



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA**

**BIBLIOGRAFÍA Y SOCIOLOGÍA
DE LOS TEXTOS**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

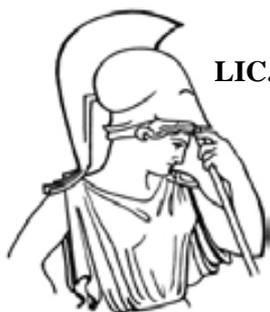
**LICENCIADA EN BIBLIOTECOLOGÍA
Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN**

PRESENTA:

LIZET ANAYIVI RUIZ HERNÁNDEZ

ASESOR:

LIC. HUGO ALBERTO FIGUEROA ALCÁNTARA



CIUDAD DE MÉXICO, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Ofrezco mis más sinceros agradecimientos a:

Mi familia

Manuel Ruiz Díaz y Leticia Hernández Castañeda por haber hecho tantos sacrificios para verme salir adelante. A mi hermano Inqui que me hizo sufrir y repelar para alivianar mis presiones.

A mi tío el Dr. Roberto Garduño y al Mtro. Jesús García, quienes me apoyaron infinitamente en los primeros años de mi carrera y que sin darse cuenta me ofrecieron un modelo a seguir. A mi tía Lucía Ruiz por brindarme su apoyo.

A mis amigas

Nelly Gonzáles, Yunuen Jiménez y Deborah Balbuena por su sincera amistad y apoyo incondicional.

A Ignacio Martell

Por ser una pieza importante en mis decisiones y en mi vida, pero principalmente por creer en mí y apoyarme en mis gustos, fin amour.

Al maestro Hugo Alberto Figueroa Alcántara

Por enseñarme que los intereses particulares pueden mezclarse con la carrera, no importa qué tan raro sea el tema, siempre y cuando lo puedas enfocar correctamente; y por ser además de un buen maestro un buen amigo. Fue realmente un honor participar con él en algunos proyectos.

A mis sinodales

Mtro. César Augusto Ramírez Velázquez, Mtra. Brenda Cabral Vargas, Lic. Verónica Méndez Ortiz y Lic. Blanca Estela Sánchez Luna por sus aportaciones al revisar y corregir este trabajo.

Para LARH, quién nunca me abandonó
y aún en los momentos más difíciles estuvo ahí
para no dejarme caer y seguir en la batalla.

Índice

Introducción	7
1 Bibliografía y sociología de los textos	8
Referencias	13
2 Restos arqueológicos, mapas, imágenes, fotografías y películas como texto	14
2.1 Restos arqueológicos: Stonehenge	14
2.2 Mapas	19
2.3 Imágenes	22
2.4 Fotografías	26
2.5 Películas	30
Referencias	33
3 Formas que afectan el significado del texto	34
3.1 Crítica textual	35
3.1.1 El error	36
3.1.2 El cantar del Mío Cid: un ejemplo práctico de crítica textual	38
3.2 Teoría de la recepción	40
3.2.1 Antecedentes de la teoría de la recepción	42
Referencias	46
Conclusiones	47
Obras consultadas	50

Introducción

El término *sociología de los textos* fue propuesto por McKenzie en el año de 1985 como parte de una serie de conferencias celebradas en la British Library, realizadas en honor a Sir Anthony Panizzi.

Su participación bajo el título de *Bibliography and the sociology of text*, surge como una respuesta a la preocupación por los cambios sociales y tecnológicos del momento, sobre todo en el campo de la bibliografía.

A partir de tales cambios, McKenzie ve la necesidad de redefinir el concepto de *bibliografía*, así como la modificación de sus principios básicos, surgiendo así la *sociología de los textos*, la cual se va a apoyar en dos ideas principales que se sustentan con la ayuda de la redefinición del término bibliografía.

La primera de estas ideas sostiene que el concepto de *texto* va más allá de su forma tradicional libraria, esto es, reconocer como texto a las imágenes, partituras, mapas, películas, etcétera; la segunda idea que sostiene McKenzie, defiende que diversos elementos tales como el objeto donde ha sido copiado o impreso, el lector, o la representación que lo hace ser visto o escuchado, afectan el significado de un texto. Ambas ideas fundamentan la sociología de los textos.

Este trabajo pretende profundizar un poco más acerca de las dos ideas que fundamentan la sociología de los textos, así como aquellas teorías y corrientes en la que se apoyó McKenzie o que pueden servirnos de ayuda para asimilarla.

El primer capítulo intenta resumir las ideas principales de la obra de McKenzie: se explica el término de sociología de los textos, la argumentación para redefinir el término de bibliografía y un esbozo general de las dos ideas que fundamentan la sociología de los textos.

El segundo capítulo trata la primera idea referente a texto más allá de su forma libraria, argumentando y ejemplificando que un texto puede ser una estructura arquitectónica, un mapa, una imagen, etcétera.

Por último, el tercer capítulo intenta cubrir la segunda idea de la sociología de los textos, es decir, que las formas afectan el significado de un texto; para ello, nos apoyamos a través de la crítica textual y la teoría de la recepción.

1 Bibliografía y sociología de los textos

Sin alguna justificación o explicación acerca de lo que Mckenzie llama sociología de los textos, suena un poco difícil de entender por qué redefinir el término *bibliografía* y por qué llamar *texto* a imágenes, documentos visuales o sonoros, así que sigamos cada uno de los pasos en los que se apoyó Mckenzie para fundamentar su trabajo.

Comencemos por el concepto de *bibliografía*. Sabemos que su objeto de estudio es el universo bibliográfico, sus fenómenos, las relaciones, interconexiones, las propiedades, atributos, etcétera, a partir de dos perspectivas: una material y otra espiritual.

Para Krummel (1993) “las bibliografías pertenecen a dos grupos, uno que está relacionado con la enumeración de libros y otros documentos, y el otro que se preocupa del estudio de los libros como objetos físicos” (p. 17).

A estas divisiones se le llaman bibliografía enumerativa y bibliografía analítica o crítica.

La bibliografía analítica o crítica, es aquella que pone énfasis en los aspectos materiales o corporales del ítem. También la podemos concebir como bibliografía pura.

“La bibliografía pura se ocupa del examen de un libro como objeto material, con el fin de precisar detalladamente el procedimiento mecánico y material de su producción.” (Aboyade, 1976, p. 364).

Esta, a su vez se subdivide en tres ramas: bibliografía textual, bibliografía histórica y bibliografía descriptiva.

La bibliografía textual tiene como estudio al texto y sus diferentes modificaciones que provienen de las personas que participan en el proceso editorial o de producción de una obra, con el objetivo principal de restablecer la versión ideal de la obra y publicarla como la versión más fiel del autor.

La bibliografía histórica se va a concentrar en el origen del libro y su evolución, por ejemplo los medios de producción, el marco histórico, etcétera.

La bibliografía descriptiva registra a profundidad, desde una perspectiva física, los detalles bibliográficos de un libro (Pensato, 1994, p.20). Al respecto, Bowers señala que es el examen de cada uno de los ejemplares disponibles de la edición de un libro para

poder determinar, bibliográficamente, las características físicas, tipográficas, etcétera del ejemplar ideal de esa edición.

Por su parte, la bibliografía enumerativa enfatiza el estudio de los aspectos espirituales o intelectuales de la obra, ya que se trata de listados que contienen referencias bibliográficas sobre un determinado aspecto o tema. Las categorías más frecuentes son bibliografía por tema, bibliografía de autor, bibliografía nacional, bibliografía del comercio editorial, catálogos bibliográficos, bibliografía selectiva, bibliografía de bibliografías, bibliografía universal, entre otras.

El sentido de bibliografía de Mackenzie y el que estaremos utilizando en el transcurso de este trabajo es el de bibliografía analítica.

Partamos de las definiciones tradicionales de sus defensores más relevantes como son Walter W. Greg (1933) y Fredson Bowers (1952), entre otros.

Para Walter W. Greg (1933):

Bibliografía es el estudio de libros como objetos tangibles. Examina los materiales de los cuales están hechos y la manera en la cual esos materiales se ponen juntos. Remonta su lugar y modo del origen, y las aventuras subsecuentes que las han acontecido. No se refiere a su contenido en un sentido literario, sino que se refiere ciertamente a las muestras y los símbolos que contienen (aparte de su significado) para la manera en la cual estas marcas o impresos son un hecho bibliográfico muy relevante. Y, a partir de este hecho, se refiere a la relación de un libro a otro: la cuestión de que manuscrito fue copiado de cual, que copias individuales de libros impresos son agrupadas juntas como formación de una edición, y cuál es la relación de la edición a la edición. La bibliografía, en fin, trata de los libros como las ensambladuras más o menos orgánicas de hojas del papel, o vitela, o cualquier material del que consiste, cubierto con ciertas muestras convencionales pero no signos arbitrarios, y la relación de los signos en un libro a éstos en otro (p. 271).

Fredson Bowers (1952) define bibliografía como:

Investigación técnica de la impresión de libros específicos, o de la impresión general, basado exclusivamente en los libros mismos, no ignorando, sin embargo, qué correlación útil puede estar disponible, en donde lo más importante es que los símbolos impresos son las letras y las palabras se tratan de una manera física y no literaria (p. 191).

Para Mckenzie, estas definiciones han dejado de ser válidas en cuanto a que no responden a sus usos actuales. Explica que “el problema radica en que, cuando se nos pide que expliquemos los signos en un libro como algo distinto a la acción misma de

describirlos o de copiarlos, éstos adoptan un status simbólico. Si el medio siempre repercute sobre el mensaje, la bibliografía no puede excluir de sus propios fines la relación entre forma, función y significado simbólico” (Mackenzie, 2005, p. 28).

Las definiciones clásicas de bibliografía quedan un poco limitadas a partir de una visión actual de las funciones pragmáticas del bibliógrafo, donde la bibliografía ha dejado un poco de lado su función técnica para demostrar que ha sido la única disciplina que ha estudiado de manera convincente el ciclo de la información.

En concreto, la redefinición de bibliografía que propone Mckenzie es la siguiente:

La bibliografía es la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y recepción (McKenzie, 2005, p. 30)

La definición de Mckenzie sobre bibliografía incluye el concepto *texto*, el cual, como veremos más adelante, involucra la ampliación a otras formas diferentes a la impresa en papel y pergamino propuestas en la definición de Greg.

Además, mantiene implícito que el bibliógrafo debería de ocuparse también de las formas que repercuten en el significado, así como los procesos sociales de transmisión y recepción, y no sólo de los procesos técnicos.

A partir de esto, McKenzie intenta simplificar la definición de bibliografía proponiéndola como el estudio de la sociología de los textos, debido a su función de ocuparse de cualquier forma de texto así como de su transmisión.

El término es explicado por Mckenzie a partir de la fragmentación de la frase, es decir, sociología y texto.

Algunas definiciones que podemos encontrar de *texto* son las siguientes:

- López Yepes define *texto* como el “discurso o conjunto de discursos que poseen unidad temática y argumentativa, y han sido fijados en un documento” (López, 2004).
- Para Martínez de Sousa es el “1. Conjunto de palabras que forman un escrito. 2. Conjunto de palabras que componen el original de una obra, en contraposición a las notas, cuadros o tablas” (Martínez, 1993).
- El diccionario de la Real Academia Española define *texto* del latín *textus* como “enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos. 2. Todo lo que se dice en el cuerpo de la obra manuscrita o impresa, a diferencia de lo que

en ella va por separado; como las portadas, las notas, los índices, etcétera” (Real Academia Española, 2007).

En estas definiciones, podemos observar una perspectiva tradicional de texto, donde es entendido como un conjunto de palabras registradas sobre algún soporte, con excepción de la Real Academia Española que lo amplía a un sentido oral.

Mckenzie llama texto a los datos verbales, visuales, sonoros, orales y numéricos en forma de mapas, documentos sonoros, películas e información computarizada, argumentando que texto deriva del latín *texere*, <<tejer>>, y, por lo tanto, se refiere no a un material en específico, sino a la condición de tejido, trama o textura de materiales. De hecho, tampoco se refiere a la urdimbre únicamente de textiles, por lo cual puede ser aplicado a la acción de entrelazar o entrecruzar cualquier tipo de material (McKenzie, 2005, p. 31).

La concepción tradicional de texto se debe a la interpretación metafórica donde la escritura es el tejido que conforma la construcción de algo. Sin embargo, se puede aplicar el mismo criterio para las nuevas construcciones materiales en forma de textos no librarios.

Es decir, lo que le da el sentido de texto a estas variantes de documentos (mapas, películas, imágenes, cintas sonoras, etcétera), es que la constitución de un texto, no es la presencia de elementos lingüísticos, sino el acto de su construcción a través de un sistema de signos convencionales que expresan significados ideológicos.

Respecto a esto, Mckenzie (2005) expone: “Lo que parece ser las diferentes ramas, cada una con su propio follaje exuberante, son los distintos medios en los que los textos son almacenados y transmitidos. Pero el tronco oculto, único, la fuerza del principio animador que fluye por cada rama, es el texto” (p. 67).

Por su parte, el término *sociología* fue utilizado por primera vez por el pensador francés Augusto Comte (1788-1857) en el siglo XVIII, después de que él mismo utilizara el término *física social* para referirse a esa misma ciencia.

Comte entendía la sociología como una rama del conocimiento que se encargaría de estudiar el orden social o la reorganización de la sociedad (Gómez, 2008).

Otras definiciones de sociología son las siguientes:

- Para Salvador Giner (1996) la sociología estudia a la sociedad humana, más concretamente las diversas colectividades, asociaciones, grupos e instituciones sociales que los humanos forman. Además, estudia al ser humano en la medida

en que su condición debe ser explicada socialmente, así como los resultados sociales de sus intenciones y comportamiento (p. 10).

- La Real Academia Española (2007), define sociología como: “Ciencia que trata de la estructura y funcionamiento de las sociedades humanas” .

Por lo tanto, una sociología de los textos nos recuerda todo el abanico de realidades sociales a las que la imprenta como medio tenía que servir, de los talonarios de recibos a las Biblias. Pero, por otra parte, también nos conduce hacia una consideración de los motivos e interacciones humanas que los textos llevan aparejados en cada uno de los estadios de su producción, transmisión y consumo. Nos alerta sobre el papel de las instituciones, y de sus propias estructuras complejas, en cuanto afectan a las formas de discurso social, pasado y presente. (McKenzie, 2005, p. 32)

La sociología de los textos se va a apoyar en dos ideas principales: la primera va a defender la concepción de texto más allá de su forma libraria, es decir, aceptar que un texto no es la presencia de elementos lingüísticos, sino el acto de su construcción; y la segunda idea consiste en que las formas como el objeto donde ha sido copiado o impreso, el lector, o la representación que lo hace ser visto o escuchado, afectan el significado de un texto.

A partir de lo anterior, a continuación se analizarán un poco más estas ideas comenzando por la concepción de texto más allá de su forma libraria. Con esto, no se pretende excluir al libro como texto, sino ampliar su definición a otro tipo de construcciones como lo son los restos arqueológicos, mapas, imágenes, etcétera.

Referencias

Aboyade, Bimpe. (1976). El bibliotecario como bibliógrafo. *Boletín de la Unesco para las bibliotecas*, 25 (6), 363-366.

Bowers, Fredson T. (1952). Bibliography, pure bibliography, and literary studies. *Papers of the Bibliographical Society of America*, 46, 186-208.

Bowers, Fredson. (2001). *Principios de la descripción bibliográfica*. Madrid: Arco Libros.

Giner, Salvador. (1996). *Sociología*. Barcelona: Península.

Gómez, Juan D. (2008). *Sociología*. Recuperado el 1º de mayo, 2008 de: <http://ciberconta.unizar.es/leccion/socionet/inicio.html>.

Greg, Walter Wilson. (1933). The function of bibliography in literary criticism illustrated in a study of the text of King Lear. *Neophilologus*, 18, 241-262.

Krummel W. D. (1993). *Bibliografías: sus objetivos y métodos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

Martínez de Souza, José. (1993). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

Mckenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

Pensato, Rino. (1994). *Curso de bibliografía*. Gijón, España: Trea.

2 Restos arqueológicos, mapas, imágenes, fotografías y películas como texto

Si cuando hablamos de texto lo hacemos para referirnos al hecho de tejer o entrelazar algo para hacer una construcción, entonces las imágenes, películas, mapas, grabaciones sonoras e incluso restos arqueológicos encajan perfectamente en esta definición, ya que cada uno emplea un sistema de signos convencionales diferentes, pero que expresan significados ideológicos.

Veamos algunos ejemplos de texto empezando por los restos arqueológicos que constituyen una forma de texto verbal. Este tipo de textos son aquellos cuyo carácter visual y físico están unidos a una historia, tienen una función narrativa, en él se encuentre la caracterización, el contenido descriptivo, la acción física y el sentido simbólico de una narración (McKenzie, 2005).

2.1 Restos arqueológicos: Stonehenge

Independientemente de toda la información libraria que se ha generado alrededor de Stonehenge (compárese por ejemplo con Richard Atkinson, Fernan Niel, Christopher Chippindale, Rodney Castleden), la propia construcción arquitectónica en sí, forma parte de un texto verbal. Para determinar esto, conozcamos un poco de información general

Stonehenge se encuentra en la ciudad de Salisbury en Gran Bretaña y data aproximadamente de 2800 años a.C.

Uno de los tantos enigmas que aún guarda celosamente esta construcción ha sido el de sus creadores, pues no se tiene certeza de quienes pudieron erigirla, la manera en que fueron transportados los bloques de piedra de una sola pieza, además de la exactitud astronómica con la que fue construida. A esto tenemos que añadir que lo único que sabemos es que fue obra de una civilización muy antigua de la cual no tenemos registro alguno (Delgado, 2003) (figura 1).



Figura 1. Vista lateral de los restos arquitectónicos de Stonehenge.

A través del tiempo podemos encontrar diferentes especulaciones acerca de sus creadores. En el siglo 1 a.C. Diodoro de Sicilia habla de un templo dedicado al dios Apolo construido por los boreades y en cuyo lugar se presentaba Apolo cada 19 años, periodo en el cual, las estrellas están en el mismo lugar en el cielo. Tal descripción se relaciona mucho con Stonehenge (Llauge, 2008).

En la Edad Media, Geoffrey de Monmouth (1996) escribió la *“Historia de los reyes de Britania”*, donde podemos encontrar en un pequeño apartado la historia de cómo Stonehenge llegó a su lugar actual.

La historia cuenta que cerca del siglo V d.C., 300 nobles británicos fueron asesinados por la traición de Hengest, líder de los sajones. Indignado, el gran rey Aurelio Ambrosius decide crear un monumento digno en honor a los hombres caídos.

Merlín le sugiere a Aurelio una expedición a Irlanda con el fin de traer a Bretaña el “Anillo del Gigante”, un círculo de piedras que fueron llevadas originalmente desde África a Irlanda por unos gigantes (figura 2).

El círculo de piedra se encontraba en el monte Killaraus y se utilizaba como un sitio para la realización de rituales y curaciones.

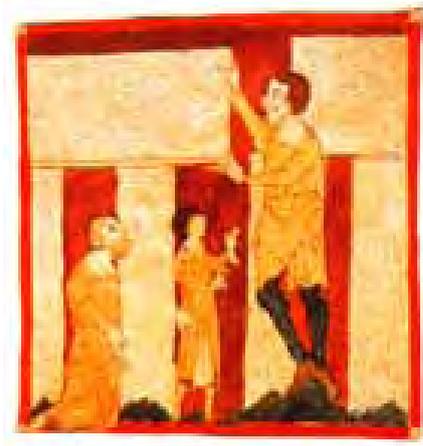


Figura 2. Representación de la construcción original del Anillo del Gigante.

Bajo el liderazgo del rey Uther y de Merlín sale una expedición para traer el Anillo, sin embargo, a pesar de contar con muchos hombres su esfuerzo es inútil y no logran mover las piedras. Al ver el intento fallido, Merlín se da cuenta que la única forma para mover las piedras es a través de la magia, y es así como logra mover los montículos a su lugar actual.

El círculo fue erguido en torno a la fosa común de los nobles asesinados, además cuenta la leyenda que ahí fueron enterrados el rey Aurelio, Uther y Arturo (Monmouth, 1996).

Otras leyendas dicen que Stonehenge son gigantes petrificados.

En el siglo XVII, el rey Jaime I de Inglaterra comisionó al arquitecto Iñigo Jones para que realizara una investigación acerca de Stonehenge. Su conclusión fue que Stonehenge era un templo dedicado al cielo y había sido construido por los romanos en el año 76 d.C.

En este mismo siglo John Aubrey propondría una de las ideas más popularizadas hasta nuestros días, pues sostiene que Stonehenge fue construido por los druidas como un centro ceremonial. De ahí viene el nombre de la “piedra de Altar” o “piedra de la matanza”.

Con el transcurrir del tiempo, la idea fue popularizándose cada vez más, a tal punto que una agrupación llamada “Antigua Orden Unificada de Druidas”, asistía a Stonehenge al amanecer de cada solsticio de verano para realizar una serie de ritos y ceremonias. En 1985, el gobierno británico prohibió tales celebraciones (Rodríguez, 2000).

Sabemos que hoy en día Stonehenge sigue formando parte de gran interés ideológico, espiritual y religioso para la congregación pagana.

Arquitectónicamente, su aspecto final alberga varios elementos constructivos:

El círculo externo está compuesto por treinta grandes monolitos de gres de veinticinco toneladas, cuyo diámetro alcanza los 26.9 m. Originalmente estaban unidos por un dintel de piedra de siete toneladas.

Al interior de este círculo se encuentra otro círculo formado por sesenta menhires de piedras azules de cuatro toneladas cada uno. Las piedras azules son muy famosas y reconocidas por sus poderes energéticos.

Más a su interior se encuentran cinco trilitos, cada uno de estos bloques de cuarenta y cinco toneladas de peso se alza a 7 m de altura, y albergan en su interior una disposición en forma de herradura de otras diecinueve pequeñas piedras azules.

Tanto los cinco trinitos interiores como sus menhires interiores están colocados en forma de herradura, cuya parte abierta da origen a la gran avenida que antiguamente llegaba a Stonehenge, y que llegó a medir cerca de 3 Km. En esta avenida se localiza la llamada “piedra talón”, cuyo peso es de treinta y cinco toneladas y se encuentra rodeada de un parapeto y foso circular de 4.8 m. (Niel, 1976).

En el centro se encuentra la famosa “piedra de altar” de 4.8 m de largo.

En la periferia de toda la construcción pétreo, se encuentran distribuidos un conjunto de tres círculos: el círculo exterior está formado por cincuenta y seis pequeños agujeros conocidos como los hoyos de Aubrey (nombrados así en honor a su descubridor Sir Jhon Aubrey), y dos círculos interiores que están conformados por treinta agujeros cada uno, éstos son llamados “agujeros X” y “agujeros Y” respectivamente.

Entre los hoyos de Aubrey y el foso circular se encuentran dos monolitos de 2.74 m y 1.22 m, además de dos montículos de tierra compactada, a este conjunto se les hace llamar las “cuatro estaciones” (Niel, 1976).

Richard Atkinson (1960) propuso que la construcción había sido realizada en tres fases y cuya labor había sido realizada por más de una generación.

En la primera etapa que propone Atkinson (alrededor del año 2800 a.C.), se realizó la zanja circular de 330 pies de diámetro, se colocaron *las cuatro estaciones*, la piedra *Talón*, los indicadores del sol y la luna y por último los cincuenta y seis agujeros conocidos como hoyos o círculos de Aubrey.

En la segunda fase (2100 a.C.) se erigieron ochenta bloques de arenisca azul en un semicírculo o herradura. Estas piedras provenían de las montañas de Precelly, situadas a 320 Km. en el sudoeste de Gales (figura 3).

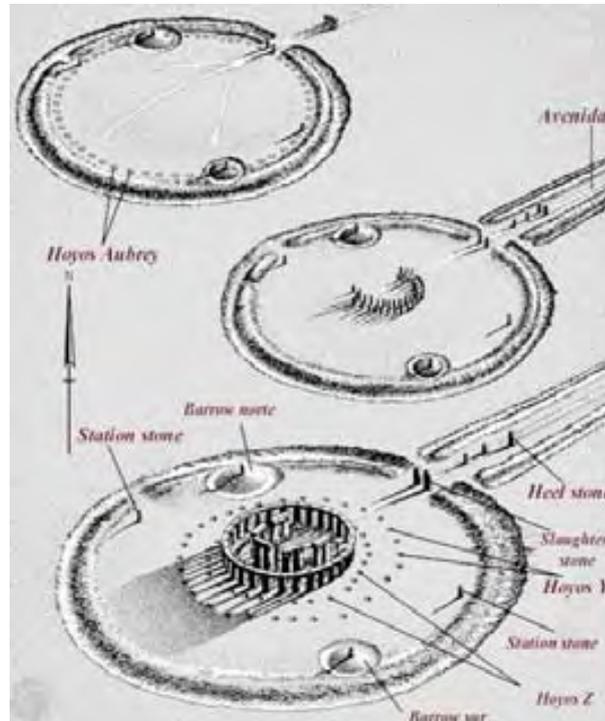


Figura 3. Diagrama de los componentes que conforman Stonehenge.

Se cree que los bloques pudieron ser transportados en balsas a lo largo de la costa galesa entrando por Bristol a lo largo del río Avon. Al llegar a tierra eran movidas sobre rodillos hasta la avenida de Stonehenge donde se instalarían conformando dos círculos.

Cien años más tarde, los bloques de piedra azul fueron reordenados y sustituidos por piedras silíceas traídas de las colinas de Malborough, ubicada a 30 Km. al norte.

En la tercera fase (1500 a.C.) las piedras azules volvieron a ser reubicadas en el interior del círculo, además de colocarse la piedra de altar (Atkinson, 1960).

Ninguna piedra está colocada al azar en esta construcción; tanto el número como la disposición de las piedras corresponde a un plan preciso y estudiado: la “piedra de altar” y la “piedra talón” se encuentran alineadas para mostrar el punto de salida del sol en el solsticio de verano, las cuatros estaciones se encuentran alineadas hacia las salidas y

puestas del sol en el solsticio de verano e invierno, además de marcar las salidas y puestas de la Luna en los solsticios de invierno.

Stonehenge fue abandonado alrededor del año 1100 a. C., y durante ese periodo algunos de sus bloques fueron reutilizados por pueblos vecinos para realizar nuevas construcciones (Delgado, 2003).

Retomando nuestra argumentación de texto, Stonehenge cumple con las características mencionadas: es de carácter físico y visual, está unido a una historia, tiene una función narrativa, tiene un contenido descriptivo y por si fuera poco es como si fuera un libro, únicamente que no todos estamos capacitados para leerlo e interpretarlo, pero sin duda provee información.

2.2 Mapas

Los mapas representan una forma de texto entre lo verbal y lo no verbal, ya que podemos encontrar en ellos tantos signos indiciarios como significados simbólicos.

En un mapa, las palabras van a ser definidas de manera topográfica, a diferencia de un texto librario que lo hace gramatical y sintácticamente.

Toman significado a partir de la comprensión de los signos y de su estructura, la iluminación, colores, sombras, caligrafía, puntos cardinales, las líneas que marcan la latitud y longitud, son parte del dispositivo gráfico como formas expresivas. (McKenzie, 2005).

Uno de los tipos de mapas más comunes son los topográficos, cuya función es la de representar el relieve de la tierra. En ellos podemos encontrar representaciones de elementos naturales como montañas, valles, rios, la hidrografía, además de elementos artificiales como son ciudades, carreteras, líneas de electricidad, teléfono, etcétera.

El relieve se puede representar mediante curvas de nivel que simbolizan el terreno y la altitud; el agua como ríos o arroyos se indican con líneas azules mientras que las concentraciones de agua se representan por masas del mismo color; las zonas de vegetación se señalan con signos pictográficos o con color verde y marrón, etcétera (figura 4).



Figura 4. Ejemplo de cómo se representan los ríos, lagos, lagunas, subdivisiones geográficas, montañas y vegetación.

México es un país que se representa por los grandes contrastes físicos, desde territorio sumamente montañoso hasta grandes extensiones desérticas y selvas tropicales (Gutiérrez, Gómez, Juárez, 1992).

Situado en el hemisferio norte, se encuentra limitado entre los paralelos $32^{\circ}43'$ y $14^{\circ}32'N$ y los meridianos $86^{\circ}46'$ y $117^{\circ}08'$ al oeste de Greenwich. Tiene una superficie de 1 958 201 km² incluyendo sus islas y ocupa por su tamaño, el quinto lugar en el continente americano (figura 5).

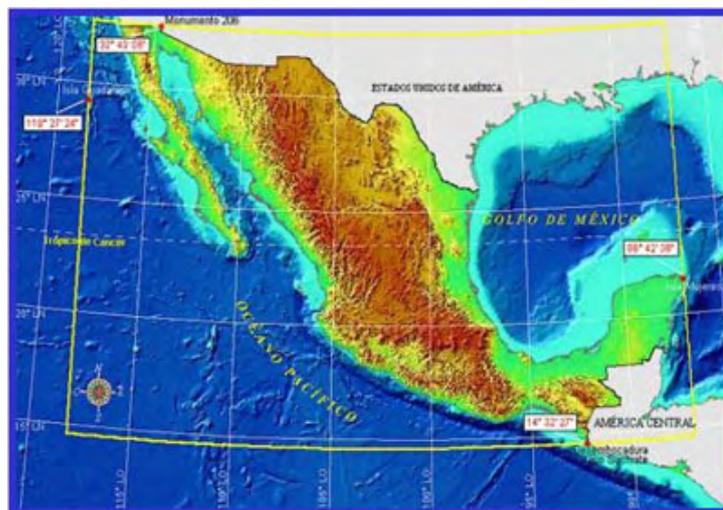


Figura 5. Ubicación de México en el globo terráqueo. Los paralelos son las líneas blancas horizontales, mientras que los meridianos son las líneas verticales, ambos se encuentran graduados lo que nos permite tener la ubicación específica.

Su relieve es muy montañoso, a lo largo del paralelo 19° norte, se localiza una cadena de volcanes llamada Sierra Volcánica Transversal o Sistema Volcánico Transversal, en el que se encuentran varias sierras y las montañas mas elevadas del país como son el Citlaltépetl o Pico de Orizaba, Popocatepetl, Iztaccíhuatl, Nevado de Toluca o Xinantécatl y Nevado de Colima (Gutiérrez, et. al, 1992).

Al norte de la Sierra Volcánica Transversal se localiza la Altiplanicie Mexicana que consiste en una gran meseta. Esta meseta se encuentra limitada por sierras muy elevadas: Al este por la Sierra Madre Oriental, que va desde del Río Bravo hasta el Istmo de Tehuantepec, y al oeste la meseta está limitada por la Sierra Madre Occidental, que se extiende entre la frontera de Estados Unidos de América y la Punta Mita de Nayarit. La altiplanicie está atravesada por una cadena volcánica integrada por las sierras de Querétaro, Guanajuato y Zacatecas, donde se une a la Sierra Madre Occidental; de este modo, la Altiplanicie Mexicana queda dividida en dos regiones: la situada al sur, denominada Meseta Central o del Anáhuac, y la situada al norte, que se llama Meseta del Norte. (Izquierdo, 1942)

En la Península de Baja California se encuentran varias cadenas montañosas y cuenta con numerosas islas.

Al sur de la sierra Volcánica Transversal se sitúan dos cadenas montañosas: al oeste la Sierra Madre del Sur y al este continúa la Sierra Madre Oriental (figura 6).



Figura 6. En este mapa se puede observar la información antes dada donde se representan la Sierra Madre Oriental, Occidental y del Sur.

Al este del Istmo en el sureste del país, se encuentran cuatro regiones paralelas entre sí que son las montañas del Norte de Chiapas, las Mesetas Centrales, la Depresión Central de Chiapas y la Sierra Madre de Chiapas. Esta última, próxima al litoral del Océano Pacífico, se prolonga hasta la frontera con Guatemala. Al noroeste de estas regiones se extiende la Península de Yucatán, formada por una losa caliza casi plana limitada al este por el Mar Caribe y al oeste y norte por el golfo de México (Izquierdo, 1942).

Los mapas son texto en cuanto a que su fin es expresar un mensaje. Como todo texto, va a tomar significado a partir de la comprensión de los elementos que lo constituyen, es decir, de la correcta lectura e interpretación de todos los dispositivos usados que dotan significado (iluminación, graduación, latitud, longitud, sombreado, etcétera).

2.3 Imágenes

Las imágenes como en los casos anteriores, van a tomar significado a partir de la existencia de elementos dotados de significación.

Barthes (2007) en su artículo “*Retórica de la imagen*”, realiza el siguiente análisis para ejemplificar que una imagen puede contener mensajes (figura 7).



Figura 7. Imagen utilizada por Barthes en “*Retórica de la imagen*”

Al analizar una imagen se debe partir de la observación de los elementos representados, es decir, en la imagen anterior se pueden percibir saliendo de una red entreabierta, paquetes de espagueti, una lata de conservas, un sachet, tomates, cebollas, chiles, un hongo en tonalidades amarillas, fondo rojo y una leyenda en francés en la parte inferior derecha.

Sabemos que por el énfasis en la marca de los productos se refiere a una imagen publicitaria, así que el primer mensaje que percibimos es el lingüístico, por una parte la marca de los productos Panzani que nos hace recordar a la italianidad por la pronunciación y por otra la leyenda en francés en el lado inferior derecho.

Dejando a un lado el mensaje lingüístico, uno de los significantes es la red entreabierta por la cual se están desbordando los alimentos, esto representa el regreso del mercado, imagen comúnmente relacionada con la frescura de los alimentos comprados, así como la preparación casera a la que serán sometidos.

Otro signifiante dentro de la escena es la reunión del tomate, del chile y de la tonalidad tricolor de la etiqueta (amarillo, verde y rojo). Su significado es Italia y viene a refirmar el mensaje lingüístico sobre la italianidad (Barthes, 2007).

El conglomerado de los diferentes alimentos transmite la idea de un servicio culinario total, como si por una parte *Panzani* proveyese de todo lo necesario para la preparación de un platillo compuesto, y por otra parte que la salsa de tomate enlatada igualase los productos naturales que la rodean, ya que en cierto modo la escena hace de puente entre el origen de los productos y su estado último.

En su conjunto, podemos decir que encontramos tres tipos de mensajes: un mensaje lingüístico, un mensaje icónico codificado¹ (connotación visual derivada del arreglo de los elementos de la fotografía) y un mensaje icónico no codificado² (la denotación literal, reconocimiento de objetos identificables en la fotografía) (Barthes, 2007).

Actualmente es muy común ver una imagen acompañado de un mensaje lingüístico, ya sea como título, leyenda, artículo de prensa, dialogo de una película, etcétera, y esto es debido a que la imagen puede tener una pluralidad de significados en la que el lector puede considerar unos e ignorar otros. Por tal motivo se desarrollan algunas técnicas como los mensajes lingüísticos para fijar los significados.

Los mensajes lingüísticos respecto al mensaje en una imagen va a tener dos funciones: de anclaje y de relevo.

¹ Elementos pertenecientes a la realidad cultural compartida por el emisor y el receptor

² Análisis que explica y describe la relación de los elementos en función de una estructura.

El mensaje de anclaje nos va a ayudar a conseguir el nivel de percepción adecuada, guiando la mirada e intelección de modo a que limite el poder proyectivo de la imagen, es decir, tiene la función explicativa de algunos de los signos (Caldeiro, 2005).

En la figura 8 tenemos en primer plano a un niño sentado en una barra que se ve sin duda agobiado y deprimido. Frente a él se encuentra un vaso tequilero con leche y otros vacíos en el fondo, proponiendo la idea de que el niño está ahogando sus penas en leche. Al fondo a la derecha podemos observar a un osito de peluche que representa al cantinero junto con una gran botella del mismo líquido.



Figura 8. Publicidad de la paleta Chupa Chups en África.

La imagen por sí misma podría ser interpretada de diferentes maneras, tanto de una perspectiva negativa pues no sabemos el trasfondo de la preocupación del niño y el mal ejemplo al que éste posiblemente su padre le ha dado, como también puede ser visto desde una perspectiva humorística debido a los elementos inocentes que lo componen.

La leyenda en este aspecto viene a concretar y delimitar todas esas posibles interpretaciones. En el ejemplo, la leyenda en la parte inferior derecha dice: “it’s the end of the world without it” (es el fin del mundo sin ella), y remata con la figura de la paleta cuyo nombre resalta casi a la misma altura para ser leída con el párrafo.

La leyenda nos permite explicar la razón de la actitud y acción del niño.

Este tipo de mensaje de anclaje es muy frecuente por lo general en la fotografía de prensa y en la publicidad.

El mensaje de relevo es aquel que se encarga de otorgarle sentido a la imagen, comúnmente lo podemos encontrar como diálogo (Caldeiro, 2005).

Este tipo de mensajes cumple con la función de historia, anécdota, o narración y se le encuentra frecuentemente en las historietas (figura 9).



Figura 9. Ejemplo de mensaje de relevo.

A diferencia del mensaje de anclaje, el mensaje de relevo posee una carga informativa mayor.

La construcción de palabras y gráficos es un texto que intenta comunicar en el impreso al menos algunos de los elementos de la representación (Caldeiro, 2005).

Como podemos ver, una imagen también es una construcción de significados cuya finalidad no es solo lucir, sino enviar un mensaje a quien la ve.

A continuación se presenta un caso que se podría considerar muy similar a la imagen, me refiero a la fotografía, veamos cual es la diferencia y porque se considera texto.

2.4 Fotografías

El dibujo, a diferencia de la fotografía, es un mensaje codificado en tres niveles: 1) para plasmar un dibujo de un objeto o una escena, exige un conjunto de transposiciones reguladas referente a la perspectiva; 2) la codificación del dibujo necesita una división entre lo significativo y lo insignificante; 3) como en todos los códigos, el dibujo exige un aprendizaje.

Para Barthes, la emisión y recepción de un mensaje fotográfico pertenece al campo de la sociología, ya que se trata de un estudio de grupos humanos, de definir motivaciones y actitudes y vincular las conductas de los grupos con la totalidad social de la que forman parte (Mckenzie, 2005, p. 80).

En la fotografía, la relación entre los significados y los significantes no es de transformación sino de registro. Las intervenciones de las personas en la fotografía tales como el encuadre, distancia, luz, textura, etcétera, forman parte de la connotación.

Además, la fotografía es una prueba que permite evaluar la revolución antropológica que representa la historia del hombre.

A continuación veamos un ejemplo, a través de la fotografía postmortem en lo que se conoce como velorio de angelitos.

En la cultura católica se llama “angelito” a los pequeños que mueren después de ser bautizados y antes de tener uso de la razón (Gutiérrez, 1998) (figura 10).

El término representa la pureza del niño liberado del pecado original al haber recibido el bautismo, además de tener el privilegio del pase directo al paraíso (Pizarro, 2008).

Fue precisamente el incremento de mortandad infantil que constituyó el bautismo inmediatamente después del nacimiento, pues según las creencias, aquellos que mueren antes de ser bautizados quedan atrapados en el limbo (figura 11).



Figura 10. Fotografía postmortem de angelito.



Figura 11. Debido a la mortandad infantil, el bautismo se constituyó inmediatamente después del nacimiento

En México, el fallecimiento de un niño conllevaba una serie de ritos funerarios, dentro de los cuales, los padrinos ejercían un papel importante asumiendo los gastos del funeral como cohetes y mariachis que acompañaran al cortejo fúnebre hasta el panteón, entre otros aspectos (Gutiérrez, 1998).

La vestimenta del niño dependía de su sexo, si era niño era ataviado como San José o el Sagrado Corazón y las niñas como la Inmaculada Concepción, aunque también podían vestirse de blanco o con sus mejores ropas. El atuendo era complementado con unos huarachitos de cartón forrados con papel dorado y una palma de azahar o una vara de nardos o azucenas, que los padrinos colocaban entre las manos del niño. La vestidura significaba el estado de santidad en el cual moría, lleno de pureza e inocencia.

El cadáver era colocado sobre una mesa cubierta con una tela o mantel blanco y se cubría y ponían alrededor diferentes flores llevados por los familiares y amigos. (Gutiérrez, 1998) (figura 12).



Figura 12. Rito funerario en México, siglo XIX.

En el momento culminante de la velación los padrinos se encargaban de colocar una corona de azahares sobre la cabeza del niño y en ese instante se lanzan los primeros cohetes anunciando la coronación.

Desde la segunda mitad del siglo XIX la fotografía pasó a formar una parte importante en el ritual, y aunque la tradición de retratar a los difuntos existía en la pintura desde el siglo XVIII, la fotografía permitió hacer más accesible la posibilidad de fijar y guardar la última imagen de la persona, que no fuese por la memoria personal. (Álvarez, 2008).

La fotografía es la representación de la victoria sobre la muerte reservada para los justos, así como la constancia de ingreso del niño a la vida eterna. A partir de ese momento forma parte del culto doméstico.

El dolor de los padres por la pérdida del hijo se canaliza como catarsis a través del ritual incluyendo la fotografía, ya que cumplen la función de constatar la ascunción del niño y proporcionar consuelo ante el impacto afectivo. Así, la esperanza de una vida mejor y el recuerdo fotográfico permiten que los padres asuman paulatinamente que su hijo ha muerto pero la vida continúa. Eso explica la creencia de que los padres no deben llorar por la muerte de sus hijos, pues de lo contrario estos perderán la gloria. (Gutiérrez, 1998) (figura 13).



Figura 13. Es muy común en las fotografías postmortem, ver a los familiares en actitud pasiva e incluso indiferente.

El origen de la palma y la corona, así como de otros elementos característicos del ritual se deben a la tradición y Asunción de la Virgen, sintetizada por Santiago de Vorágine en su *“Leyenda dorada”*, escrita en el siglo XIII.

Según Vorágine (1982), su narración proviene de un libro apócrifo atribuido a San Juan Evangelista en el que describe la muerte y ascunción de la Virgen al cielo.

Las semejanzas de la Asunción de la Virgen con el de los angelitos son muy similares, ambas muertes se encuentran libres de las penalidades que las hacen diferentes de las demás personas.

Los recursos simbólicos como la corona, símbolo de la gloria reservada a las almas justas y la palma como el símbolo del triunfo sobre la muerte y pureza de su portador son los mismos. Las flores simbolizan a los ángeles y arcángeles que acompañaron a Jesús en la muerte de María y la música los coros celestiales de las vírgenes y mártires.

La palma simboliza un atributo de los elegidos por Dios, comenzando por la Virgen y San José; tienen su fundamento en la creencia del paraíso como un oasis poblado de palmeras (Gutiérrez, 1998).

Respecto a la prohibición de llorar tanto en la muerte de María como en el de los angelitos se debe a la creencia de la resurrección (además de ser sólo una separación temporal, el difunto irá a un lugar mejor, por lo que el llanto pone en duda la creencia) (Álvarez, 1998).

La fotografía funciona textualmente como construcción interpretativa al menos de dos maneras: la primera porque la fotografía es considerada como objeto de arte; el marco circunscribe el contenido a partir de las selecciones de películas, filtros, luces, exposición, etcétera, los cuales ponen límites físicos a la forma de la imagen y segundo por los elementos dotados de significación.

2.5 Películas

Las películas o cintas de video representan una de las formas más completas de comunicación oral, visual, escrita y tipográfica, que a diferencia del texto en su forma libraria es más accesible a las sociedades analfabetas o iletradas.

Son textos cerrados, tienen una longitud material, una duración, es repetible y como todo texto es una construcción de tramas.

Las películas comparten elementos muy similares a los del mundo editorial, pues ambos cuentan con autores, editores, traductores, distribuidores, proveedores y por supuesto lectores, e incluso, muchas de ellas a través de la historia han sido objeto de censura.

Regresando un poco a su función como texto, la película al ser una técnica interpretativa consciente, cada rasgo representativo está calculado para expresar un significado simbólico. Los detalles técnicos como las luces, las lentes utilizadas, los primeros o segundos planos, la composición de las tomas, etcétera, tienen la función de crear significados por medio del uso sofisticado de las formas materiales (McKenzie, 2005).

Considerada como una joya para el cine de expresionismo alemán junto con “Nosferatu” (1922), “El Gabinete del Dr. Caligari” (1919), es una película dirigida por Robert Wine, y cuya trama es acerca de un hipnotista que utiliza a un sonámbulo llamado Cesare tanto para exhibirlo como fenómeno de circo como para cometer asesinatos (Wine, 1996) (figura 14).

Los fuertes contrastes de luz y sombra, la exageración de la actuación, maquillaje y vestuario, las formas distorsionadas, el rodaje de interiores como representación irreal de un contexto delirante, las colaboraciones artísticas de Walter Reimann, Hermann Warm y Walter Rorigh, son utilizados como recursos expresivos del sentir de sus personajes. (figura 15).



Figura 14. Cesare secuestrando a Jane e internándose en el bosque en “El gabinete del Dr. Caligari” de Robert Weine.



Figura 15. Acusado de los múltiples asesinatos, en su celda en “El gabinete del Dr. Caligari” de Robert Weine.

En resumen, la película no sólo se trata de un hecho social, sino también de un texto puesto que hace una construcción de tramas cuyo fin es expresar algo.

Ya que hemos explicado y ejemplificado la primera idea de McKenzie, respecto a que texto no es sólo aquel que podemos encontrar en los libros, sino también en otro tipo de expresiones, veamos la siguiente idea que respalda la sociología de los textos.

Referencias

- Álvarez, Tiberio. (2008). *El arte ritual de la muerte niña*. Recuperado el 12 de febrero, 2008 de:
http://www.scare.org.co/rca/archivos/articulos/1998/vol_4/HTML/El%20arte%20ritual%20de%20la%20muerte%20ni%C3%B1a.htm.
- Atkinson, Richard John Copland. (1960). *Stonehenge*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Barthes, Roland. (2007). *Retórica de la imagen*. Recuperado el 12 de diciembre, 2007 de:
http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/retorica_imagen_0007.htm.
- Caldeiro, Graciela Paula. (2005). *Retórica de la imagen*. Recuperado el 14 de diciembre, 2007 de: <http://comunicacion.idoneos.com/index.php/337739>.
- Delgado, José Manuel (2003). *El misterio de los antiguos constructores*. (Disco compacto). Madrid: Año Cero; Pirámide.
- Gutiérrez Aceves. (1998). El arte ritual de la muerte niña. *Artes de México*, 15, 23-51.
- Izquierdo Croselles, Joaquín. (1942). *Geografía de México*. Granada: Urania.
- Llague Dausa, Félix. (2008). *Stonehenge, un santuario astronómico*. Recuperado el 21 de enero, 2008 de: <http://www.espinoso.org/biblioteca/stonehenge.htm>.
- Mckenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.
- Monmouth, Geoffrey de. (1996). *Historia de los reyes de Britania*. México: Llac y Cia.
- Niel, Fernand. (1976). *Stonehenge, el templo misterioso de la prehistoria*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Pizarro, Gabriela. (2008). *Velatorio del angelito*. Recuperado el 12 de febrero, 2008, de:
<http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=gpizarroangelito>
- Rodríguez Flores, Jesús Gerardo. (2000). Stonehenge, donde los astros y dólmenes danzan. *Astronomía digital*, 3, 11-14. Recuperado el 21 de enero, 2008 de:
<http://www.astro-digital.com/3/stone.html>.
- Vorágine, Santiago de la. (1982). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.
- Wine, Robert (Director). (1919). *Das Cabinet des Dr. Caligari*. (Película). Alemania: Decla-Bioscopo AG.

3 Formas que afectan el significado del texto

La segunda idea que sostiene McKenzie (2005) en su sociología de los textos, se refiere a que pueden existir factores externos que distorsionan o afectan el significado de un texto, tales como la forma en la que se encuentra, el lector, la gente que trabaja en su publicación, la representación que permite que sea visto o escuchado, etcétera.

Esto se puede explicar a partir de diferentes factores, entre ellos el hecho de que somos seres que comúnmente nos comunicamos de manera oral, utilizamos diferentes tonos y énfasis para expresarnos, y si a eso le añadimos un lenguaje a partir de señales o gestos, puede ser que nuestro oyente capte de forma directa lo que queremos decir o la idea que queremos resaltar.

El texto en su forma escrita, ha intentado representar lo más cercano posible los diferentes énfasis que utilizamos al hablar a partir de signos de puntuación tales como la coma, el punto, punto y coma, puntos suspensivos, signos de admiración, signos de interrogación, comillas, etcétera.

El correcto uso de los signos de puntuación permite entender más fácilmente las unidades de significado de una frase o párrafo, de tal manera que su empleo requiere de precisión para expresar la idea del autor (Ricoeur, 2002).

Los signos tipográficos y los verbales, se relacionan con decisiones editoriales respecto a cómo se va a reproducir un texto, por lo tanto, como lo veíamos anteriormente esto puede repercutir en la interpretación, ya que se nos fuerza a crear nuestro propio significado a partir de sus modificaciones.

En defensa del texto original tal y como el autor lo quiso decir, y el cual fue modificado por parte de las personas que intervinieron en su publicación, se encuentra la crítica textual (Orduna, 2005).

Sin embargo, el problema de la interpretación no solo recae en quienes fueron partícipes en la intervención de la obra. El lector es otra dificultad que afecta el significado de un texto, esto es debido a los diferentes estilos de lectura que pueden ser determinados culturalmente. Aquí, los signos de puntuación son tan vulnerables de ser burlados aun siendo utilizados con precisión.

Otros motivos por los cuales el lector puede afectar el significado de un texto, son los conocimientos previos así como su capacidad para captar la información, relacionarla, procesarla e interpretarla (McKenzie, 2005).

El periodo histórico en el que se encuentra el lector, ya sea en la misma época del texto, o bien, en épocas posteriores, representan otro factor que afecta el significado, debido al medio en que el lector desarrolla su actividad receptiva y el contexto de aparición de la obra que puede fijar la estructura de significado de una manera distinta a como la fijaría el contexto de aparición de otro lector en un momento histórico diferente, incluso, el código inicial de signos puede perderse al entrar en juego un nuevo medio.

3.1 Crítica textual

Para hablar de crítica textual nos tenemos que remitir a los textos impresos con el fin de explicar cómo la lectura de los signos tipográficos y verbales pueden repercutir en el juicio sobre la obra de un autor.

Blecu (1983) define crítica textual como el “arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular sobre los casos individuales de naturaleza muy diversa” (p. 9).

La crítica textual surge como la búsqueda de un método que permitiera eliminar lo más posible las alteraciones realizadas en los textos, ya sea porque habrían sido modificados de manera accidental o provocada.

La idea era que las alteraciones de los libros, al ser transmisores y generadores de conocimiento podían provocar catástrofes en su interpretación, en particular en los textos que transmitían la palabra divina. Textos como la Biblia, la Iliada, o autores como Platón o Aristóteles, debían permanecer siempre idénticos a su estado original. (McKenzie, 2005).

En el siglo XIX, se construye un *ars critica* mejor conocido como método de Lachmann.

El método de Lachmann consiste básicamente en un análisis de las concordancias y divergencias que presentan los testimonios conservados; este análisis permite establecer

un árbol genealógico (*stemma codicum*) de los códices, en el que cada ejemplar proporciona teóricamente mejores o peores lecturas según su antigüedad. Así se acuñó la expresión *recentiores deteriores*, en alusión a que los códices más recientes ofrecerían lecturas menos fiables (Scripta, 2007).

En resumen, la crítica textual se ejerce sobre un texto concreto que ha sido compuesto y se ha transmitido en unas determinadas circunstancias históricas y como tales nunca idénticas, por lo cual, el fin que persigue es el de reconstruir y mantener lo más posible el sistema lingüístico y cultural de cada nación desde sus orígenes, y mantener la palabra original de un autor.

Veamos a continuación los errores más comunes de los cuales se encarga la crítica textual.

3.1.1 El error

Como ya se había mencionado antes, la crítica textual va a intentar depurar un texto de todos aquellos elementos extraños al autor, con el fin de que las obras se mantengan en un grado máximo de pureza e inteligibilidad. Para esto, se debe atender en primer lugar a los errores de la copia.

Blecuca (c1983) divide los errores en dos tipos: debido a accidentes cometidos por el copista y por la intervención voluntaria del copista que altera el texto concientemente.

De acuerdo con las categorías aristotélicas (Kenney, 1974), los cuatro tipos de errores posibles son:

A) Errores propios del copista

- Por adición: Sucede cuando un copista repite una letra, una sílaba, una palabra o una o más frases. Esto sucede en pasajes repetitivos en los que la cercanía de frases iguales o muy similares favorecen el error. A esto se le llama ditografía o duplografía.
- Por omisión: El copista omite una letra, sílaba, palabra o frase de extensión variable, cuando el elemento siguiente comienza o termina de

forma igual o muy semejante. Este error se conoce como haplografía. El salto de una frase se llama homoioteleuton o salto de igual a igual.

- Por alteración del orden: Cuando invierten el orden de letras, sílabas, palabras o frases contiguas. Este tipo de error se debía al mecanismo de tipos móviles o dactilográfico.

Cuando se trata de errores por el copista, en los textos en verso se pueden encontrar inversiones en el orden de las estrofas y de los versos. La inversión no siempre es accidental, y puede deberse a un error por omisión que es corregido por el copista añadiendo en otro lugar el pasaje desapercibido para evitar tachar o borrar.

- Por sustitución: Generalmente, se debe a un error de la lectura del modelo, en el cual, el copista confunde unos grafemas por otros y lee una palabra distinta. El caso mas frecuente es la de la lectio faciliior o trivialización de una palabra poco frecuente con rasgos gráficos muy similares a otra de uso normal. Los errores donde una palabra no presenta semejanzas con el original, puede deberse a causas de la lectura o a los saltos por homoioteleuton. (Kenney, 1974)

Otro tipo de errores pueden ser por sinonimia o un error por antonimia.

B) Errores ajenos al copista

Son errores de pérdidas de palabras, frases o pasajes debidas a agentes destructores como el tiempo, la humedad, el fuego, la polilla, los censores, etcétera

En su función de recuperar la idea original del autor, la crítica textual ha generado nuevas versiones a partir de las revisiones. Cuando se conservan más de dos versiones puede decirse que cada una tiene identidad propia haciéndolos textos diferentes.

A continuación se presenta un ejemplo práctico que ofrece Blecua (1983) de crítica textual.

3.1.2 El Cantar del Mío Cid: un ejemplo práctico de crítica textual

Escrito en castellano medieval alrededor del año 1200, el poema del Mío Cid es un cantar anónimo, y cuyo título probablemente fuera cantar o gesta, según referencias dentro del texto. Está compuesto por 3735 versos anisosilábicos¹ de asonancia monorrima² y dividida en dos hemistiquios que varían entre tres y catorce sílabas.

Según Menéndez Pidal y otros tradicionalistas, el poema del Mío Cid fue compuesto alrededor del siglo XII y era transmitido oralmente. Para finales del siglo XIII fue escrito por Per Abbat, que a pesar de que no es el autor intelectual de la obra, se encargó de la puesta por escrito de la versión que hoy conocemos (Gutiérrez, 2007).

Su importancia radica más allá de la belleza y estilo de su composición, en ser la primera obra extensa de la literatura española y el único cantar épico de la Edad Media hispánica.

La problemática a la que nos enfrentamos con esta obra es que: 1) al ser transmitida oralmente se haya modificado con el tiempo, incluso según Menéndez Pidal hubieron dos versiones las cuales fueron transmitidas fielmente en forma oral; 2) existen errores del copista (Per Abbat), tales como palabras o letras olvidadas, mala interpretación en las palabras, versos dislocados, etcétera; 3) la obra que aún se conserva en la Biblioteca Nacional en Madrid, no es el manuscrito realizado por Per Abbat en el año de 1207, sino una copia que se realizó en el siglo XIV; 4) en muchas de sus hojas se encuentran manchas de color pardo oscuro, debido a los reactivos utilizados en el siglo XVI para facilitar su lectura en los lugares que había empalidecido; 5) En la actualidad, alrededor de casi ochenta versos han sido mal restaurados por diversos editores y ciento veinte versos más a los cuales los críticos les han dado soluciones contradictorias (Blecua, 1983)

Como vemos, la tarea no es, ni ha sido fácil, sin embargo, el Seminario de Edición y Crítica Textual de Buenos Aires, hizo un estudio en 1995 y 1996 acerca de los editores que se han encargado de reestablecer el texto a través de anotaciones. Algunos de los editores más importantes son los siguientes:

En 1596, Juan Ruíz de Ulibarri fue el primero en realizar un intento editor a partir del documento original, guardado en ese entonces en el Archivo del Consejo de Vivar.

¹ Variable en el número de sílabas

² De una sola rima

Para 1779, Tomas A. Sánchez, realiza el segundo intento apoyándose en la copia de Ulibarri para realizar el vol. I de la *Colección de Poesías anteriores al siglo XV*.

El textus receptus para los lectores del siglo XIX, lo realiza Janer en 1864 al integrarlo en el volumen de *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*.

En 1985, Menéndez Pidal realiza una de las más grandes aportaciones en el Poema del Mío Cid, ya que elabora una edición paleográfica y crítica, con estudios de lengua y gramática, ubicándola en el lapso histórico-lingüístico de la época, además de realizar un estudio profundo del contexto histórico y geográfico (Blecua, 1983).

Menéndez Pidal realizó por primera vez la edición de un texto crítico basada en estudios fonéticos y dialectales incorporando instrumentos científicos para el estudio del texto y la lengua de una obra medieval.

En 1972 Colin Smith publicó una colección destinada al público general pero con normas editoriales no tan cuidadas.

Las aportaciones de Smith fueron: plantear la innovación radical ante la aceptación del texto restaurado por Menéndez Pidal como textus receptus del poema; exalta la creación poética cumplida por el autor del poema y lo proclama como uno de los grandes poetas narrativos y dramáticos; y que la versificación del poema es acentual, no conviene tocar la estructura de los versos que parecen hemistiquios aislados ya que el poeta imitó a los alejandrinos y decasílabos franceses para crear pautas acentúales.

En 1981, Jules Horrent realiza una edición crítica del texto castellano y un volumen dedicado a la anotación crítica. En 1973 publicó Notas de crítica textual sobre el Cantar del Mío Cid con observaciones críticas al texto de Méndez Pidal (Blecua, 1983).

Horrent logró depurar el textus receptus de las tendencias arcaizantes de Menéndez Pidal y sometió a discusión los agregados de la *Crónica de Veinte Reyes* que no se justifican plenamente.

Alberto Montaner Frutos, edita el Cantar del Mío Cid en 1993, dedicado a estudiantes avanzados y especialistas con una anotación minuciosa y exhaustiva del texto.

Montaner realiza una anotación minuciosa y exhaustiva del texto donde reúne sistemáticamente todo lo realizado sobre el poema del Mío Cid en la crítica hasta 1992.

Los editores anteriores son sólo algunos que han intervenido en el Poema del Mío Cid intentando esclarecer con sus anotaciones el texto.

Esta tarea aun no está totalmente concluida, ya que aproximadamente 130 versos han sido enmendados por la crítica con distintas soluciones, alrededor de cincuenta

versos se les ha dado soluciones puntuales contradictorias, y 30 versos más son difíciles de subsanar.

En su función de recuperar la idea original del autor, la crítica textual ha generado nuevas versiones a partir de las revisiones realizadas por los diferentes autores (como en el ejemplo anterior). Cuando se conservan más de dos versiones puede decirse que cada uno tiene su propia identidad haciéndolos textos diferentes (McKenzie, 2005).

A cada versión le corresponde una identidad histórica, por lo cual no es conveniente combinarlas, ya que se perdería su historicidad.

Mas allá de intentar recuperar la idea original del autor, la crítica textual ha logrado servir como vínculo entre los significados pasados y los significados actuales, transmiten y generan nuevas versiones, que a su vez, han dado a luz a nuevos libros.

3.2 Teoría de la recepción

La teoría de la recepción se va a ocupar de aspectos tales como la obra de un autor dentro de la obra de otro, la obra de un autor en diferentes épocas de la historia, de los estudios críticos que se han realizado, etcétera.

Acosta define teoría de la recepción como “el conocimiento, acogida, adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario en cuanto operaciones realizadas por el lector, o como la adopción, asimilación o incorporación de una obra en tanto que actividades llevadas a cabo por otro escritor” (Acosta, 1989, p. 13).

La teoría de la recepción, también conocida como *rezeptionsästhetik*, tiene su origen en Alemania con un grupo de investigadores de la Universidad de Constanza.

Dicha teoría se forma a partir de las influencias de la hermenéutica, la fenomenología, el estructuralismo, la semiótica, la sociología de la literatura, la estética y la estética de la recepción, que también tiene posturas relacionadas con los papeles del autor, del texto y del lector (Ramírez, 2006, p. 28).

Uno de los mayores aportes de la teoría de la recepción radica en lo que Acosta (1989) llama rehabilitación del lector. Anteriormente los estudios se encontraban enfocados en las obras mismas o en los autores, tal es el caso de la historia literaria que se dedicaba a estudiar la historia de las obras y de sus autores. El cambio de paradigma

en la teoría de la recepción consistió en recuperar al lector como un elemento fundamental dentro del proceso de comunicación.

En la literatura, a diferencia de la comunicación oral, el proceso se completa con un proceso de producción y un proceso de recepción que se relacionan mutuamente.

Para la teoría de la recepción la obra es un fenómeno histórico que se va entender por medio de dos procesos: uno de recepción y otro de producción. En el van a tomar parte activa además del escritor, el lector común y el lector crítico.

Toda obra, al igual que su recepción, se va a enmarcar siempre dentro de un contexto y horizonte histórico, los cuales van a estar determinados por el autor, el lector común o el lector crítico.

La colaboración del lector histórico, en el acto de la recepción de una obra, es para fijar un horizonte estético literario, emitiendo juicios de manera implícita como es el caso de escoger una obra y no otra y un juicio explícito al manifestar su conformidad o desagrado al concluir la lectura de una obra.

La historia de la obra se va formando a partir de los acercamientos y recepciones realizadas por los lectores a través del tiempo.

Además de estudiar algunos aspectos sociológicos tales como la dimensión social de la obra (medios y círculos sociales que la reciben), la teoría de la recepción también va a centrar su interés en estudiar la función social que ejerce la literatura en el lector, en sus experiencias con la lectura y cómo la ha incorporado a su visión del mundo y de la existencia, es decir, estudia el compromiso que pueda tener en la vida del lector (McKenzie, 2005).

La teoría de la recepción establece su propia teoría del texto, donde la obra es una estructura significativa o de sentido. Tal estructura significativa sólo se manifiesta en dos momentos: como una estructura de signos desprovistos de sentido hasta no haber llegado al lector (artefacto), y cuando es asumida por el lector se convierte en estructura significativa (objeto estético).

La estructura de significado tomará sentido principalmente a partir del contexto en el que se desarrolla el lector y aquel en el que la obra hizo su aparición.

El medio en el que el lector realiza su actividad receptiva y el contexto de la aparición de la obra puede variar en la estructura del significado a como lo harían otros contextos o momentos históricos en otros lectores (Acosta, 1989).

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en una de las obras clásicas cumbres del género de terror, me refiero a *Drácula*.

Drácula fue publicada en 1897 por el irlandés Bram Stoker, para ese entonces secretario particular de Henry Irving, un actor conocido en la época.

El contexto histórico general que vio nacer esta obra estuvo rodeado por las invenciones y la decadencia colonialista de Gran Bretaña ante la emergencia de las economías alemana y estadounidense, el terror de la deuda pública, la sífilis, el neokantismo, la seudoreligión de la ciencia, la morfinomanía de los ricos, la moda de la cremación de los muertos y por si fuera poco, un asesino llamado Jack el destripador suelto en las calles.

La recepción de la novela fue aterradora en su época debido principalmente a tres elementos: 1) estaba basada en un personaje histórico, 2) los hechos se desarrollan en fechas precisas y contemporáneas a los años de aparición de la novela y 3) la aparición de argumentaciones científicas a lo largo de la obra.

El monstruo de Stoker se vuelve plausible en la realidad, ubicándolo en un tiempo preciso, un lugar geográfico donde los mitos y leyendas alrededor de los vampiros se encuentran latentes incluso hasta nuestros días y por último, el apoyo de la argumentación científica a hechos reales y específicos (Quirarte, 2003).

Sin duda, la recepción de la obra en su tiempo fue muy diferente a la recepción que han realizado lectores contemporáneos: ¿Cómo pudieron recibir esta obra las personas en el momento de su publicación si tenían a Jack el destripador asesinado y descuartizando mujeres en las calles londinenses?; además, ¿Cómo dudar si se encontraba fundamentado científicamente?

El lector actual cuenta con conocimientos más profundos desde esa época, su perspectiva ha cambiado al igual que su contexto. La capacidad de asombro y miedo ante los monstruos clásicos como vampiros, hombres lobo, zombis, etcétera, han sido sustituidos por otro tipo de monstruo más humanizado y tangible mejor conocido como asesino serial.

3.2.1 Antecedentes de la teoría de la recepción

Algunos de los principios que fundamentan la teoría de la recepción ya se habían desarrollado por otras corrientes, de las cuales vale la pena conocer en que consistían y

cómo la teoría de la recepción las combinó con aportaciones propias para constituir sus atributos.

La primera corriente, y tal vez la más notoria en su relación, es la sociología de la literatura, la cual se encarga de estudiar y analizar los comportamientos de los grupos sociales relacionados con determinada obra con el fin de conocer los grupos sociales que la producen.

Su principal interés es estudiar las relaciones que existen entre la obra y los lectores que la reciben, con énfasis en los aspectos sociales vinculados con el surgimiento de la obra, su propagación, acceso al público o las influencias y efectos provocadas en el lector (Escarpit, 1971).

Cuando el estudio centra su interés en el surgimiento de la obra, se realiza a partir de los condicionamientos sociales de su producción. La obra es considerada como una totalidad cuya función es explicar las realidades sociales específicas.

El estudio centrado en el autor se desarrolla a partir de la procedencia social del mismo; de esta manera se puede determinar la forma de escribir, estilo, mensaje, etcétera.

En cuanto el estudio alrededor de la propagación de la obra destaca el mercado de producción de libros y los condicionamientos de lectura. Para ambos casos, se parte de la consideración de las leyes económicas determinadas por el mercado en cuanto a factores de éxito o fracaso (Acosta, 1989).

En el acceso al público se indaga el efecto que en el lector producen las obras y en el fenómeno de comunicación que se produce entre emisor y receptor.

La sociología de la literatura se divide en dos corrientes: la marxista o sociología materialista de la literatura y la no marxista o sociología empírica de la literatura.

La primera corriente da mayor énfasis al autor y a la obra en cuanto a fenómenos sociológicos. La obra es vista como una realidad autónoma, acabada y cerrada en sí misma, donde el lector no ejerce influencia alguna y su función es meramente receptiva.

Lo interesante de esta corriente es que sostienen que el lector no participa ni siquiera en el acto de la recepción, ya que lo que se encuentra en la obra es en esencia el acto reflexivo del autor. El proceso receptivo al que se somete el lector no es más que una identificación entre el mensaje emitido por el autor y el receptor que lo ha asumido.

El objetivo de la sociología empírica de la literatura es aportar, elaborar y estudiar toda la información que puedan ofrecer puntos de apoyo y referencias para conocer una obra (Escarpit, 1971).

Así, una obra se va a ver como un fenómeno que tiene lugar dentro de determinados grupos sociales.

Opuesta a la corriente marxista, la sociología empírica va a ligar al autor a su público de modo que el autor ejerce su actividad creativa de acuerdo con las pautas y estímulos que le proporcionan sus lectores o bien el grupo social para el que escribe.

El proceso y las formas de cómo llega una obra al lector, también van a ser importantes para esta corriente, dentro de las que destaca el trabajo de los críticos, el trabajo de los editores al publicar una obra y no otra, la estructura de organización de las librerías, las políticas de la bibliotecas, etcétera (Acosta, 1989).

Para Fügen, la sociología de la literatura empírica consiste en la observación, estudio y análisis de las personas que participan en los procesos de producción y consumo literario, poniendo atención en la relación que se produce entre el autor y el medio social en que se mueve y desarrolla su actividad como escritor, además de la relación que establece con el público lector y el comportamiento frente al mismo. Es decir, se ocupa del hecho literario visto como objetivación de comportamientos sociales, en los distintos momentos de la producción, difusión, tradición y recepción que en cuanto actuación comunicativa humana, puede entenderse como comportamiento literario (Acosta, 1989, p. 46).

Otra corriente importante para la teoría de la recepción es la hermenéutica o la teoría de la interpretación.

Hermenéutica viene del griego “*hermenéuiein*” que significa expresar o enunciar un pensamiento, descifrar e interpretar un mensaje o un texto.

Etimológicamente el término se relaciona con el dios griego Hermes, hijo de Zeus y Maya, cuya misión era servir de mediador entre los dioses y los hombres (Diez de la Cortina, 2008).

El surgimiento de la hermenéutica se da con Fridrich Daniel Ernst Schleiermacher, quien partió de la interpretación de las sagradas escrituras, teniendo en cuenta los malos entendimientos que se generaban en su lectura.

Schleiermacher, se dedicó a estudiar la brecha entre el texto y el receptor y todo aquello que hace del texto un discurso ajeno o extraño cuya comprensión puede tener interpretaciones erróneas. Por ello, consideró la interpretación como la practica rigurosa de descubrir y aclarar la condicionalidad en la que se produce la comprensión (Iser, 2005).

Con el Humanismo en su apogeo, la hermenéutica se aplicó a la literatura clásica grecolatina, configurándose como una disciplina de carácter filológico y posteriormente entró al ámbito de la jurisprudencia, ocupándose de interpretar los textos legales y su aplicación.

Para la etapa del Romanticismo, la hermenéutica se constituyó en una teoría general de la interpretación dedicada a la correcta interpretación del autor y su obra. Los máximos exponentes de la hermenéutica son: Hans Georg Gadamer, Martin Heidegger, Luigi Pareyson, Gianni Vattimo y Paul Ricoeur (Diez de la Cortina, 2008; Gilbert, 2003).

En resumen, la hermenéutica o teoría de la interpretación es la “reflexión sobre los principios fundamentales y los condicionamientos generales que determinan la comprensión y formulación de esta comprensión por medio del lenguaje” (Acosta, 1989, p. 57).

Por su parte, la fenomenología va a centrar su interés teórico en el análisis de la relación semiótica que tiene lugar entre los signos escritos, es decir, entre la lengua literaria y el lector. Su objetivo consiste en analizar los efectos que los signos producen en el receptor (Gilbert, 2003).

Para Ingarden, la idea básica de la fenomenología es que el conocimiento tiene como característica ser objetivo, es decir, está relacionado con el objeto y no con el sujeto. La fenomenología va a realizar un análisis de los condicionamientos del conocimiento de objetos realizado por sujetos. El objeto de conocimiento son los fenómenos que se encuentran referidos al sujeto y la forma de conseguir el conocimiento de esos fenómenos, el cual se desarrolla a través de unos pasos denominados de reducción de entre los que destacan el de la reducción fenomenológica y el de la reducción eidética que, pasando por el de la reducción universal absoluta o reducción trascendental, lleva a la esfera trascendental (Acosta, 1989, p. 96).

La teoría de la recepción reúne algunos principios de estas corrientes y los complementa, realizando estudios que parten del análisis del lector y dándoles un tratamiento más amplio que el que les proporcionaba cada corriente por separado.

Referencias

Acosta Gómez, Luís. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

Blecu, Alberto. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

Diez de la Cortina Montemayor, Elena. (2008). *Hermenéutica*. Recuperado el 14 de enero, 2008 de:

<http://www.cibernous.com/autores/existencialismo/teoria/hermeneutica.html>.

Escarpit, Robert. (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos- Tau.

Gilbert, Paul. (2003). Hermeneutica y/o fenomenología. En *Hermeneutica y fenomenología: primer coloquio* (p. 69-86). México: Universidad Iberoamericana.

Gutiérrez de Macgregor, María Teresa, Gómez Escobar, María del Consuelo, Juárez Gutiérrez, María del Carmen. (1992). *Geografía de México*. México: Secretaria de Relaciones Exteriores.

Mckenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

Orunda, Germán. (2005). *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco Libros.

Quirarte, Vicente. (2003). *Sintaxis del vampiro*. 2ª ed. Mexico: Verdehalago.

Ricoeu, Paul. (2002). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.

Scripta (2007). Recuperado el 29 de mayo, 2007 de:

<http://w3.cnice.mec.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/trad/trad10.htm>.

Stoker, Bram. (1999). *Drácula*. México: Epoca.

Conclusiones

En efecto, si analizamos las labores pragmáticas del bibliógrafo en nuestros días, veremos que no se trata ya sólo de una cuestión técnica, debido a que su función no se limita a registrar los aspectos materiales, corporales o intelectuales del ítem (como se encuentra en algunas definiciones tradicionales), sino también investiga todas esas relaciones que se dan entre el ítem y las personas a través de la producción, transmisión y recepción de los textos.

A partir de esto, McKenzie propone la redefinición de bibliografía debido a la evolución que ha tenido con el tiempo y de esta manera sugiere el término “*sociología de los textos*”. Esta nueva redefinición aborda las nuevas tareas y se encarga de establecer lineamientos generales de análisis e interpretación capaces de cubrir cualquier tipo de texto, así como considerar los procesos de producción, transmisión y recepción de los mismos.

Una de las aportaciones de tal función radica en la comprensión de cómo las sociedades producen, reciben e interpretan los textos.

La *sociología de los textos* se fundamenta en dos ideas principales: la primera es retomar el sentido original de *texto*, donde éste no es el conjunto de palabras que se encuentran registradas en papel o pergamino, sino la construcción que emplea un sistema de signos convencionales para poder expresar un mensaje.

Esta idea también es una de las ampliaciones a la bibliografía, donde hasta hace poco sólo se ocupaba de los textos en su forma libraria. De esta manera, también nos podemos dar cuenta de la necesidad de ampliar la definición de bibliografía, puesto que actualmente podemos encontrar gran cantidad de textos en diferentes formas y formatos.

La segunda idea en la que se apoya la *sociología de los textos* radica en aquellos aspectos como los signos tipográficos o verbales que tiene que ver por un lado con decisiones editoriales y por el otro con su correcta lectura; estos elementos pueden repercutir en la interpretación y juicio sobre una obra.

De tal manera, sale en su defensa ante las decisiones editoriales la crítica textual, cuya función es la de eliminar lo más posible las alteraciones realizadas al texto.

Sin embargo, en su afán de recuperar la idea original del autor, la crítica textual ha generado nuevas versiones a partir de las diferentes revisiones y anotaciones en un

texto, dotándolas a cada una de una identidad propia que las diferencia una de otra, formando así parte de la historia de la obra.

Respecto a la forma en que el lector puede alterar el significado de un texto se encuentran los diferentes estilos de lectura, los conocimientos previos del lector, la capacidad de captar, relacionar, procesar e interpretar la información, además del marco histórico en el que se encuentre, ya sea en el momento de publicación de la obra o en épocas posteriores.

Para tal problemática no se tiene una solución concreta como ocurre con la crítica textual para el caso de los errores editoriales, sin embargo, el estudio de cada una de las consecuencias de estos procesos de interpretación también son importantes pues nos permiten conocer, analizar y estudiar los comportamientos sociales con relación a la lectura.

Por último, la forma en que las obras son transmitidas dentro de la sociedad y recibidas por el lector son tratadas por la teoría de la recepción, la cual se va a encargar de estudiar algunos aspectos sociológicos, tales como la dimensión social de la obra, los círculos que la reciben, el impacto que ejercen las obras en la vida cotidiana de las personas, y el proceso y modalidades de cómo llega una obra al público, entre otros aspectos.

Sin duda al analizar las definiciones tradicionales de bibliografía nos podemos percatar que ya no satisfacen totalmente las necesidades actuales. Su labor a dejado de ser solo el de describir para estudiar históricamente cómo se han hecho y estudiado los libros y otros documentos. De tal manera, es necesario actualizar la definición que cubra las nuevas tareas a las que se dedica hoy el bibliógrafo.

La redefinición de McKenzie propuesta en 1985 invita a dejar un tanto de lado el papel del bibliógrafo como creador exclusivamente de bibliografías enumerativas; a modernizarse a partir de las necesidades actuales y al mismo tiempo considerar enfáticamente el ciclo social de los textos. Desafortunadamente la *sociología de los textos* todavía no se ha popularizado del todo en el ámbito de la Bibliografía, la Bibliotecología y los Estudios de la Información, pero sin duda alguna es una propuesta bastante interesante y vale la pena adentrarse en ella para conocer y estudiar como se dan las relaciones entre los diferentes tipos de texto y el público que la recibe, lo que al final hace posible conocer y entender mejor el ciclo de la información.

La sociología de los textos también nos va a permitir conocer las necesidades de los lectores, el impacto de una obra en determinado grupo social, las influencias en la generación de obras nuevas, los hábitos de lectura, etcétera.

Así, la presente tesis te invita a que profundices en la temática de Bibliografía y Sociología de los Textos, a que te surjan ideas para otros trabajos e investigaciones y a que generes, difundas e interpretes textos que cumplan su cometido social.

Obras consultadas

Aboyade, Bimpe. (1976). El bibliotecario como bibliógrafo. *Boletín de la Unesco para las bibliotecas*, 25 (6), 363-366.

Acosta Gómez, Luís. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

Álvarez, Tiberio. (2008). *El arte ritual de la muerte niña*. Recuperado el 12 de febrero, 2008 de:

http://www.scare.org.co/rca/archivos/articulos/1998/vol_4/HTML/El%20arte%20ritual%20de%20la%20muerte%20ni%C3%B1a.htm.

Atkinson, Richard John Copland. (1960). *Stonehenge*. Harmondsworth: Penguin Books.

Barthes, Roland. (2007). *Retórica de la imagen*. Recuperado el 12 de diciembre, 2007 de:

http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/retorica_imagen_0007.htm.

Blecua, Alberto. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

Bowers, Fredson T. (1952). Bibliography, pure bibliography, and literary studies. *Papers of the Bibliographical Society of America*, 46, 186-208.

Bowers, Fredson. (2001). *Principios de la descripción bibliográfica*. Madrid: Arco Libros.

Caldeiro, Graciela Paula. (2005). *Retórica de la imagen*. Recuperado el 14 de diciembre, 2007 de: <http://comunicacion.idoneos.com/index.php/337739>.

Delgado, José Manuel (2003). *El misterio de los antiguos constructores*. (Disco compacto). Madrid: Año Cero; Pirámide.

Diez de la Cortina Montemayor, Elena. (2008). *Hermenéutica*. Recuperado el 14 de enero, 2008 de:

<http://www.cibernous.com/autores/existencialismo/teoria/hermeneutica.html>.

Escarpit, Robert. (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos- Tau.

Gilbert, Paul. (2003) Hermeneutica y/o fenomenología. En *Hermeneutica y fenomenología: primer coloquio* (p. 69-86). México: Universidad Iberoamericana.

Giner, Salvador. (1996). *Sociología*. Barcelona: Península.

Gómez, Juan D. (2008). *Sociología*. Recuperado el 1º de mayo, 2008 de: <http://ciberconta.unizar.es/leccion/socionet/inicio.html>

Greg, Walter Wilson. (1933). The function of bibliography in literary criticism illustrated in a study of the text of King Lear. *Neophilologus*, 18, 241-262.

Gutiérrez Aceves. (1998). El arte ritual de la muerte niña. *Artes de México*, 15, 23-51.

Gutiérrez Aja, M^a del Carmen, Riaño Rodríguez Timoteo. (n.d.). *El Cantar de Mío Cid en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 8 de septiembre del 2007 , de http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Cid/presentacion.shtml

Gutiérrez de Macgregor, María Teresa, Gómez Escobar, María del Consuelo, Juárez Gutiérrez, María del Carmen. (1992). *Geografía de México*. México: Secretaria de Relaciones Exteriores.

Izquierdo Croselles, Joaquín. (1942). *Geografía de México*. Granada: Urania.

Krummel W. D. (1993). *Bibliografías: sus objetivos y métodos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

Llague Dausa, Félix. (2008). *Stonehenge, un santuario astronómico*. Recuperado el 21 de enero, 2008 de: <http://www.espinoso.org/biblioteca/stonehenge.htm>.

López Yepes, José. (2004). *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*. Madrid: Síntesis.

Martínez de Souza, José. (1993). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.

Mckenzie, Donald. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

Monmouth, Geoffrey de. (1996). *Historia de los reyes de Britania*. México: Llac y Cia.

Niel, Fernand. (1976). *Stonehenge, el templo misterioso de la prehistoria*. Barcelona: Plaza & Janes.

Orunda, Germán. (2005). *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco Libros.

Pensato, Rino. (1994). *Curso de bibliografía*. Gijón, España: Trea.

Pizarro, Gabriela. (2008). *Velatorio del angelito*. Recuperado el 12 de febrero, 2008, de: <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=gpizarroangelito>

Quirarte, Vicente. (2003). *Sintaxis del vampiro*. 2^a ed. Mexico: Verdehalago.

Ricoeu, Paul. (2002). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.

Rodríguez Flores, Jesús Gerardo. (2000). Stonehenge, donde los astros y dólmenes danzan. *Astronomía digital*, 3, 11-14. Recuperado el 21 de enero, 2008 de: <http://www.astro-digital.com/3/stone.html>.

Scripta (2007). Recuperado el 29 de mayo, 2007 de: <http://w3.cnice.mec.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/trad/trad10.htm>

Stoker, Bram. (1999). *Drácula*. México: Epoca.

Vorágine, Santiago de la. (1982). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.

Wine, Robert (Director). (1919). *Das Cabinet des Dr. Caligari*. (Película). Alemania: Decla-Bioscopo AG.

Wolfgang, Iser. (c2005). *Rutas de la interpretación*. Mexico: FCE.