nivel iconográfico*, dimensión de las formas constituyentes. Es el segundo grado de análisis del signo plástico (formas compositivas, códigos estilísticos, sistemas de percepción, formas, color, textura, etcétera), pero en el cual intervenga una fuerte carga convencional, ya sea histórica o cultural: la aureola que señala a un santo, o las piernas cruzadas de una persona que está en postura de una espera relajada. El iconograma es en sí un enunciado icónico.
- *Nivel tropológico*, comprende los equivalentes visuales de los tropos verbales. El tropo puede ser inusual y

23 Umberto Eco, *Op. cit.*, pp. 12-28.

24 *Ibid.*, pp. 232-235.

25 *Ibid.*, pp. 256-259.

revestir un valor estético, o bien puede ser una traducción visual exacta de la metáfora que ha pasado al uso común, hasta el extremo que resulta inadvertida. Están presentes todos los tropos retóricos posibles: *hipérbole*, *litote*, *oxímoron*, *elipse*, *metonimia* y más.

- *Nivel tópico*, comprende ya el sector de las llamadas *premisas*, ya el de los *lugares* argumentales, o *topoi* que se hallaban en las rúbricas generales bajo las cuales se reunían grupos de argumentaciones posibles. Una mujer que está amamantando a su bebé y lo mira amorosamente indica el *topoi* de la maternidad.
- *Nivel entinémico*, comporta la articulación de verdaderas argumentaciones visuales, apelando a la inteligencia del receptor basándose en dos proposiciones: *antecedentes* y *consecuencias*, y la premisa mayor es leída automáticamente; por ejemplo, un joven gritando “justicia” por la calle y luego un “granadero” que acaba de entrar en acción, se sobreentiende que se vive bajo una política dictatorial y represora.

Cuando uno revisa los ofrecimientos teórico-metodológicos de los semióticos que hemos revisado, y en virtud de los nuevos avances que se van dando, en cuanto a la mirada transdisciplinaria que parece ser una demanda emergente para atender la problemática planetaria de la actualidad, los modelos examinados se van quedando miopes, el fantasma de la cultura se proyecta como algo ineludible o imprescindible. Hasta ahora se menciona pero como que no existe un compromiso real por parte de los teóricos, y no es hasta la aparición de la Escuela de Tartu en Estonia donde se retoma a la semiótica y se sitúa culturalmente, gracias a sus promotores principales: Iuri M. Lotman, Boris Uspensky, Viacheslav V. Ivanov y Vladimir N. Toporov, se funda la

semiótica de la cultura, cuyas características innovan básicamente los postulados de la semiótica a partir de los años ochenta (Figura 8).

Figura 8
Contexto cultural del macrocampo de las ciencias del lenguaje



En un principio la Escuela se ofrece bajo un engañoso estructuralismo, y se aprecia permanentemente un lenguaje binario; sin embargo, en el proceso no trata de estrangular el señalamiento a la presencia o ausencia de tal o cual elemento, sino que ambos están siempre funcionando en un proceso complementario dialéctico y dialógicamente hablando.

Inicialmente Lotman implementa el concepto de *semiosfera* –analogía de biósfera– señalando que es la esfera donde es posible la comunicación, que tiene *fronteras* perfectamente delimitadas pero permeables –nunca sería un sistema cerrado– lo que instituiría una identidad cultural. En esos términos define al tal polisémico concepto de *cultura* como un gran *texto*, del cual sus componenciales serían varios sub-*textos*, inicialmente *homogéneos*. Ahora bien, lo homogéneo impediría que existiera una dinámica de la

cultura porque quedaría ausente el intercambio de información, en virtud de que no habría nada nuevo que transmitir; es necesario que en la semiosfera existan también *textos heterogéneos*, lo que hace factible su transición dialógica interna, y dialéctica externa cuando la semiosfera está en interacción con otra semiosfera.²⁶

Dentro de la propia semiosfera también se da una dinámica variada, los textos de la sub-semiosfera *central* se mueven más lentos que los textos de las semiosferas *periféricas*, que en distintos momentos pudieran ocupar la parte central. Esta consideración de Lotman nos señala que hablar de la semiosfera central no precisamente se refiere a una hegemonía del poder; tiene la intención de establecer las fuerzas culturales periféricas en distintos tiempos ocupan el lugar central de la semiosfera, arrastrando las normas canónicas que políticamente dominan en los momentos históricos de una sociedad.

La frontera, como se mencionó, es permeable, lo que permite el constante flujo de textos, e implica el fenómeno de la permanente *traducción*, que será prácticamente multidimensional, porque se da a nivel neurocerebral, en el intercambio de textos semiosféricos, o durante la lectura diaria de la vida cotidiana. En el primer caso Lotman recapitula los conocimientos que se adquirieron sobre las funciones de los hemisferios cerebrales, considerando que el *dextrohemisferio* es el que “observa” holísticamente la realidad mientras que el *sinistrohemisferio* la trabaja de manera discreta, esto es, cuando el primero ve un color verde el segundo determina si es un verde oscuro o claro.²⁷ Hay mucho más en todo ello; quizás lo más importante es que cuando un hemisferio cerebral es el dominante determina

26 Iuri M. Lotman (1996), *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y texto*, pp. 11-26.

27 *Ibid.*, pp. 27-46.

el tipo de pensamiento que tendrá esa cultura, si el dominante es el dextrohemisferio se establecerá un pensamiento *homomórfico*, que es aquel que considera que las leyes que rigen el universo son las mismas que rigen a la sociedad y a la humanidad, por lo que normalmente las culturas realizan rituales que representan esa cosmología; a diferencia del dominio del sinistrohemi-sferio, que provoca un pensamiento *heteromórfico*, el cual considera que las leyes que rigen el universo son distintas a las que rigen a la sociedad y al individuo. De esta manera Lotman hace una topografía de la cultura; las culturas homomórficas son como las orientales, las del México antiguo o las de varios de los grupos étnicos de la actualidad; y las heteromórficas, como las de las sociedades occidentales.

En cuanto a la traducción entre distintas semiosferas implica la presencia de la *no semiótica* o la *no cultura*, que ocurre cuando se alcanzan a comprender los textos de la otra semiosfera y la traducción se convierte en simples prejuicios. Un ejemplo vivo es la dificultad para entender el uso de la burka entre las mujeres talibanas, porque para nuestros criterios implicaría una especie de represión masculina; sin embargo, la forma de pensar de estas mujeres debilitan mucho esta posición que tenemos, lo que significa una no cultura para nosotros. En todo caso, con el acercamiento entre las semiosferas se van conectando poco a poco formas de entendimiento, lo que indica que el proceso dialógico las transformará porque tendrán que ir adaptando los textos que se han integrado. Esto produce automáticamente *nuevos textos*, los cuales 1) no implica que se han borrado totalmente los textos anteriores; y 2) se va generando lentamente una *intertextualidad*.

En lo referente a nuestra lectura cotidiana, dice Lotman, se da un *poliglottismo*,²⁸ no porque se hablen dos o más lenguas sino porque todo el tiempo estamos traduciendo con dos o más semióticas, esto es, no solamente atendemos al lenguaje verbal como forma comunicativa; también estamos comunicándonos visual, olfativa o gustativamente, o de otras maneras; lo fundamental es que como se ha visto son otras semióticas las que intervienen en el proceso de traducción.

En cambio la traducción que corresponde de una lengua natural a otra, nuevamente tenemos dos formas distintas de hacerlo: *isomórficamente* o *homeomórficamente*. Cuando la traducción es de palabra a palabra se utiliza la primera, mientras que la segunda se encarga de traducir todo un texto, como puede ser un mito.

De cualquier forma para Lotman los textos, que pueden ser de todo orden: un mito, una leyenda, un escrito, una fotografía, una película, un ritual, etcétera, terminan siendo los dispositivos de la *memoria de una cultura*, la cual no es genética sino textual,²⁹ y están operando permanentemente en cada rincón o dimensión cultural. Por eso es que existen los *textopoyéticos* los encargados de darle orden al origen de toda cultura, y a su vez de ellos emanan los *mitopoéticos*, que adaptan, actualizan y reordenan en *nuevos textos*, lo que permitirá reafirmar la identidad colectiva de la misma cultura. Estos dispositivos seguirán en los sujetos respondiendo permanentemente a esta memoria cultural, no genética, que está funcionando en el inconsciente colectivo.

Estos son finalmente, y a grandes rasgos, las premisas de la Escuela de Tartu encabezada por Iuri Lotman, que al establecer una *semiótica de la cultura* dio la oportunidad de complementar la capacidad de análisis semiótico cuando

28 *Ibíd.*, pp. 58-63.

29 Iuri M. Lotman (1998), *Semiosfera II. Semiótica de la cultura, texto, de la conducta y del espacio*, pp. 108-115.

está de por medio la temática de los *procesos transculturales* siempre presentes: la *interdiscursividad*, la *intertextualidad* y la *intersemiosis*,³⁰ que rebasan en mucho los estudios ya sean antropológicos, ya sean de la semiótica general, que quedan desligados y aislados finalmente. A diferencia de utilizar los análisis bajo el panorama de la epistemología de la complejidad y aplicando el modelo teórico-metodológico transdisciplinario, hasta entonces, se dará la posibilidad de profundizar en el estudio de cualquier fenómeno cultural.³¹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (1994), *La aventura semiológica*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Bechterevev, Wladimir (1965), *La psicología objetiva*, Buenos Aires, Paidós.
- Eco, Umberto (1999), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.
- Haidar, Julieta (2006), *CEU-Rectoría. Torbellino pasional de argumentos*, México, UNAM.
- Hjelmslev, Louis (1980), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Jakobson, Roman (1986), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Lotman, Iuri M (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Frónesis Cátedra, Universitat de València.

30 Julieta Haidar (2006), *CEU-Rectoría. Torbellino pasional de argumentos*, p. 107.

31 José Luis Valencia (2012), *La danza conchera azteca-chichimeca. La memoria hologramati cultural de una tradición*, pp. 349-388.

Dispositivos mnemotécnicos en los textos de la semiosfera...

- Lotman, Iuri M. (1998), *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Valencia, Frónesis Cátedra, Universitat de València.
- Morris, Charles (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Buenos Aires, Paidós.
- Peirce, Charles (1974), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Reznikov, L. O. (1970), *Semiótica y teoría del conocimiento*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- Saussure, Ferdinand de (1985), *Curso de lingüística general*, México, Planeta-De Agostini-Artemisa.
- Sechenov, Ivan M. (1978), *Los reflejos cerebrales*, Barcelona, Fontanella.
- Valencia, José Luis (2012), *La danza conchera azteca-chichimeca. La memoria hologramati cultural de una tradición*, México, ENAH.
- Volóshinov, Valentín N. (2009), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Godot.

El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas de la imagen. 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, México, D. F. en el mes de noviembre de 2015.