



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN BIBLIOTECOLOGÍA Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS Y DE LA INFORMACIÓN**

**HACIA LA FUNDAMENTACIÓN DE LA IMAGEN COMO OBJETO DE ESTUDIO**  
**BIBLIOTECOLÓGICO**  
**UNA PROPUESTA COGNOSCITIVA**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**DOCTOR EN BIBLIOTECOLOGÍA Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN**

**PRESENTA**  
**HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ**

**TUTORA PRINCIPAL:**  
**DRA. ESTELA MORALES CAMPOS**  
**Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información**

**COMITÉ TUTORAS:**  
**DRA. ELKE KOPPEN PRUBMANN**  
**Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información**

**DRA. ELSA M. RAMÍREZ LEYVA**  
**Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información**

**Ciudad de México, noviembre de 2017**



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.

***IN MEMORIAM***

***A MI MADRE***

**AGRADECIMIENTOS**

**A LAS:**

**DRA. ESTELA MORALES CAMPOS**

**DRA. ELKE KOPPEN PRUBMANN**

**DRA. ELSA M. RAMÍREZ LEYVA**

**Por brindarme la orientación de sus conocimientos y el apoyo constante en esta ardua travesía de investigación.**

**A:**

**DRA. GEORGINA ARACELI TORRES VARGAS**

**DR. HUGO ALBERTO FIGUEROA ALCÁNTARA**

**Por alentarme para llevar a buen puerto la conclusión de este trabajo.**

**A todos ellos mi gratitud, ya que a la par de ser mis maestros son también compañeros y colegas a los que me une la amistad.**

*Ciencia sin conciencia no es más que ruina para el alma.*

François Rabelais

*La estratagema de la razón científica consiste en convertir el azar y la contingencia en necesidad, y hacer de esa necesidad una virtud científica.*

Pierre Bourdieu

*Pensar es una tarea que exige haber caído en la cuenta de que el orden se esconde en el desorden, lo aleatorio actúa constantemente, que la consideración del movimiento y sus fluctuaciones resulta más significativa que las estructuras y las permanencias.*

Daniel Innerarity

*Ante todo, hay que saber plantear problemas. Y a pesar de lo que se diga, en la vida científica los problemas no se plantean por sí mismos. Precisamente este sentido del problema da el carácter del verdadero espíritu científico. Para un espíritu científico cualquier conocimiento es respuesta a una pregunta. Si no ha habido pregunta no puede haber conocimiento científico. Nada se da. Todo se construye.*

Gaston Bachelard

*No hay operación más elemental y, en apariencia, más automática que sea el tratamiento de la información que no implique una elección epistemológica e incluso una teoría del objeto.*

P. Bourdieu, J-C Chamboderon, J-C Passeron

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1. La imagen	6
1.1 Modalidades de imágenes	10
1.1.1 Pintura	18
1.1.2 Grabado	20
1.1.3 Fotografía	22
1.1.4 Cine	25
1.1.5 Cómic	29
1.2 Tipos de imágenes	33
1.2.1 Imágenes artísticas	38
1.2.2 Imágenes científicas	44
1.2.3 Imágenes publicitarias	48
Capítulo 2 La biblioteca y la imagen	53
2.1 Organización de la información visual	59
2.2 Proceso informativo	64
2.2 Necesidades de información visual	82
Capítulo 3. Lectura de imagen	87
3.1 El péndulo de la lectura en la biblioteca	91
3.1.1 Lectura descriptiva y lectura interpretativa	101
3.2. Métodos de lectura de las imágenes	124
Capítulo 4. Imagen y lectura de imagen como objetos de estudio bibliotecológicos	138
4.1 Construcción teórico-conceptual	143
4.2 Construcción teórica de los objetos	158
4.3 Contribución bibliotecológica a la cultura visual	166
CONCLUSIÓN	175
BIBLIOGRAFÍA	178





# INTRODUCCIÓN

La imagen en bibliotecología: objeto antiguo y nuevo, visible e invisible, conocido y desconocido, todas estas y más antítesis ha significado y significa para tal campo de estudio este muy peculiar objeto visual. Aunque hay que especificar que semejantes antítesis se hicieron notorias hasta hace, relativamente, muy poco tiempo. La acelerada transformación que vivió el universo de la información, consecuencia de los profundos cambios experimentados por las sociedades (sobre todo occidentales) a lo largo de todas sus estructuras en la pasada centuria, fue un llamado para que el campo bibliotecológico pusiera atención en otras manifestaciones informativas distintas a la información bibliográfica, entre las que destaca la información visual, propia de las imágenes. Las imágenes, incluso, pasaron a ocupar un lugar central en el proceso social de comunicación. La vida cotidiana de las personas se encuentra signada, por no decir saturada, por las imágenes, al grado de que determinan su existencia de múltiples maneras. Es de acotar que en paralelo a este despliegue expansivo de las imágenes en el siglo XX, se dio el desenvolvimiento del campo bibliotecológico. Y esto hay que comprenderlo en *strictu sensu: como campo de estudio*; lo que significa que se fue articulando a partir de la autodefinition de sus objetos y prácticas característicamente propios. Así, mientras se daba por un lado la expansión y predominio de la imagen por otro lado se iba dando la constitución del campo

bibliotecológico, lo que implicó que tenían que incidir mutuamente, lo cual se dio sobre todo a finales de la pasada centuria.

Así desde su configuración como campo de estudio la bibliotecología ha tenido que hacer frente a la información visual propia de las imágenes. De ahí que por necesidad surjan en este momento las mencionadas antítesis respecto a la imagen. Tradicionalmente las imágenes habían sido tratadas en el ámbito bibliotecario desde tiempos antiguos dentro del marco bibliográfico, esto es, en relación a los libros principalmente y, desde esa perspectiva, eran objetos con visibilidad y conocidos. Pero al estar circunscritos en ese marco no se apreciaba del todo una amplia dimensión propia y definitoria de las imágenes, lo que las hacía invisibles y desconocidas para el conocimiento bibliotecario, más la relevancia que contemporáneamente han adquirido por sí mismas las hacen algo “nuevo” para la bibliotecología. Lo que redundaba en el requerimiento de que se tenga que ir más allá de la usual tarea de meramente describir y organizar la información visual; lo cual aunque se corresponde con una de las funciones sustanciales de la biblioteca y ello conlleva una ardua y compleja práctica para perfilar técnicas para mejorar, profundizar y precisar tal función, sea algo ineludible. Tengamos claro que al hablar de biblioteca en este caso eso nos remite también a al campo de estudio bibliotecológico: lo que implícitamente, de una u otra forma, acaba por incidir en la esfera cognoscitiva.

Desde la perspectiva del campo de estudio se plantea el acercamiento, más allá de lo empírico y pragmático, para conocer qué es el objeto visual, en tanto objeto propiamente bibliotecológico. Con lo que asimismo nos ubicamos en un enfoque cognoscitivo, que implícitamente expresa la toma de posición, el ángulo

desde el que se desenvuelve la presente investigación: una propuesta cognoscitiva; de donde se desprende el problema central que articula y orienta esta indagación: ¿cómo puede llevarse a cabo la fundamentación de la imagen (y la lectura de imagen) como objeto de estudio en el campo bibliotecológico? El objetivo que se busca alcanzar con tal problema es otorgarle a la imagen, información visual, un estatus cognoscitivo de reconocimiento análogo al de los objetos bibliográficos. La hipótesis que se deriva de esto es que la fundamentación cognoscitiva de la imagen requiere de un proceder sistemático de construcción que tiene que pasar por la interpretación de su recorrido a través de algunas de las prácticas sustanciales del campo bibliotecológico (biblioteca-investigación).

Para dar respuesta al problema enunciado se inicia el periplo en el primer capítulo con el discernimiento de la dimensión de la imagen correspondiente a la bibliotecología, como es la información visual de la cual es soporte. Para ello se han considerado dos aspectos: los *tipos* y las *modalidades* de imágenes, cuyo desenvolvimiento e interacción es generadora de la información visual en ellas contenida; asimismo es preciso acotar que dentro de amplio espectro de imágenes que en la actualidad se producen y difunden, una parte de ellas se encuentra configurada de forma digital. Es de observarse que la imagen digital no es por ella misma una modalidad a la manera como lo es la fotografía o el cómic, sino una inmaterialidad tecnológica. La dimensión digital, por consiguiente, no puede dejarse de lado ya que está integrada en las modalidades a las que les da con ello una distintiva expresión. Las imágenes digitales debido a su complejidad y los profundos cambios que han generado en el ámbito visual, por sí mismas requerirían un tratamiento aparte y más amplio. Además, tengamos en

consideración que el objetivo no es hacer un estudio totalizador de las modalidades y los tipos de imágenes, sino que ellos son la instancia de construcción epistemológica, de ahí que con una muestra de ellas sea suficiente para llevar a cabo tal cometido cognoscitivo.

Una vez que en el capítulo 1 se ha dirimido en las imágenes, *per se*, su dimensión informativa, en el capítulo 2 se ubica a la imagen en el contexto de la biblioteca para dar razón sobre la organización de su información. De manera semejante a como se hizo en el capítulo inicial se eligió, entre otras, la exposición de una técnica específica de organización de la información, aquella que tiene su origen en la bibliología formulada por Paul Otlet; puesto que el objetivo es comprender cómo en la construcción cognoscitiva de la imagen se tiene que transitar por una práctica sustancial del quehacer bibliotecario y uno de los fundamentos del conocimiento bibliotecológico como es la organización de la información, en este caso, visual. Por lo que el tipo elegido de organización de la información es sólo un medio y no un fin en sí mismo para hacer legible el proceso epistemológico.

En el capítulo 3, también en el contexto de la biblioteca, se da explicación de las formas de lectura que propicia el espacio bibliotecario a partir de su *lógica inherente que es la organización de servicio*: así por un lado tenemos la lectura descriptiva, propia del bibliotecario y la lectura interpretativa llevada a cabo por el usuario. El tema de la imagen se encuentra estrecha e insoslayablemente unido al de su lectura, por lo que la fundamentación cognoscitiva de aquella debe comprenderse también al trasluz de su práctica de lectura. Pero además dentro de la especificidad de la bibliotecología debe partirse del axioma de que al ser un

conocimiento, un campo de estudio, destinado al servicio de la sociedad, la información organizada está destinada al público y este se acerca a ella por mediación de su lectura. De ahí que, por consiguiente, la construcción cognoscitiva de la imagen como objeto de estudio de la bibliotecología tenga que correlacionarse con su lectura.

Por último, en el capítulo 4, una vez que se ha hecho el recorrido anterior se cuenta con los elementos de respaldo para desembocar en la construcción cognoscitiva de la imagen y la lectura de imagen desde la perspectiva de la investigación bibliotecológica. *La investigación es una práctica que por su propia lógica tiene como precepto básico, como directriz orientadora, dentro de un campo de estudio la producción de conocimiento conceptual y teórico de los objetos y prácticas propios de tal campo.* Por ser la bibliotecología un campo destinado al servicio de la comunidad sus actividades y conocimientos han de proyectarse más allá de su propio perímetro, de ahí que se deba expresar el carácter de su contribución a la cultura visual.

# CAPÍTULO 1

## LA IMAGEN

Múltiples definiciones se han enunciado de imagen. Definiciones van y vienen, según las posiciones, tendencias y enfoques de los diversos autores: justas a la medida de sus necesidades y objetivos. Pero el núcleo base con el que comulgan esas diversas definiciones es el que proporciona el propio concepto de imagen, y que es con el que se le estabilizó, después de un largo periplo histórico como “representación” *par excellence*. En torno al núcleo de la representación se añaden o sustraen elementos de diversa índole en las definiciones. La representación comprendida como núcleo fundante y definitorio de la imagen abarca un amplio registro de interpretaciones y posibilidades por lo que, de acuerdo a la orientación de esta investigación, nos circunscribiremos al ámbito de la *imagen icónica* y a la idea de representación que se le endosa a este tipo de imagen: que de hecho es con la que en la mayoría de los casos tiene que habérselas el bibliotecario. *Imagen icónica soporte de la información visual que busca describir el bibliotecario*; por lo tanto, en lo sucesivo cuando se haga referencia a la imagen deberá comprenderse como imagen icónica.

Para comenzar la definición inmediata es la que señala los elementos más obvios: que la imagen es un objeto bidimensional que permite visualizar objetos de dos dimensiones<sup>1</sup> dentro de un marco. Invariablemente queda de manifiesto en la

---

<sup>1</sup> “Las imágenes son, pues, objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero permiten ver en ellas objetos de tres dimensiones (este carácter paradójico está ligado, desde luego, a que las imágenes muestran objetos ausentes, de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un

mayoría de las definiciones de imagen que la representación es entendida como una *concreción* de un fragmento del universo perceptivo, que designa a otros objetos diferentes y que queda fijada en diversos soportes materiales, con lo que así puede ser comunicada visualmente.<sup>2</sup> Entre otros casos se acentúa a la reproducción que la representación hace de la realidad de manera estética y simbólica, lo que contribuye a su conservación en el espacio y el tiempo, esto hace que la imagen trascienda épocas y lugares para ser ofrecida como “experiencia vicarial óptica” a diversas personas y públicos.<sup>3</sup> Algunas otras definiciones de imagen para salir del cerrado círculo de la idea de representación adelantan elementos externos a ella, al caracterizarla por la codificación que hace cada cultura de la imagen, lo que implica su interacción con la cultura humana.<sup>4</sup>

---

paso hacia lo simbólico). Sin embargo, al obtenerse mediante una proyección de la realidad tridimensional en sólo dos dimensiones, implican una pérdida de información por <<compensación>>. Recordemos, en efecto, que hablando geoméricamente, una imagen en perspectiva puede ser la imagen de una infinidad de objetos que tengan la misma proyección: siempre habrá, pues, ambigüedades en cuanto a la percepción de la profundidad. El hecho de que se reconozcan casi infaliblemente los objetos representados, o al menos su forma, es, pues, algo notable: es forzoso pensar que, entre las diferentes configuraciones geométricas posibles, el cerebro <<elige>> la más probable.” Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p.70.

<sup>2</sup> “Así, hablar de la imagen será hacerlo de un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo. De esta definición podemos extraer las ideas de materialidad (aspecto fabricado de la imagen) y su independencia con respecto a los temas u objetos representados (lo que permite la existencia de una historia de las imágenes). A lo que vendría a añadirse el hecho de que, aquí y ahora, la imagen es un componente central de los mass-media (su multiplicación y difusión masiva, su repetibilidad infinita). Por último, se podría destacar su carácter singular de objeto del mundo que tiene la posibilidad, en no pocos casos, de mostrar a la vista, de designar a otros objetos diferentes”. Zunzunegui Díez, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra-Universidad del País Vasco, 2007, p. 22.

<sup>3</sup> “(...) la imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (precepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia”. Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 21.

<sup>4</sup> “La imagen icónica es una categoría perceptual y cognitiva, una categoría de representación que transmite información acerca del mundo percibido visualmente, en un modo codificado por cada cultura, lo que autoriza a referirse a una dialectización de la expresión icónica en la cultura humana.” *Idem*.

En tales definiciones queda, pues, de manifiesto el núcleo esencial de la imagen; pero es precisamente sobre la concepción de representación de la que se tienen que hacer consideraciones de fondo para replantear la definición de la imagen. De manera simple y limitada se llega a considerar a la representación como copia o mera reproducción de la realidad. Pero voces autorizadas de conocedores de ésta problemática han cuestionado con fundamento semejante simpleza. El problema de la representación en la imagen tiene múltiples aristas, que lo tornan extremadamente complejo: su clarificación es un dato de suma importancia para el conocimiento que el bibliotecario ha de tener en consideración sobre la imagen.

Esto ha de confluir en el sentido que las imágenes pueden tener para los bibliotecarios. El hombre está condenado a vivir en la realidad concreta, pero ésta se segmenta en múltiples espacios particulares de actividades de los individuos. Desde la perspectiva bibliotecaria la inicial producción de sentido se da con la comprensión de tales rasgos significativos: ellos son la información seleccionada que será registrada de la imagen, la que ahí se encuentra en disposición de hacerse objeto del proceso técnico con el que se le clasifica y cataloga. De esta forma la realidad se configura como un *plexo de información visual*, quintaesenciada en cada imagen. Además tal plexo al mostrar el sentido de la información visual abre la comprensión sobre la complejidad de la realidad respecto a su amplitud de generación de variadas y multiformes expresiones de información: lo que además le permite al bibliotecario ver mejor y más profundamente semejante iridiscencia informativa.

En segunda instancia al constituirse un mundo visual con sentido la sociedad alcanza una autoconciencia cruzada de un progreso histórico de su propia imagen, con lo que se propicia una nueva o diferente ordenación del mundo. El discernimiento del sentido de la información visual entraña también la toma de conciencia de sí del gremio bibliotecario sobre su ser como gestor de la información y, por ende, de su misión: el deber, la responsabilidad que tiene respecto a la información. Así, la autoconciencia del gremio bibliotecario, metafóricamente, es el espejo donde contempla el progreso histórico de su imagen, es decir, las múltiples y cambiantes formas y posibilidades de lo que ha sido y puede ser el bibliotecario a través del tiempo en su servicio a la sociedad. Lo que le ha conducido a hacer frente a las diversas maneras en que se ordena la realidad para producir formas específicas y diferenciadas de información. En la actualidad el gremio bibliotecario tiene que habérselas con un avatar particular, en cierto modo diferencial y específico, de ordenación del mundo con su consiguiente expresión informativa: las imágenes. Comprendidas las imágenes al trasluz del sentido le permite al hombre hacer legible el mundo que le tocó en suerte habitar y con ello conocerse a sí mismo. Mientras que el sentido de la imagen para el bibliotecario le clarifica la relevancia de la realidad en su multiforme generación de información, lo que redundará en la asunción plena de su profesión, lo que contribuye a la consolidación de su identidad como bibliotecario. La travesía llevada a cabo tras las huellas de la imagen nos suministra los elementos para enunciar una inicial definición especializada de la imagen en relación al ámbito bibliotecario: *La imagen es fuente de información al ser producto de una selección de rasgos significativos de la realidad, lo que muestra a su vez que ésta última se*

*estructura como un plexo de información visual con sentido.* Con esta definición tenemos visa para recorrer los territorios de la imagen y su correlativa lectura en bibliotecología.

## **1.1 Modalidades de imágenes**

Algo que por demás parece obvio y que cualquier bibliotecario en su tratamiento de las imágenes puede constatar, pero que tiene agudas aristas, es que nunca vemos *la imagen*, en sentido abstracto, muy por el contrario, lo que siempre está ante los ojos son en plural *las imágenes*. Pero al sólo percibir la superficie visible diferenciadora de las múltiples imágenes es como si únicamente se apreciara la punta del iceberg, quedando oculto bajo el nivel del mar su mayor porción, aquella que al no ser vista hace que encallen y naufraguen los navíos, al igual que el conocimiento. Eso que las imágenes no dejan ver y que es lo que las hace ser imágenes son las modalidades: ellas construyen su concreción y sustancial diferenciación. Por lo que resulta pertinente de entrada enunciar el concepto de *modalidades de imágenes*, el cual puede ser una herramienta para el bibliotecario en su comprensión y manejo de las imágenes. De manera inmediata puede decirse que las modalidades son aquellas que la gente aprecia simplificada como pintura, grabado, fotografía, cine, etc. Por su parte el concepto de modalidad viene a ser un complemento del concepto de *soporte de la imagen* (paralelo a cuando se habla en términos bibliográficos de soporte de un

texto). Aunque por su extensión explicativa modalidad subsume al concepto de soporte, de hecho este último se circunscribe a la parte material de la modalidad.

Las modalidades de imágenes pueden ser caracterizadas como: la parte o conjunto de partes que constituyen a las imágenes; así como el despliegue de los medios que estas adoptan para llevar a cabo una misión. *Por lo que a manera sintética de definición puede decirse que una modalidad de imagen es un conjunto de piezas que conforman una unidad que, en cuanto tal, lleva a cabo un despliegue de medios con una misión.*

Esto engarza con lo que señala Jacques Aumont, que las modalidades de imágenes<sup>5</sup> son asimismo “reguladoras de la relación de los espectadores con sus imágenes”; por lo que tales modalidades se despliegan en un “cierto contexto simbólico”, lo que las pone en rumbo al cumplimiento de su misión. Es importante retener esto porque guarda paralelismo con el fundamento de las prácticas bibliotecarias: administrar, regular, la relación de los usuarios con la información. Aumont considera como una de las partes de las modalidades su circulación, la cual, como expresa, propicia la conformación de una realidad visual: que viene a estatuirse como un contexto simbólico; que en cuanto tal nimba a las susodichas modalidades de un aura de valores trascendentes, más allá de la inmediatez de su materialidad. Es lo que da razón de por qué cada sociedad y cada individuo le atribuyen a las imágenes diversas cualidades desde afectivas, religiosas, mágicas,

---

<sup>5</sup>Las modalidades de imágenes son: “(...) lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico (...) este contexto simbólico es también, necesariamente un contexto social, puesto que ni los símbolos, ni más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las características materiales de las formaciones sociales que las engendran”. Aumont, Jacques, *Op. cit.*, p.202.

rituales, etc. De ahí las identificaciones y adhesiones que propician las imágenes tanto a nivel colectivo como personal.

Más allá de su dimensión material las imágenes son receptoras del universo simbólico de las sociedades, el cual a su vez es transfigurado para remitirlo a la propia sociedad, con lo que así realizan su misión. Los seres humanos más que habitar la realidad la configuran a su propia medida, esto es, humanizan su entorno. Sobre esta aspiración humanizadora se levanta esa segunda naturaleza que es la cultura, la cual se caracteriza por ser un denso y extenso entramado de símbolos. Una reluciente fibra de tal entramado es la correspondiente al ámbito de las imágenes: por lo que *en gran medida su misión consiste en contribuir a hacer de la realidad una morada humana desde la visualidad*. Mundo que es más nuestro y habitable en la medida que lo vemos por intermediación de las imágenes, se torna visible a la mirada humana; lo que también nos habla de su relevancia cultural. Comprendido desde este ángulo las imágenes ofrecen una amplia información tanto del mundo cultural, social y científico: en cuanto que ellas son creaciones culturales, así como con respecto al quehacer cultural de las múltiples sociedades que las han creado. Cada sociedad a lo largo de la historia deja testimonio de sí misma en las imágenes que ha creado. Es la información visual que dejan como legado a la posteridad, para que así puedan ser conocidas.

Llegados a este punto queda claro que el conocimiento de las imágenes desde la comprensión de sus modalidades resulta pertinente para el conocimiento bibliotecario, porque hace legible la complejidad del proceso mediante el cual se gesta y estructura la información de que es portadora cada imagen. Es ver la gran masa del iceberg que se oculta bajo el nivel del mar. Lo que nos pone en el umbral

de acercamiento a la concreción: la explicación de cada una de las modalidades de imágenes bidimensionales más relevantes para el conocimiento bibliotecario.

Cada una de las modalidades pone frente a los ojos de los usuarios imágenes particulares y tangibles: con lo que se distinguen, esto es, se diferencian entre sí las imágenes pictórica, grabado, fotográfica, cinematográfica y cómic, por citar sólo algunas. Lo que redundaba en que de manera inmediata y espontánea los usuarios sepan que la modalidad cine se visualiza de manera diferente a como se hace con la modalidad pintura. Un largo aprendizaje social y visual así lo dicta. Pero este aprendizaje de “cómo ver” las imágenes que ofrecen las diferentes modalidades transcurre a través de etapas. Ahora bien, es necesario subrayar que no es lo mismo *ver* que *leer* una imagen, como se explicará más adelante. No es inmediata ni automática la forma específica de visualización que requiere una modalidad de imagen en el momento en que ha sido creada. Para ello tal modalidad tiene que definir su propia especificidad diferencial respecto a sí misma y frente a las demás modalidades de imágenes. Conocida es la asombrada y hasta pavorosa impresión que causó la exhibición de las primeras películas: la anécdota que mejor ilustra los efectos de semejante impresión es aquella que narra cómo los asistentes a una primigenia exhibición saltaban aterrorizados de sus asientos cuando la locomotora que veían en la pantalla venía hacia/sobre ellos.

Las modalidades de imágenes en camino hacia su autodefinición pasan por etapas en que perfilan sus características particulares y con ello su lenguaje propio, lo que acaba diferenciando unas de otras. Lenguaje que se transforma en *mensajes icónicos* y, por lo tanto, en la *información* que reciben los espectadores.

Conforme ese lenguaje se depura adquieren el perfil con el que se identifica específicamente a cada una de las modalidades, en consonancia los espectadores aprenden a ver de manera particular y en su particularidad la modalidad. Así, los espectadores aprenden a ver la modalidad cinematográfica como cine o la modalidad pictórica como pintura. Como se desprende de lo dicho, en gran medida la especificidad diferencial de cada modalidad respecto a las otras modalidades radica en su particular lenguaje, con lo que ponen de manifiesto que son fuente de información. De ahí la relevancia que adquieren para el conocimiento bibliotecario, pero con ello también la pertinencia de conocer la forma en cómo se generan tales lenguajes y su especificidad, así como sus relaciones y diferencias entre ellos.

Como se explicó en el apartado anterior la modalidad de imagen es un conjunto integrado de partes que conforma una unidad, entre tales partes cabe destacar, para ésta instancia, dos de ellas: la producción y la circulación; lo que implica abordar la modalidad tanto en su conformación interior y en su despliegue social. Román Gubern nos da la pauta para comprender la conformación interior del lenguaje de las imágenes con su estudio sobre los mensajes icónicos en las sociedades actuales signadas por la imagen. Nos dice que los *medios productores de mensajes icónicos* (como él define a las modalidades) tienen un característico desenvolvimiento propio: nacimiento, fijación, estandarización, evolución o muerte. Dentro de este ciclo operan las variables de aceptación o repudio por parte del público. Aunque una modalidad no se crea de un día para otro, puesto que es el resultado de múltiples factores que se conjugan gradualmente para que adquiera su contorno característico, hay un momento en que puede señalarse como el de

su nacimiento. Es entonces cuando las técnicas y los medios (materiales) para su producción quedan perfilados; conforme se refinan y se conjugan armónicamente las modalidades alcanzan su fijación, para luego estandarizarse, que es una codificación que da lugar incluso a convenciones. Lo que paralelamente implica la conformación de su lenguaje. A partir de esa fase evoluciona o muere en función de la aceptación o repudio del público. Román Gubern añade que en la actualidad podemos tener una visión panorámica y conjunta de ese desenvolvimiento puesto que se cuenta con una variedad establecida de modalidades de imágenes. Lo que a la par del desenvolvimiento de cada modalidad permite también comprender sus relaciones mutuas.<sup>6</sup>

Durante siglos la principal modalidad con que se contó fue la pintura. Por lo que a lo largo de su multimilenaria trayectoria, que va desde las pinturas rupestres hasta la amplia variedad de pinturas actuales, pudo registrarse con precisión su desenvolvimiento y con él las sucesivas técnicas y medios de su producción, así como la conformación de su propio lenguaje. De esta modalidad se derivó de manera directa la modalidad del grabado en sus diversas variantes. Pero sólo fue hasta muy recientemente que se inventó una modalidad totalmente distinta: la fotografía. Con el que la pintura estableció peculiares relaciones; por lo que ahora

---

<sup>6</sup> “Nosotros podemos, por ejemplo, estudiar cómo la fotografía nació como sucedáneo de la pintura, observar las respuestas sociales suscitadas y estudiar su ulterior evolución ante la presión de tales respuestas; podemos seguir la línea que conduce de lo simple a lo complejo en el nacimiento del lenguaje del cine o de los cómics, en el paso de los primitivos dibujos de *Yellow kid* a su descomposición en secuencias de viñetas, del mismo modo que las primitivas películas de Lumière rodadas en un solo plano dieron paso a la articulación del montaje, a la figura retórica del primer plano (a cuya implantación se resistieron tanto el público como la industria del cine) y a las elaboradas metáforas políticas de Eisenstein. En todos estos casos, los nuevos modelos comunicativos o convenciones lingüísticas propuestos en cada caso por los autores de los mensajes a su público supusieron unos retos comunicativos que, al ser aceptados socialmente, se convirtieron en convenciones formalizadas de la comunicación social comparables en muchos aspectos a las que sustentan el consenso lingüístico en la comunicación verbal”. Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974, pp. 19-20.

la autodefinición del lenguaje de las nuevas modalidades tenía que llevarse a cabo también en relación a las otras modalidades ya consolidadas en sus respectivos lenguajes. Así, Román Gubern explica que la nueva modalidad en su fase inicial se encuentra subordinada, “hipotecada”, a las modalidades precedentes con reconocimiento de arte mayor. Esto implica que suple su falta de tradición tomando elementos característicos de la modalidad consolidada para expresar sus mensajes icónicos. Asimismo, lo que limita en esa fase inicial la conformación de sus técnicas y medios.<sup>7</sup> Con el paso del tiempo estas situaciones se superan con lo que las modalidades configuran su lenguaje definitorio.

Una de las partes constitutivas de la modalidad de imagen es la circulación, lo que significa su despliegue social, lo cual también contribuye a la conformación de su identificable lenguaje. Pero esto no debe entenderse de forma simplificada como que las modalidades de imágenes son un mero reflejo mecánico de los procesos sociales. Muy por el contrario, la iridiscente complejidad de la estructura social se entretreje con la modalidad en términos de apoyo y de oposición, que encarna en la aceptación o el repudio del público de la modalidad.<sup>8</sup> En medio de

---

<sup>7</sup> “A través de esta somera exposición puede medirse la revolucionaria originalidad técnica que la fotografía supuso en relación con otras técnicas tradicionales de representación o de reproducción de imágenes. Pero con ser tan evidente su revolucionaria novedad, durante varias décadas la fotografía se desarrolló hipotecada por la tradición de la pintura e inspirándose burdamente en sus modelos culturales, de igual modo que habría de ocurrir con ciertos diseños de la era industrial (los primeros automóviles inspirados en los coches de caballos) y con el cine primitivo que vivió sus primeros años hipotecado por la tradición estética del teatro. Tal fenómeno de subordinación a los módulos procedentes de un reconocido <<arte mayor>> se debió a dos razones muy simples: a la falta de tradición del arte fotográfico, suplida con la tradición del arte plástico que apenas aparecía como más próximo, y especialmente a los condicionamientos fisicoquímicos derivados de su tosquedad académica”. *Ibid.*, p. 28.

<sup>8</sup> “El arte depende de la sociedad. En la vida nada puede comprenderse sin ser relacionado con el todo. Pero es preciso saber relacionar... Es preciso ver que una poesía, un cuadro, una sonata, no son, nunca lo fueron, reflejos mecánicos, directos, de la estructura social en que se concibieron y realizaron. Una alteración de las fases económicas de la sociedad abre perspectivas inesperadas en la conciencia de los hombres, la renueva, la transforma. Pero entre una y otra hay, con todo, un mundo de situaciones intermedias e imprevisibles, de

esta oscilante y contradictoria relación también se va definiendo el lenguaje de cada modalidad, con lo que la información contenida en sus respectivos mensajes icónicos se prepara para su distribución y consumo, esto es, para hacerse presentes ante la mirada de cada espectador y que de manera específica será la información sobre la que trabaja el bibliotecario.

Como se desprende de lo expuesto cada modalidad de imagen configura su propio lenguaje a lo largo de un proceso de autodefinitión, hasta alcanzar su propia autonomía, la cual le otorga su perfil específico y definitorio que lo diferencian de las demás modalidades de imágenes. Asimismo, la particularidad del lenguaje de cada modalidad le da su peculiar forma a la información que expresa a través de sus mensajes icónicos. La información con la particularidad propia del lenguaje de cada modalidad se articula en múltiples estratos a lo largo y ancho de la imagen. Por lo que el bibliotecario ha de identificar, primero entre los estratos de la imagen la información pertinente para los requerimientos bibliotecarios, para luego emprender su descripción. De ahí la necesidad de enfocar la comprensión de las modalidades de imágenes a partir de las particularidades de sus lenguajes.

---

reacciones, de apoyo y de oposición, un mundo de elaboraciones de las que forzosamente depende la afirmación artística y en el cual, ésta también, forzosamente, se interfiere. El desarrollo económico y social provoca la aparición de situaciones nuevas en el concepto que el hombre se va formando del mundo, en filosofía, en política, en religión, en arte, en literatura. Nada de esto, sin embargo, sucede como si una única causa produjese ciertos efectos que se mantendrían así para siempre válidos, o bien fuesen un día sustituido por otros sin ninguna relación con ellos. Tales efectos actúan unos sobre otros de manera en extremo compleja, en conjunto y separadamente, y acaban por actuar a su vez, sobre la gran base siempre móvil de la que hasta entonces parecía sólo una consecuencia, y a su tiempo se transforman, separados o en conjunto, en verdaderas causas." Dionisio, Mario, *Introducción a la pintura*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 51-52.

### 1.1.1 Pintura

La modalidad pictórica fue la primera que crearon los seres humanos. Su antigüedad se remonta a la era prehistórica con las famosas pinturas rupestres, de hecho muy anteriores a la creación de la escritura. Semejante antigüedad le ha permitido a esta modalidad definir su lenguaje a través de los siglos sin remitirse a ninguna otra modalidad de imagen para tomar elementos de ella. Esto le ha brindado a la pintura el aura de la tradición y el peso del prestigio en el conjunto de las modalidades de imágenes, de ahí que esas otras modalidades en algún momento de autodefinition de sus lenguajes hayan recurrido a la pintura para legitimarse. Una definición puede ayudar a clarificar la conformación y especificidad del lenguaje de la pintura por medio del cual organiza y expresa su información: “(...) definiremos las obras pictóricas como textos visuales, manualmente producidos, únicos y que ofrecen una visión estática de los temas presentados.”<sup>9</sup> En tal definición se encuentran enunciados los elementos constituyentes del lenguaje pictórico, veamos cada uno de ellos.

Al ser considerada cada obra pictórica como un texto visual significa por lo mismo que su “textualidad” es producto de un lenguaje; lo que nos remite al proceso de conformación de susodicho lenguaje. La información contenida en cada pintura tiene como base la relación recíproca entre la subjetividad del pintor y la objetividad de la realidad. A través del filtro de su sensibilidad y formación técnica el artista procesa los estímulos que las cosas le envían. Esta información comienza a adquirir concreción como lenguaje a partir de ser plasmada por los

---

<sup>9</sup> Zunzunegui, Santos, *Op. cit.*, p. 113.

elementos materiales característicos de la pintura como son: el soporte, que puede ser de diversa índole como tela, madera, papel, muros de edificios, etc.; las sustancias blandas para aplicar sobre los soportes, han sido a lo largo de la historia de diversos tipos, como la clara de huevo, la trementina, goma arábica (que son la base de los colores), etc.; y los instrumentos para aplicar las sustancias sobre el soporte como son los pinceles, la espátula, el spray y hasta los dedos. Con estos y en estos materiales el pintor da forma a su visión estética de los temas presentados de manera manual, como expresa resumidamente la definición supra citada. Ahora bien, lo que presenta con todo ello la pintura es una apariencia; de ahí que se le haya caracterizado como el arte de la apariencia. Pero ésta adquiere en la imagen varios sentidos o, en otras palabras, diversas expresiones en cuanto lenguaje. Así tenemos la *apariencia representativa*, en la que se busca representar la apariencia de los objetos sensibles. También está la *apariencia estética*, es lo propiamente pictórico (elementos plásticos) como la organización entre sí de la composición y los colores. Y, por último, la *apariencia significativa*, que es la dimensión del lenguaje de la modalidad pictórica con el que se lleva a cabo el trabajo de organización de la información del bibliotecario. La apariencia significativa no consiste en que la imagen se parezca a algo de la realidad, sino en querer decir algo: es la información que transmite sobre aquello que está representado a un espectador, en este caso a un bibliotecario. El lenguaje pictórico que articula el texto visual le suministra a cada pintura una semántica constituida por las figuras contenidas en cada una de ellas. Figuras, pues, organizadas en función del texto que las enuncia. En suma, esta es la

información visual, de carácter manual y estático, que ofrece la pintura para que sea descrita por el bibliotecario.

### **1.1.2 Grabado**

Perteneciente al campo de las llamadas artes de superficie, el grabado se encuentra estrechamente relacionado con la pintura y el dibujo. Y aunque ya era utilizada la técnica del grabado para la decoración en civilizaciones antiguas y de diversas latitudes como la India, China o los pueblos prehispánicos de América, pero fue en Europa hacia los siglos XIV y XV donde el grabado comenzó a desarrollarse como lo conocemos actualmente. El tipo de grabado del que se hizo uso en ese entonces es el conocido como xilografía, que es el grabado en madera y que puede caracterizarse como “(...) el procedimiento más antiguo de estampación; utiliza como matriz una tablilla de madera dura, generalmente de cerezo y boj, tallada en relieve”.<sup>10</sup> Los instrumentos con los que se lleva a cabo el tallado de las planchas de madera son las cuchillas y las gubias. Más adelante se desarrolló el grabado en láminas de cobre, delineadas con buriles, a este tipo de grabado se le llama litografía. El tallado del grabado es un elemento diferencial y distintivo respecto a la pincelada en la pintura en la creación de la imagen.

Los primeros que hicieron uso de la xilografía en los siglos XIV y XV fueron artesanos que buscaban satisfacer de manera más amplia el consumo popular de imágenes. Con el grabado podían reproducir de manera idéntica en gran cantidad sus sencillas imágenes. Este dato es fundamental porque por primera vez se

---

<sup>10</sup> Fuga, Antonella, *Técnicas y materiales de arte*, Barcelona, Electa, 2004, p.56.

pueden multiplicar las imágenes para llegar a una más amplia porción de la población, por lo que la información contenida en sus mensajes icónicos se difunde mayormente. Tales artesanos lo único que buscaban era que el grabado cumpliera con la función reproductora de las imágenes conocidas como miniaturas o de imitar el dibujo manual.<sup>11</sup> La prensa de tipos móviles, que sigue análogo principio reproductor que el grabado, se fusiona primero con la xilografía y después con la litografía. Así el grabado se convierte en la forma de ilustración básica que acompaña las páginas de los libros hasta el siglo XIX. Esto es de suma importancia porque va a ser en las páginas del libro moderno donde se va a establecer un complejo entramado de relaciones entre las palabras y las imágenes. Conforme el grabado deja atrás la función artesanal de mero copiado del dibujo y la pintura, comienza a configurar su propio lenguaje. El grabado deja de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo con el que se busca expresar una información visual propia. Como se indicó con anterioridad el grabado forma parte de las llamadas artes de superficie por lo que comparte elementos de su lenguaje con los de la prestigiosa pintura: como el su producción manual, la visión estética de sus temas y la semántica constituida por las figuras de cada una de sus imágenes. Pero lo que subraya la diferencia específica del lenguaje del grabado respecto al de la pintura es que al estar destinado a un

---

<sup>11</sup> “En un principio se quiso sustituir con él a la miniatura y no existía el menor propósito de crear algo nuevo, algo que por su técnica se diferenciara de lo anterior. Todo lo contrario: si hubieran surgido dificultades al traducir el dibujo a pluma al nuevo procedimiento, probablemente se habría renunciado a él o se habría procurado suprimir estas diferencias. De todos modos, existía la intención de conseguir un resultado final idéntico. Se trataba de reemplazar el dibujo manual e imitarlo en forma tan ilusoria que el consumidor creyera que seguía recibiendo lo mismo que antes –aunque probablemente esto le tenía sin cuidado (...) En el caso del grabado en madera se agrega a ello que quienes lo introdujeron fueron artesanos cuya cultura artística andaba de por sí a la zaga de la época y cuyo modo de representar continuaba recurriendo las órbitas ya abandonadas por el gran arte”. Westheim, Paul, *El grabado en madera*, México, FCE, 1954, pp. 28-29.

público más amplio (por su reproducción idéntica y masiva) la información debe tener un carácter inmediato, dinámico y accesible. Tales elementos definitorios del lenguaje de esta modalidad de imagen son los que el bibliotecario debe considerar al describir semejante información.

### 1.1.3 Fotografía

“Escritura de la luz” es lo que significa el neologismo *fotografía* creado en 1840. El nombre expresa la idea que se tenía de éste novedoso dispositivo productor de imágenes: escribir (representar) la realidad a través de la luz. Entre el grabado (xilografía, litografía) y la creación de la fotografía se abre una distancia abismal en la producción de imágenes. El grabado puede multiplicar imágenes, hechas manual y artesanalmente, pero la fotografía va a revolucionar integralmente tales procesos y parámetros, gracias al factor central y fundamental que permite la gestación y desarrollo de tal modalidad: la tecnología, con ella se lleva a cabo la escritura de la luz.

Es de acotar que el antecedente de la fotografía se dio en el Renacimiento, donde ya conocían sus principios básicos, aunque se le conocía como *cámara oscura*.<sup>12</sup> Tales principios siguen siendo en la actualidad los que integran al artefacto fotográfico: el *objetivo*, es la lente que se dirige al objeto que se reproduce; el *mecanismo disparador* (obturador), es el selector de tiempos; emulsión fotosensible, es la impresión química sobre una superficie sensible, que

---

<sup>12</sup> “Los retratos con cámara se realizaron desde finales del Renacimiento. El principio de la cámara es conocido durante mucho tiempo: la luz que penetra por un agujero minúsculo, desde la pared de una habitación oscura, forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que haya en el exterior.” Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 9.

por medio de la actividad de un flujo de fotones que provienen del objeto reproducido. Así de la conjunción de estos componentes se producen los fotogramas, que son el resultado de la puesta en contacto directo de la superficie sensible y el objeto del que se busca obtener una impresión. Como queda sucintamente expresado en la definición que de este dispositivo nos da Román Gubern:

“(…) una definición razonable de la fotografía como medio de comunicación sería la de *fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie-soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variables las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador*”.<sup>13</sup>

Los inventores de la fotografía moderna fueron dos personajes franceses, el aristócrata Nicéphore Niépce y el pintor Daguerre. El primero puso las bases, pero las limitaciones de las que adolecía su invento le impidieron ver su realización. Correspondería a Daguerre llevar a delante el desarrollo de la fotografía, con lo que éste alcanzó el reconocimiento, mientras que Niépce fue olvidado.<sup>14</sup> En su primera etapa la fotografía buscaba emular a la pintura, a semejanza de como la

---

<sup>13</sup> Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, ed. cit., pp. 55-56

<sup>14</sup> “Toda invención está condicionada, en parte por una serie de experiencias y conocimientos anteriores y en parte por las necesidades de la sociedad. Añadamos la parte de genialidad personal y, a menudo, de acierto fortuito. Así fue como, en 1824, Nicéphore Niépce inventó la fotografía. (...) La invención de la litografía importada a Francia en 1814, sugirió a Niépce los pasos que quedaban por hacer. Si quería realizar pruebas litográficas, Niépce que vivía en el campo, tropezaba con las mayores dificultades para procurarse las piedras indispensables. Así fue como se le ocurrió reemplazar las piedras por una placa de metal y el lápiz por la luz solar. Tras múltiples e infructuosas tentativas, obtuvo por vez primera, en 1824, un resultado decisivo. No obstante, el procedimiento inventado por Niépce era aún muy primario. Corresponde al pintor Daguerre, quien por su invento del *diorama*, había llegado al estudio de los efectos luminosos, el mérito de haber perfeccionado el procedimiento descubierto por Niépce hasta el punto de volverlo accesible a todos. Niépce murió el 5 de julio de 1833 en plena miseria y su obra, a la que había consagrado, durante su vida entera, toda su fortuna y todos sus esfuerzos, sufrió un desconocimiento total”. Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, pp. 26-27.

imprensa en su inicio pretendía reproducir el modelo de los manuscritos, debido a la falta de legitimidad de la tradición puesto que era una auténtica y revolucionaria novedad en la creación de imágenes; pero también se encontraba hipotecada al arte mayor de la pintura por las limitantes de que adolecía el propio recurso tecnológico: el tiempo de exposición para obtener una imagen era muy prolongado, lo que la hacía forzada y artificial.

Conforme el desarrollo tecnológico depura y perfecciona cada uno de los componentes, objetivo-mecanismo-disparador, emulsión fotosensible, la fotografía se autodefine diferenciándose de la pintura y conformando su propio lenguaje. La fotografía instantánea marca el punto de inflexión definitivo en el proceso de autodefinición de esta modalidad, lo que a la vez trajo aparejada su amplio y democratizador uso: cualquier persona, en cualquier latitud podía disponer de una cámara y fotografiar lo que quisiera.<sup>15</sup> Lo que hace de la fotografía un poderoso medio de generación de mensajes icónicos que transiten información. Los fotogramas, en su sentido tradicional, con su formato bidimensional, estructura granular, inmovilidad, escala, encuadre y gama cromática dan forma a un lenguaje que expresa una información la cual fue captada de la realidad inmediata en sus múltiples manifestaciones. Algo que el bibliotecario debe tener en consideración en el momento de organizar la información fotográfica es que aunque parece una representación inmediata de la realidad, sin embargo, esta mediada por el

---

<sup>15</sup> “Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo.” *Ibid.*, p. 96.

lenguaje propio de este dispositivo, lo que conlleva un código y hasta una gramática visual, como explica Susan Sontag en su estudio fundamental sobre la fotografía: “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes”.<sup>16</sup> Más allá de las particularidades puede decirse de manera amplia que la información que nos ofrece el lenguaje de esta modalidad es el de la democratización del cúmulo cambiante de experiencias humanas metamorfoseadas en imágenes.<sup>17</sup>

#### 1.1.4 Cine

Movimiento. Imagen en movimiento es lo que define y diferencia a la cinematografía frente a todas las anteriores modalidades productoras de imágenes: tanto la pintura como el grabado y la fotografía son imágenes fijas, estáticas que cuando pretenden mostrar el movimiento lo hacen bajo una representación también inmóvil o, como en el caso del cómic, simulada. Con el

---

<sup>16</sup> Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 16.

<sup>17</sup> “En torno a la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el “encuadre”) parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: sólo basta encuadrar el tema de otra manera. (Por el contrario, todo puede volverse adyacente de lo demás.) La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad”. *Ibid.*, p. 41.

cine se revoluciona la concepción y elaboración de las imágenes: es a través del movimiento que se configura su lenguaje y la información que en él se expresa.

La “ilusión” de movimiento del cine es producto del desarrollo tecnológico que para la tercera década del siglo XIX se encuentra en pleno auge para proyectar visualmente la movilidad. Diversos artefactos se inventan para mostrar imágenes en movimiento; entre los variopintos aparatos que en la época aparecieron, algunos de ellos se convirtieron en el antecedente de los dibujos animados. Pero será cuando tales artefactos empalmen con la fotografía, en ascendente auge en ese momento, que la cinematográfica pudo presentar imágenes en movimiento: la articulación de fotograma y fotograma (fotografías fijas cada una) crea la ilusión de movilidad, definitiva de este tipo de imagen:

Y ello porque el cine se edifica sobre un *corte móvil* capaz de reproducir el movimiento *en función del momento cualquiera*, instantes equidistantes escogidos de forma que den impresión de continuidad. El cine, nacido de la revolución científica moderna, se aleja del momento único –pose– para recomponer el movimiento sobre la base de elementos materiales inmanentes, presentándose como *cortes móviles* de la duración gracias al movimiento que se establece entre esos cortes y que relaciona los objetos o partes con la duración de un todo que cambia. La *imagen-movimiento* se identifica como un bloque espacio-temporal al que pertenece el tiempo del movimiento que se opera en ella.<sup>18</sup>

Es de acotarse que una vez que el aparato fílmico quedó establecido en su desarrollo fue utilizado para mostrar la movilidad de la realidad misma. Por lo que se filmaba el movimiento de un caballo, de una locomotora, de los músculos de un atleta, etc. De hecho la que puede considerarse como una de las primeras cintas en forma es la filmación de unas obreras saliendo de la fábrica y a continuación el personal administrativo: sólo se exhibe el movimiento de estos grupos laborales,

---

<sup>18</sup> Zunzunegui, Santos., *Op. cit.*, p. 147.

no se busca presentar una historia. El designio del cinematógrafo en esa alborada es ser una presentación de la realidad inmediata por lo que puede adscribirse en el género documental o tipo de imagen testimonial. El realizador emblemático de este periodo documental del cine es Louis Lumière, cuyos filmes son considerados fotografías animadas, el cual perfeccionó el artefacto para luego esparcirlo por el mundo, a la par de formar decenas de operadores del mismo. Con lo que el cine dejó el laboratorio para convertirse en un espectáculo popular.<sup>19</sup>

El realismo documental de Lumière se agota pronto por lo que la gente se aleja de las exhibiciones cinematográficas: el público se cansó de verse a sí mismo de verse en la pantalla. Más allá de las limitaciones de la concepción de Lumière en su hacer cine, lo que lastra sus filmes es que se encuentran hipotecados a la fotografía. Por lo que aún carece de un lenguaje propio. Quien saca de esta encrucijada al cine es el francés Georges Méliès: "(...) el film debía aprender a contar una historia empleando los recursos de un arte vecino: el teatro (...) La principal marca del genio de George Méliès es, según su propia expresión, haber sido el primero en lanzar al 'cine por el camino teatral espectacular' ”<sup>20</sup>

Buscando darle al cine un lenguaje definitorio que expresara sus medios artísticos

---

<sup>19</sup> “Louis Lumière, que dirigía con su padre y su hermano una importante fábrica de productos fotográficos en Lyon, había empezado sus trabajos desde la llegada a Francia de los primeros quinetoscopios (en 1894). Había construido un cronofotógrafo empleando para su entrenamiento la *excéntrica de Hornblauer* y una película fabricada en Lyon en el formato Edison. Después de diversas demostraciones públicas, a partir de marzo de 1895, Lumière hizo fabricar su cinematógrafo –que era a la vez cámara, proyector e impresora– por los talleres que dirigía Carpentier, y realizó así un aparato muy superior a todos sus competidores. Su perfección técnica y la novedad sensacional de los asuntos de sus films aseguraron su triunfo universal [...] A fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio. Los aparatos patentados se contaron desde entonces por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en los Estados Unidos, William Paul en Londres, ya habían echado las bases de la industria cinematográfica, y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras.” Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 9-10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21

Méliès lo acerca al prestigioso arte teatral, lo que significa que pasa a ser hipotecado a otra forma de lenguaje. Pero queda lo que vendrá a ser patrimonio del lenguaje cinematográfico, la base narrativa que le suministra Méliès. Una vez lanzado por la vía del espectáculo narrativo el cine evolucionó rápidamente en sus múltiples componentes para alcanzar su específico y diferencial lenguaje, el cual es cohesionado, articulado y expresado por la operación conocida como montaje o, en algunos otros contextos, como edición. La operación de montaje puede caracterizarse de la siguiente manera:

El término deriva del francés *monter*, de allí que los anglosajones prefieran –cuando hablan de la operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un film– referirse a lo que llaman *editing*. Ahora bien, no debe confundirse la dimensión propia del montaje con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. Es, más bien, el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista ópticos. Así puede decirse mediante el montaje qué elemento va a verse en la pantalla a continuación de otro –sea por un corte o un simple cambio de encuadre–; qué cadena va armando entre sí estas distintas imágenes y, por último –pero no menos importante–, qué duración se le asigna a cada cosa mostrada en pantalla. De ese modo, los órdenes de la *conexión* de un plano con otro, el *encadenamiento* de éstos en una serie (sintagma, corrigen los semiólogos del cine) y la duración de cada plano –y film en su totalidad– son regulador por el montaje. No son cuestiones menores; de allí que tradicionalmente se lo suela elevar al rango de piedra basal del lenguaje cinematográfico.<sup>21</sup>

Resumidamente puede decirse que el montaje es un proceso de análisis sustentado en la fragmentación y selección tanto de espacios como de tiempos: con lo que se da forma al discurso narrativo y, por ende, a la información (mensajes icónicos) que transmite la cinematografía. La imagen cinematográfica

---

<sup>21</sup> Russo, Eduardo, *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 160-161.

por medio de la operación de montaje comunica una información narrativa que se define por la movilidad.

### **1.1.5 Cómic**

Esta modalidad de imagen expresa su peculiar ductilidad desde su propia denominación que varía en las distintas latitudes, hablando de manera específica en el orbe hispanoamericano donde se le ha llamado: tiras o historietas cómicas o de dibujos animados, monitos, tebeos, cómics... De entre los materiales con que se elaboran las diversas imágenes las del cómic son las de mayor sencillez y economía: el papel y la tinta son los materiales idóneos con que se elabora un lenguaje visual destinado originalmente a la “gente sencilla”, lo que pone en evidencia su fundamento como *una técnica para producir información y diversión destinada a la sociedad de masas*. El cómic a pesar de tener lejanos y precarios antecedentes tanto en el mundo grecolatino como medieval, debe ser considerado un producto claramente moderno. Incluso puede ser fechado su origen alrededor de 1896 con la aparición de la primera tira de dibujos animados que contiene en boceto los elementos definitorios de esta modalidad. Tal cómic, *The yellow kid*, nace en el seno de la industria periodística estadounidense. En un principio los cómics fueron divulgados por los periódicos y estaban dirigidos a las amplias capas de inmigrantes que llegaban a los Estados Unidos. Con ello se buscaba integrarlos a la cultura y valores locales. El cómic se expandió por el mundo, para responder a una creciente demanda de información, lo que redundó en la ampliación de historias y personajes de los cómics. Y aunque recurrió a recursos

de la modalidad coetánea, el cine, pronto alcanzó su propio perfil técnico identificatorio como se muestra en la siguiente definición:

Si queremos proponer una definición, habremos de buscar los componentes de una historieta considerando su evolución; no pertenece a un género determinado puesto que recurre a dos categorías de “artistas”, que son el dibujante y el escritor, a la vez que depende de las artes plásticas y de la literatura. No siempre es necesario el texto para comprender la historia: un relato puesto en imágenes sobre una sola lámina (cada hoja dibujada) puede muy bien no necesitar comentario o burbuja. Se trata de una sucesión de dibujos yuxtapuestos destinados a traducir un relato, un pensamiento, un mensaje su propósito no es ya sólo el de divertir al lector, sino en ocasiones el de transmitir, por medio de la expresión gráfica, lo que no siempre logra expresar la abstracción de la escritura.<sup>22</sup>

Es de señalar, como se deriva de esta definición, que los elementos característicos del cómic (mensajes que combinan lo icónico y lo textual) son multiformes y evolucionan, lo que ha conducido a que ya no sólo sea una mera diversión para “analfabetos funcionales”, lo que ha redundado para que se convierta en un medio más complejo de información. Lo que por otra parte viene a cambiar su estatus cultural, por lo que en varios países es considerado un arte, incluso, con el rango de alta cultura. Históricamente este cambio de estatus comenzó en el momento en que los cómics dejaron las páginas de los periódicos para formar parte, hacia 1934, de los *cómic-books*. Álbumes que contenían cómics originales, diferentes a los de los periódicos, y que estaban elaborados con un diseño claramente artístico. A esto contribuyó el que para su creación se conjuntaran notables artistas gráficos con renombrados intelectuales, con lo que la imagen, el texto y la trama alcanzaron gran calidad, incluso, en algunas

---

<sup>22</sup> Baron-Carvais, Annie, *La historieta*, México, FCE, 1989, p. 13.

propuestas, se da una extrema intelectualización con cómics altamente abstractos. Por lo que se ha convertido también en patrimonio cultural de grupos con mayor formación educativa. Lo que ha permitido valorizar la complejidad de su lenguaje, que en ciertos aspectos es mayor que el lenguaje cinematográfico.

El lenguaje de las tiras cómicas por sobre su aparente sencillez e inmediatez puede ser comprendido por la amplia mayoría de sus lectores, lo que por otra parte vela su elaborada creación. Por lo que sorprende que con medios tan “humildes” como son el papel y la tinta pueda crearse un universo informativo tan complejo.<sup>23</sup> Es la complejidad de la sencillez. Las mismas limitantes de sus materiales estimulan la creación de vastos paisajes imaginísticos de donde surgen toda una amplia y rica variedad de tramas, situaciones y personajes de aura lúdica, lo que hace que su lenguaje este en permanente contacto de ida y vuelta entre el creador y el lector: es un modalidad que vibra con las pulsiones de la realidad cotidiana. Ahora bien, la base de este lenguaje que transmite los peculiares mensajes icónicos del cómic se encuentra en su unidad mínima: la viñeta, que es caracterizada por Román Gubern de la siguiente manera:

Como se sabe, la información de los mensajes icónicos ofrece características diversas que los verbales. El signo icónico posee, en relación con la realidad a la que reemplaza y representa, mayor concreción que el signo verbal, cuyos sonidos pueden evocar la imagen de un ser o de un objeto designado, pero no pueden ofrecerlo como presencia óptica y por lo general, informativamente más completa. Ello no significa ninguna jerarquía entre uno y

---

<sup>23</sup> “El papel y la tinta constituyen pues el “utillaje primario” del proceso creativo de los cómics, como la cámara tomavistas y la película virgen lo son para el cine. Para manejar, afinar y apurar las posibilidades expresivas de este “utillaje primario”, los dibujantes recurren a un utillaje complementario, como es el pincel, la pluma, las tramas, el lápiz (Roy Crane en “Wash Tubbs”), los collages de fotografías (Enric Sió en Sorang”), etc. Con este utillaje, el dibujante efectúa transposiciones de elementos de la realidad tridimensional, móvil, coloreada, olorosa, termovisible, etc., intentando la reproducción convencional de sus “formas y colores”, de modo más o menos estilizado y fantasioso, sobre la superficie dimensional de la lámina”. Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1979, p.54.

otro lenguaje, sino simplemente una división de funciones entre ambos lenguajes en la práctica social.

Tanto en los cómics como en las fotonovelas, ambos mensajes –el icónico y el verbal– aparecen integrados en el interior de la *viñeta*, es decir, en la superficie de papel acotada que ofrece pictográficamente el mínimo espacio o/y tiempo significativo (o unidad de montaje) de la narración. Por tanto, la viñeta representa pictográficamente un espacio que, en la operación de lectura adquiere también una dimensión temporal que propiamente no posee por su condición de imagen fija. Tal dimensión nace de la acción representada, a la que el lector atribuye imaginariamente una duración real, y más todavía de la lectura de los textos de los diálogos, que toda locución discurre a lo largo del tiempo, que es el que se supone representado en la viñeta. En consecuencia, en ésta se integran el discurso verbal, que es secuencial y temporal, y los signos icónicos fijos, a los que el lector atribuye una acción de duración congruente con la de las locuciones emitidas por los personajes.<sup>24</sup>

A semejanza del cine en que se engranan fotograma con fotograma para ofrecer la ilusión de movimiento, en el cómic se engranan viñeta con viñeta para mostrar la progresión de la trama simulando así el movimiento, lo que le otorga al lenguaje de esta modalidad su peculiar dinamicidad. Todo lo cual le asegura a esta una amplia audiencia que encuentra en los mensajes icónicos que le ofrecen información y satisfacción lúdica, muy en consonancia con la masiva información prototípica de la sociedad del conocimiento: por lo que en cierto modo es un espejo de la realidad informativa del mundo contemporáneo. A partir de lo expuesto sobre el esquema básico que ofrece el cómic se han producido variantes como son por ejemplo: la fotonovela y la novela ilustrada. La primera en vez de dibujos hace uso de la fotografía, con lo que se propicia una modalidad híbrida entre el cómic y la fotografía. Por su parte la novela ilustrada puede consistir en que a través del esquema ya descrito del cómic se hace la adaptación del texto de

---

<sup>24</sup> Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1973, pp. 55-57

una novela, cuya trama se desarrolla a la manera de una tira cómica; en su variante sólo se acompañan ciertos pasajes de un texto novelesco con ilustraciones que siguen el modelo o técnica del cómic, lo que implica una peculiar interacción entre la palabra y la imagen. De hecho esto nos lleva a subrayar la extrema complejidad de relaciones entre los libros y las ilustraciones contenidas en ellos que hacen que el libro se convierta también en una obra de arte y conocimiento, como lo explica Juan Martínez Moro:

Algo semejante se puede decir de la ilustración de obras literarias, por lo menos en aquellos proyectos de edición más coherentes, sólidos y emblemáticos. En lo que respecta a las obras maestras de la ilustración gráfica, ilustrar no significa solo dependencia o subordinación a un texto, en tanto distante y estéril relación entre un antecedente y un consecuente, sino unión de esfuerzos y superación en pos de una entidad estética más elevada. En su definición más positiva e idealizada, la ilustración de una obra de la literatura suma dos fuerzas creativas, la del escritor y la del artista plástico.<sup>25</sup>

Estas variantes también se significan como expresiones particulares de información acordes con su especificidad. En suma con esto queda de manifiesto la actualidad e importancia que el cómic (y las ilustraciones) debería tener para los bibliotecarios.

## **1.2 Tipos de imágenes**

Los bibliotecarios describen la información de las imágenes, no de la Imagen en abstracto. Lo que se presenta ante su mirada son imágenes individuales que les son ofrecidas por las modalidades productoras de ellas. Las

---

<sup>25</sup> Martínez Moro, Juan, *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón, TREA, 2004, p. 68.

modalidades, como se explicó en el apartado precedente, producen imágenes que a partir de la lógica de cada modalidad expresan un lenguaje a través del cual emiten mensajes icónicos. Lo que permite identificar y diferenciar una imagen pictórica de una fotográfica o una cinematográfica de un grabado. Por lo que los datos informativos que ofrecen en cuanto modalidades de imágenes tienen en este nivel mayores complicaciones. Pero la situación se torna un tanto opaca cuando la imagen individual muestra datos de información heterogénea y hasta contradictorios entre sí: una imagen pictórica, no necesariamente exhibe una información de arte, es más, puede ser de carácter publicitario; en otro caso el cómic puede ofrecer datos artísticos o testimoniales (tanto en contenido como en la forma); un caso más, cuando una fotografía que muestra información claramente científica es también estéticamente bella, ¿estamos ante la ciencia o el arte en imagen?: “A menudo, las imágenes científicas no tratan sólo sobre ciencia; pueden ser interesantes por su origen científico y, sin embargo, poseer una innegable calidad estética, o puede incluso que hayan sido en un principio obras de arte que encierren un mensaje científico”.<sup>26</sup> Así es como los diversos tipos de imágenes no son sólo unitarios u homogéneos, sino que están expuestos a lo que puede conceptualizarse como *hibridación icónica*, esto es, que pueden combinarse para formar otros tipos de imágenes. Esto pone en evidencia la problemática cognoscitiva respecto a la información icónica que susurra en el trasfondo de estos cuestionamientos. Pero algo que viene a complicar lo anterior

---

<sup>26</sup> Barrow, John D., *Imágenes del cosmos. Las mejores imágenes de la historia de las ciencias*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 23. Para mayor ahondamiento argumentativo en cuanto a las imágenes híbridas que combinan arte y ciencia véase: Köppen, Elke, “Imágenes científicas en la era digital: ¿Es su belleza sólo un producto colateral?”, en: Köppen, Elke (Coordinadora), *Imágenes en la ciencia, ciencia en las imágenes*, México, CEICH-UNAM, 2009.

es el de los cambios en el tiempo que cambia la consideración de un tipo de imagen en otra, por ejemplo, cuando un video sobre arte sólo presenta imágenes de vasijas, como las que se encuentran en cualquier mercado de artesanías. O, caso contrario, cuando en un conjunto de fotografías cuyo señalado tema es la artesanía se muestran imágenes de obras maestras de la pintura o la escultura; en las últimas cuestiones también gravita el factor histórico de las imágenes. Así, todo esto, por un lado nos dice que cualquier modalidad puede presentar diversos tipos de imágenes; lo que implica discernir el carácter de la relación entre las modalidades y los tipos de imágenes. Como puede vislumbrarse la hibridación icónica se entreteje con la cuestión de la temporalidad de las imágenes, tanto del pasado como en el presente: las imágenes en la historia o la historicidad de las imágenes.

Tal vez cabría preguntar ¿para qué necesita saber el bibliotecario estos entresijos de la información icónica si para su labor inmediata y práctica de describir la información de las imágenes no requiere tal cúmulo abstracto de conocimientos? Comencemos por hacer una clara distinción: el “bibliotecario empírico” es el que para llevar a cabo sus actividades en la biblioteca le basta con un mínimo de conocimientos básicos; mientras que el “bibliotecario profesional”, por tener una formación bibliotecológica, debe contar con el más vasto repertorio de conocimientos posible en todo lo que se refiere al objeto central de su profesión, la *información registrada*. Un amplio conocimiento sobre la diversidad de la información le permite tener una concepción multidimensional sobre todo lo que respecta al universo informacional, incluso, que va más allá de lo que corresponde estrictamente al proceso de la información en la biblioteca. Ser un

profesional de la información, como lo es el bibliotecólogo, conlleva la comprensión de las múltiples manifestaciones de la información tanto en sus dimensiones empírica como abstracta, así como en su despliegue bibliotecario y social que acaba por incidir y transfigurar el microcosmos humano colectivo e individual. De ahí la pertinencia de que también conozca todo lo que atañe a las multiformes expresiones de la información icónica.

A las sociedades actuales se les ha llegado a caracterizar como sociedades de la imagen, ello como efecto del ascenso de la cultura visual. El avance, expansión y en algunos ámbitos predominio de la imagen ha redundado que las múltiples modalidades produzcan una cantidad incontenible de imágenes, muchas de ellas signadas por la hibridación. La combinación de diversos tipos de imágenes por mediación de las distintas modalidades ha enriquecido a la tipología de imágenes, puesto que esto conlleva una ampliación de la información que da forma a cada una de tales imágenes. Lo que conduce a tratar de comprender cómo se da la articulación de la información entre las modalidades y los tipos de imágenes. La información en su estrato básico se encuentra constituida por los “datos”, también definidos por Shannon y Weaver (*creadores de la Teoría matemática de la información*) como las “señales” y por la *teoría semiológica* como los “signos”. Pero los datos sólo adquieren significación en cuanto se conjuntan entre ellos, con tal articulación se está en aquello que los lingüistas denominan como el nivel *sintáctico* (las relaciones de los signos entre sí), lo cual es ya una “unidad de información”, como explica Gonzalo Abril:

Thayer afirma que los procesos de comunicación organizan y convierten los *datos* propiamente dichos en *unidades de información*, y que es precisamente la información, no

los datos, lo que constituye la materia prima del *pensamiento*, la decisión y el aprendizaje. Los datos remiten a algo que “está potencialmente a nuestro alcance”, pero que ha de ser organizado *selectivamente*. La información remite a algo que ya es *inteligible* para nosotros “en forma de mensajes susceptibles de ser consumidos o elaborados en relación con hechos específicos de nuestro contexto externo”. Es, por ello, un “proceso de segundo grado” respecto a los datos mismos.<sup>27</sup>

Las modalidades de imágenes, en cuanto tal, son las encargadas de configurar la *cifra de información*.<sup>28</sup> Los datos propios de cada tipo de imagen son conjuntados y articulados por la modalidad: los datos artísticos pueden estar aunados con los datos publicitarios para dar como cifra de información una imagen híbrida, por ejemplo, el socorrido caso de *La Gioconda* (de Leonado da Vinci) con una cajetilla de cigarros o con cualquier otro producto comercial. O, simplemente, se conjuntan los datos artísticos para producir una imagen de arte (como simplemente *La Gioconda*), de manera análoga sucede con los otros tipos de imágenes como son las científicas, publicitarias o testimoniales, sobre las cuales se ahondará en el siguiente su apartado. Una vez que las imágenes, sean homogéneas o híbridas, están bien perfiladas y son transmitidas como mensajes icónicos, transitan del nivel sintáctico a un segundo nivel el *semántico*, consistente en las relaciones entre los signos y sus representaciones. Nivel éste último sobre el que principalmente operan los procesos técnicos bibliotecarios de clasificación y catalogación de las imágenes.

---

<sup>27</sup> Abril, Gonzalo, *Teoría general de la información*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 31

<sup>28</sup> Para evitar confusiones con el concepto unidad de información, tal como es usado en el texto supracitado y lo que entiende como en Bibliotecología como bibliotecas, videotecas, etc., utilizaré el concepto *cifra de información*: que viene a estatuirse como la organización selectiva de los datos, que se tornan así inteligibles por vía de los mensajes.

### 1.2.1 Imágenes artísticas

Retomando la cuestión de la historicidad de los tipos de imágenes enunciada en el apartado anterior, se puede decir que la peculiar conjunción que en la actualidad se presenta entre modalidades y tipos de imágenes da lugar a un amplio panorama de imágenes, pero si tal situación la comprendemos también como resultado de un desenvolvimiento en el tiempo esto nos coloca en la dimensión histórica de la imagen y con ello las transformaciones que sufre la información contenida en ellas. Las imágenes cambian con el tiempo, lo que redundaría en desplazamientos en su tipología. Una muestra preclara y ejemplar de semejantes deslizamientos es el de las imágenes de arte: en la antigüedad una imagen de lo que ahora consideramos artística era estimada una mera artesanía. Más allá de aquellas diversas y laxas caracterizaciones que hacemos del arte como cuando hablamos, por ejemplo, del “arte de la medicina”, “ese jugador es un artista de la cancha” o “esa teoría es una obra de arte” en la actualidad el arte suele ser comprendido como sinónimo de bellas artes o más novísimamente como artes (estudios) visuales. La pregunta resulta obligada ¿cómo se dio este cambio en la concepción del arte? Brevemente puede decirse que esto ocurrió en el siglo XVIII, cuando se hizo una distinción respecto a lo que se consideraba lo determinante del arte que era toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, como lo explica Larry Shiner:

En el uso corriente no sólo se ha borrado la fractura de la antigua idea de arte/artesanía con relación a arte *versus* artesanía sino que se ha establecido una división paralela que separaba al artista del artesano y las preocupaciones estéticas de los placeres ordinarios y del sentido de lo útil. Con anterioridad al siglo XVIII los términos “artista” y “artesano” se

usaban indistintamente y la palabra “artista” se aplicaba no sólo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas y a los estudiantes de las artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de estos términos, sino artesanos /artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con una *techné* o *ars*, es decir, un arte/artesanía. Pero a finales del siglo XVIII “artista” y “artesano” convirtieron en términos opuestos. “Artista” vino a querer decir creador de obras de arte mientras que “artesano” vino a querer decir creador de algo útil o entretenido.<sup>29</sup>

Como puede apreciarse es a partir de finales del siglo XVIII que se gesta la concepción del arte que en la actualidad conocemos, reproducimos y aceptamos; pero tiene un origen, un desenvolvimiento histórico y previsiblemente una fecha de caducidad. Ahora bien, es de añadir, siguiendo la argumentación del mismo L. Shiner y, esto es de suma importancia para la cuestión de la información, que semejante cambio en la concepción del arte no es un acontecimiento aislado o meramente circunstancial; es un proceso de amplio alcance a partir del cual se configura un sistema en el que se articulan tres ámbitos:

Los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales del arte son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos y colecciones de arte, cánones y derechos de autor) así como tampoco pueden funcionar las instituciones sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra).<sup>30</sup>

Este sistema que da lugar a la concepción moderna del arte implícitamente conlleva una reconstitución de los datos informativos. Los datos, nivel básico de la información, son producidos por las tres instancias señaladas del sistema: conceptos, prácticas e instituciones; en ellos es donde inicialmente se asienta la

---

<sup>29</sup> Shiner, Larry., *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 24

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 31

nueva concepción del arte, que en cuanto tal es la forma en que primeramente circula y se da a conocer socialmente: va a ser el factor identificatorio de lo que ahora se considera arte y qué el no arte: “el arte es belleza”, “la artesanía no es arte”, “el artista no es un artesano”...Tales datos al ser conjuntados por las diversas modalidades fijan y legitiman en la semántica (relación de los signos y sus representaciones) de las imágenes lo que es el “auténtico arte”. No sólo se hacen representaciones del arte sino que también se representa al arte en cuanto a lo que en cada momento histórico se considera que es como tal por medio de las imágenes. De manera análoga podrían rastrearse los cambios históricos en cada uno de los diferentes tipos de imágenes, lo que nos permitiría comprender la especificidad de tales cambios en las imágenes científicas, publicitarias... y a la vez la conformación particular de la respectiva información en cada una de ellas.

El ejemplo paradigmático de las imágenes artísticas nos muestra la extrema complejidad que guardan los distintos tipos de imágenes aún en su delimitada homogeneidad, esto es, sin considerar a las imágenes híbridas. A continuación nos centraremos en el análisis de las imágenes elaboradas intencionadamente<sup>31</sup> de manera homogénea puesto que son las que presentan de forma clara y bien delineada la especificidad de la información de la cual son portadoras. Información que en el orden semántico, por ejemplo, muestran cómo la relación entre los datos

---

<sup>31</sup> En la creación de tales imágenes y, por lo tanto de la información en ellas contenida, preexiste el factor *intencional* que es el que determina a qué tipo de imagen da como resultado. Así, preexiste en el creador de la imagen la “intención” de crear una imagen artística o publicitaria o científica, etc. Por otra parte la intencionalidad organiza los contenidos informativos entre medios y fines: si la finalidad es la creación de una imagen científica, los medios también adquieren un carácter científico, con lo que resulta una imagen homogénea; si por el contrario es una imagen intencionalmente publicitaria pero que utiliza medios de otros tipos de imágenes, por ejemplo, artísticas, resulta una imagen claramente publicitaria aunque sea híbrida. Lo que no obsta para que haya imágenes intencionalmente híbridas. Esto, obviamente, a su vez implica reconfiguraciones en el orden semántico de la información de las diversas imágenes.

(signos) y sus representaciones dan lugar a imágenes de arte, científicas, publicitarias y testimoniales.

El bibliotecario en su práctica de describir la información de las imágenes, como se explicó anteriormente, tiene que hacer frente a factores que gravitan en torno a la creación de ellas. Como son en la actualidad la diversidad icónica que hace que un amplio espectro de imágenes contenga una amalgama de información característica de los distintos tipos de imágenes homogéneas, lo que redundará en una mayor dificultad en determinar el carácter específico de su información para llevar a cabo su clasificación y catalogación. Por otra parte, también está presente el factor histórico, que conlleva cambios a lo largo del tiempo en la especificidad de las imágenes, lo que deriva deslizamientos entre los diversos tipos de imágenes, todo lo cual ocasiona movilidad y transformación en la información icónica. Así, por ejemplo, durante los siglos XVII y XVIII entra en circulación la expresión *bellas artes* empleada paralelamente a la de *artes liberales*, con que se designaba también a lo que en la actualidad definimos como arte. Esta vinculación de conceptos se prolonga hasta principios del siglo XIX. La expresión artes liberales cae en desuso en el siglo XX y sólo se referirá a las artes o bellas artes; aunque es de acotar que en la actualidad se utilizan como variantes definitorias las expresiones como artes plásticas o artes visuales, definiciones que se corresponden con los cambios de perspectiva que han experimentado las artes a lo largo de la pasada centuria. Con lo que el arte quedará clara y definitivamente ubicado en el territorio de la “estética”, lo cual es de suma importancia para comprender el carácter específico y diferencial de las imágenes de arte respecto a otros tipos de imágenes. El sentido de lo estético marca con su impronta

integralmente el horizonte de las imágenes de arte, esto es, tanto en su creación, circulación y recepción:

La imagen artística, así, ha existido en todos los tiempos, y en todos los tiempos, al menos en todos los tiempos *históricos*, ha suscitado un discurso, un interrogante fundamental sobre su naturaleza, sus poderes, sus funciones. Este discurso es lo que designa usualmente por el término de *estética*. Forjado a mediados del siglo XVIII, a partir de la raíz griega *aíszesis*, sensación, sentimiento, la palabra designó al principio, precisamente, el estudio de las sensaciones y de los sentimientos producidos por la obra de arte. Este sentido (...) perdura en ciertos trabajos, en especial de orientación psicológica, que se interrogan sobre el porqué y el cómo del placer específico ligado a la contemplación de las imágenes (artísticas o no, pero más frecuentemente artísticas, por razón de su mayor carga sensorial y afectiva)<sup>32</sup>

Las imágenes artísticas al estar sustentadas en la estética se encuentran destinadas a una especial manera de acercamiento de aquellos que las contemplan. De ahí que de inmediato provocan en el espectador una satisfacción afectiva. Lo que nos conduce a la cuestión de las características y a la articulación de la información que conforma a este tipo de imágenes, para que de esa manera produzcan ese particular gozo estético a los espectadores y además permitan identificar tal información artística al bibliotecario. Aunque hay que añadir que para que el bibliotecario pueda llevar a cabo mejor la identificación de esa información artística así como de la información de los otros tipos de imágenes se requiere del apoyo, de la colaboración de los especialistas correspondientes en cada uno de tales tipos. Esto incide directamente en una cuestión problemática: la ambivalencia entre arte representativo (figurativo) y arte abstracto (formal). Cada una de estas formas de imágenes se crean con una información específica: las imágenes representativas son producidas a partir de la información que ofrece la realidad

---

<sup>32</sup> Aumont, Jacques, *Op. cit.*, p. 321.

inmediata, exterior; mientras que las imágenes abstractas son una reelaboración de la información exterior a partir de patrones geométricos y subjetivos. Lo que permite la transición de una a otra tanto en su manifestación icónica, como en cuanto a la información que conforma a cada una, es la plasticidad propia de las imágenes artísticas. La plasticidad puede hacer que una imagen representativa se transfigure en imagen abstracta y viceversa, lo que implica la transformación de la información cuando se pasa de una a otra imagen. Esto significa que tal plasticidad conlleva transiciones de materiales, temas, estilo, colorido, expresividad, etc. Como puede deducirse de lo anterior tal plasticidad, que por otra parte hace de las imágenes artísticas parte de las artes plásticas, es base de sustentación de la estética que unifica tanto a imágenes representativas como a abstractas en expresar la belleza. La información de las imágenes artísticas que manifiesta la belleza y que es su sello distintivo y definitorio implica una estructuración especial de los datos (relaciones entre estos y sus representaciones) que les da su atractivo como lo explica Mauricio Beuchot:

... la belleza es una cierta estructuración o disposición de elementos, que hace de los mismos algo diferente, que les da un atractivo especial. Resulta ser una relación de cosas, un orden. No un orden a veces completo, ni siempre muy evidente o aparente; pero si un cierto orden, en sentido amplio, una estructuración, disposición o relación que da a las partes, elementos o cosas conjuntados una forma o esquema que agrada, que gusta. De esta manera, la belleza tiene que ver con el orden, con la disposición de elementos, o proporción debida entre las partes, esto es, en definitiva, con la analogía.<sup>33</sup>

En otras palabras, puede decirse, que la estética (que marca la disposición o proporción entre las partes) es el tamiz a través del cual se filtra y transfigura la

---

<sup>33</sup> Beuchot, Mauricio, *Belleza y Analogía. Una introducción a la estética*, México, Ediciones Paulinas, 2012, pp. 14-15.

información que configura a las imágenes de arte,<sup>34</sup> lo que las diferencia de los demás tipos de imágenes y que les brinda su coloración identitaria. Todo lo cual las hace claramente identificables a los ojos de los bibliotecarios.

### 1.2.1 Imágenes científicas

Las imágenes desde el mundo antiguo han estado presentes en la ciencia: ilustraciones de plantas, diagramas de mecanismos, mapas de toda índole han acompañado cada paso del avance científico. La ciencia ha evolucionado a lo largo de la historia, lo que conlleva una mayor complejidad en su aparato conceptual teórico, así como en sus instrumentos de acercamiento a la realidad. Así, entre la ciencia de la antigüedad y la ciencia contemporánea median no solo cientos de años de distancia sino también una concepción tanto cuantitativa como cualitativamente distintiva: lo que implica que la información de la realidad con que se construye el conocimiento científico ha cambiado históricamente y como colofón de esto de manera análoga la presencia y función de las imágenes se ha transformado a través de la historia de la ciencia.

---

<sup>34</sup> La estética "(...) no abarca solamente la teoría de lo bello artístico, sino también la de lo bello natural. Y, de suyo, la teoría de todas las clases de lo bello (sublime, trágico, cómico, etc.). Y, aún de lo feo en sus relaciones con lo bello, ya sean de oposición, de complementación o incluso de colaboración a lo bello o de participación en su consecución. Y, así, abarca las distintas clases de lo feo (lo contrahecho, lo grotesco, lo ridículo, etc.). La estética viene a ser, de esta manera, la que aglutina y ordena las principales nociones que tienen que ver con lo bello, y además las brinda a la filosofía del arte, que sería una aplicación suya. Con ello la estética se nos presenta como el estudio de la sensación y, sobre todo, de la intelección de lo bello y lo que se relaciona con él. Ya que la estética es la disciplina filosófica que versa sobre el gusto de la belleza, veremos la noción de belleza como una noción primitiva y trascendental. No podrá por ello definirse propiamente, sino a lo sumo describirse como aquello, que visto, agrada; o como aquello que manifiesta el esplendor de la forma o como aquello que presenta una disposición armoniosa de las partes en el todo. Tiene que ver, pues, con la armonía, con la simetría, con la proporción, que es la adecuada de las porciones, la *pro-portio*." *Ibíd.*, p. 11.

La base del conocimiento científico es la información empírica que ofrece la observación y experimentación. Por lo que es una interpretación objetiva del mundo, en esto se asemeja la ciencia con un amplio sector del arte, pero en lo que se diferencian notoriamente es en los lenguajes que emplean: el lenguaje científico es cuantitativo, mientras que el artístico es cualitativo.<sup>35</sup> En el mundo antiguo el lenguaje científico era claramente empírico, expresaba con palabras usuales la información inmediata que ofrecía la realidad por lo que las imágenes eran un complemento de lo expresado; eran, por tanto, una ilustración de los fenómenos. Gradualmente, conforme se complejizaba el saber científico, se convertían en factor de comprensión:

Las imágenes visuales en particular, son consideradas elementos que contribuyen no sólo a ilustrar los fenómenos, sino también a su comprensión; no hace falta decir que en algunos casos éstas ayudan a comprender el fenómeno aun describiéndolo de modo aproximativo e incluso arbitrario.<sup>36</sup>

De tener un rol, digamos, de “comparsa” las imágenes científicas adquieren cada vez más un papel protagónico en la ciencia. De manera específica en esto contribuyó decisivamente la transformación que sufrió la ciencia en la transición con el mundo moderno. Nuevos ámbitos de la realidad fueron explorados y los ya conocidos fueron ampliados. Lo cual coincide con los avances tecnológicos que la modernidad promueve: telescopios y microscopios permiten asomarse a la

---

<sup>35</sup> “Mencionemos de paso, que también el arte genera interpretaciones objetivas del mundo. Sin embargo, las comunica a través del lenguaje cualitativo y predominantemente subjetivo del artista, por ejemplo, por medio de la plástica, de la pintura, de la novela, la música, etcétera; hecho por el cual, la demostración de su verdad se vuelve mucho más complicada que en el caso de la ciencia, que opera esencialmente con lenguajes matemáticos y lógicos con referentes (fenómenos) empíricos precisamente definidos,” Dieterich, Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, México, Ariel, 2004, pp. 26-27

<sup>36</sup> Vitta, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 226.

inmensidad del cosmos y a observar lo inmensamente pequeño. La información de la realidad macroscópica y microscópica se amplía vertiginosamente y gran parte de ella se plasma en imágenes:

Algunas importantes imágenes científicas son construcciones humanas con un propósito determinado, mientras que otras constituyen registros de fenómenos naturales, el resultado de la utilización de nuevos instrumentos que obtienen los primeros destellos del nuevo mundo de lo infinitamente pequeño, lo fugazmente borroso, lo asombrosamente explosivo o lo inimaginablemente lejano. Estas imágenes señalan nuestra entrada en nuevos dominios para los que se necesitan mapas, ya que la evolución nunca se consideró que mereciera la pena invertir en equipar nuestros sentidos para penetrar en dichos dominios por sí solos. Cuando entremos en ellos, descubriremos que algunas imágenes han pasado a desempeñar un papel científico que puede rivalizar con el de las palabras y los números. Como ocurre con cualquier sistema de símbolos que funciona bien, estas imágenes, con una gramática apropiada, pueden ampliar el número de cosas que podemos hacer sin pensar en ello de una manera consciente.<sup>37</sup>

En paralelo al desarrollo tecnológico de la ciencia moderna fue dándose el desenvolvimiento de la tecnología productora de imágenes, lo que dio lugar a novedosos dispositivos de imágenes. Lo que acabo por hacer que ambas tecnologías convergieran para dar lugar a un multiforme orbe visual científico. Más para que esto pudiera darse semejante orbe de imágenes tuvo que abrirse paso en el discurso científico. Lo cual, asimismo, implicó una completa reconfiguración de la presencia y función de las imágenes en relación a la que habían tenido en la ciencia de la antigüedad. Esto debido a la orientación de alta racionalidad que el conocimiento científico emprendió en la modernidad y que condujo a mayores niveles de abstracción de su base matemática y lógica: configurando un lenguaje idiosincrásico, la axiomática, en el que la información proporcionada por la

---

<sup>37</sup> Barrow, John D., *Op. cit.*, pp. 20-21.

realidad alcanza completa formalización. Lenguaje formalizado en que ya no son reconocibles del todo y de primera instancia los datos empíricos de la realidad. Todo lo cual ha redundado en un reposicionamiento de las imágenes en el terreno científico. Por una parte las imágenes permiten a la ciencia conservar visualmente el referente inmediato empírico y, por otra, esto contribuye argumentativamente a la fundamentación del conocimiento científico. Ya no cumplen la sola función de apoyo ilustrando los fenómenos, sino que se convierten en parte importante del proceso de conocimiento, como explica el especialista en el tema Klaus Sachs-Hombach:

Más allá de una transmisión de relaciones bastante compleja, a las imágenes, a mi parecer, se les debería reconocer una función de fundamentación del conocimiento sólo en el caso de que hagan evidentes relaciones propositivas y argumentativas y si contribuyen al incremento de su plausibilidad. Únicamente se debería hablar de una aportación visual-argumentativa especial si la imagen por sí misma y mediante la utilización de medios visuales hace comprensible una relación hasta ese momento poco clara. Solamente así la imagen –más allá de su función didáctica– proporciona una premisa adicional para reforzar una afirmación. Una función argumentativa visual la asumen las imágenes, por ejemplo en representaciones gráficas de teoremas geométricos, sin las cuales las relaciones conceptuales complejas no podrían apreciarse.<sup>38</sup>

Como se desprende del texto supracitado las imágenes científicas nos muestran otra forma particular de cómo se articula en ellas la información, en este caso para dar un conocimiento de la realidad válido para la ciencia. Información que, más allá de la polisemia propia de las imágenes, busca ofrecer datos precisos porque la intencionalidad de ellas es acercarse a la realidad de la manera más rigurosa y unívoca posible. Así, mientras las imágenes artísticas conducen al gozo estético,

---

<sup>38</sup> Sachs-Hombach, Klaus., “La imagen en el contexto científico. Algunas notas desde una perspectiva filosófica”, en: Köppen, E., *Op. cit.*, p. 16.

las imágenes científicas inciden en el ámbito intelectual para contribuir al desenvolvimiento del conocimiento: son, pues, dos preclaras maneras de configuración homogénea, unitaria, de la información en las imágenes.

### **1.2.3 Imágenes publicitarias**

El tipo de imagen que mayor expansión tiene actualmente, en términos de circulación y visibilidad es el de las imágenes publicitarias. Se encuentran hasta en los rincones más insólitos para que la mirada de los transeúntes se cruce con ellas en cualquier momento. Son imágenes que tienen un propósito predeterminado de carácter mercantil, por lo que la información de que son portadoras obedece a tal fin; lo que, por otra parte, es un fenómeno moderno en el ámbito visual. Mientras las imágenes tanto artísticas como científicas tienen una larga data histórica, por su parte las imágenes publicitarias tienen una fechación reciente y que fue originada por una cadena de acontecimientos históricos identificables. Las transformaciones que el capitalismo sufre hacia finales del siglo XVIII encarnadas tanto en la Revolución francesa, como en la revolución industrial reconstituyen las relaciones sociales y económicas. La primera de tales revoluciones rompe con las tradiciones heredadas de las corporaciones con lo que libera al comercio, mientras que la segunda revolución incrementó como nunca antes las capacidades de producción e innovación. Todo lo cual redundó en la reconfiguración de las relaciones del productor y el consumidor, lo que exigió otra forma de mediación entre ambos que vino a llenar la publicidad:

Así pues, la producción masiva dicta su ley al consumo. Para vender la mercancía industrial, ésta debe “hablar” a las necesidades y movilizarlas en correspondencia con la producción. Cuando, a causa de la producción masiva industrial-capitalista, se rompe el contacto directo con el consumidor-comprador, adquieren importancia formas del contacto indirecto, mediado; el capital se pone en contacto con los clientes. 1. En la forma objetiva de la estética de mercancías y 2. En la forma mercantil del comerciante que se especializa en la venta al por menor. La mercancía masiva capitalista “espera” a un comprador; está expuesta y decorada. Puesto que ha sido producida sin ser pedida, la función de su configuración es suscitar el pedido posterior. El diseño y la superficie llevan la función de la promesa del valor de uso.<sup>39</sup>

Estos cambios van a desembocar en el advenimiento de la sociedad de masas y con ella el triunfo de la publicidad: a incremento de la oferta, masificación de la demanda. Ante la ampliación masificada de la producción mercantil la publicidad respondió para dar a conocer las mercancías primeramente con la palabra escrita. La publicidad en su origen no recurrió a la imagen, los anuncios se sustentaban en enunciados escritos que de manera directa presentaban, informaban sobre la mercancía para incitar a su compra. Con lo que quedaba asentado el fundamento de la publicidad: *medio de difusión y técnica de persuasión, cuya finalidad es la adquisición* en el contexto de la sociedad de masas. A lo largo del siglo XIX se da el acercamiento de la publicidad con la imagen; para el siglo XX la imagen domina el ámbito publicitario, por lo que los anuncios se componen y sustentan casi integralmente en las imágenes:

Evidentemente, este privilegio creciente concedido a la imagen corresponde a la toma de consciencia del papel que dicha imagen desempeña con mayor asiduidad en el mensaje publicitario. También se explica sin duda alguna por la necesidad de conocer mejor un modo de comunicación particularmente favorable a nuestra época. Como ya sabemos, el extraordinario desarrollo de la comunicación por la imagen constituye una de las

---

<sup>39</sup> Fritz Haug, Wolfgang, *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*, México, FCE, 1993, p.94.

características primordiales de nuestro tiempo. ¿Acaso no se ha calificado a nuestra civilización de 'civilización de la imagen'?<sup>40</sup>

En la medida que se expandían las modalidades de imágenes ya establecidas y que aparecían otras modalidades el mundo de la publicidad se encabalga en ellas. A cada una de las modalidades y según la especificidad de ellos la publicidad ha sabido utilizarlos en su beneficio para difundir sus mensajes. Lo que ha puesto de manifiesto que las imágenes son el medio idóneo para externar el carácter definitorio de la publicidad que confluje en la adquisición. A esto hay que añadir que conforme la publicidad se convierte una pieza importante del sistema mercantil, y con ello el crecimiento de intereses económicos dentro y en torno a ella, recurre a otros ámbitos para depurar y perfeccionar sus mensajes visuales, por lo que hace uso de los aportes de las ciencias sociales y humanas: sociólogos, psicólogos, economistas, historiadores del arte... Conocimientos de tales disciplinas que son un elemento que se integra a la información de los mensajes publicitarios. Así, el saber científico se entreteje con la información mercantil. Todo lo cual hace a la imagen publicitaria más sofisticada y compleja, lo que le da su gran poder de impacto visual. Poder que incide en múltiples estratos de la realidad colectiva e individual.

Todo esto muestra que las imágenes publicitarias van más allá de ser un mero vehículo mercantil; de allí que se les atribuyan diversas funciones como de orden moral y cultural, puesto que establecen un sistema de valores fundados en la felicidad, la abundancia y el ocio. Lo que conlleva proponer modelos de

---

<sup>40</sup> Victoroff, David, *La publicidad y la imagen*, México, Gustavo Gili, 1983, p. 30.

conducta en consonancia con semejantes valores. Otra de sus funciones es de índole psicológica: llena el vacío emocional producto de la pérdida en la fe religiosa y de las ideologías políticas. Una última función y, tal vez, la más determinante es la social: considera a la publicidad como un poderoso factor de integración de la sociedad que se erige sobre los escombros del sistema de valores y símbolos de subgrupos particulares; ofrece valores que pretenden ser homogéneos a la totalidad del conjunto social. Para que tales funciones puedan realizarse por vía de las imágenes publicitarias la información de la cual son portadoras requiere una articulación específica. Una imagen publicitaria típica, esto es, homogénea articula su información en el orden semántico (relación de los datos con sus representaciones) relacionando los datos de carácter mercantil para producir una representación visual atractiva, incluso, signada por la seducción; que hace que de un solo golpe de vista sea captado el mensaje que ofrece una mercancía para el consumo. Es de acotar que aunque en un anuncio publicitario su superficie esté mayormente cubierta por la imagen, ésta debe dirigir la atención al breve texto que la acompaña donde se dan las referencias explícitas del producto que se ofrece. Esta semántica de la imagen publicitaria actúa en el plano de las motivaciones profundas, convirtiendo la información mercantil en un estímulo para el consumo:

Finalmente, el mensaje transmitido por la imagen es susceptible de comunicar significaciones que sólo difícilmente se prestan a la expresión verbal, una expresión de significaciones incluso que no se tolerarían en absoluto a nivel de lenguaje. De modo que la imagen actúa sobre todo en el plano de las motivaciones profundas: su poder persuasivo

reside en su capacidad de influir en el inconsciente. Así se explica el éxito de esos anuncios que saben aprovechar a propósito esta notable capacidad de la imagen.<sup>41</sup>

Por sobre la aparente simpleza que ofrecen a primera vista las imágenes publicitarias tienen un trasfondo que pone de manifiesto el complejo entramado de la información que les da forma. Y es de tomar esto en consideración porque muestra una de las variedades de información visual que en la actualidad tiene mayor producción y difusión, lo que la hace emblemática de esta época, y por ende, todo un reto para el bibliotecario.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 43. "La imagen publicitaria es algo más, y algo distinto, que un simple instrumento de comercialización. También es juego, sueño y, a veces, poesía. Por eso, creemos lícito sugerir que la publicidad –en, por y a través de la imagen desempeña una función latente cuyo cometido consistiría en distraer. Hoy, tres son las dimensiones atribuidas a estas actividades de deleite: descanso, evasión, formación. No hay ninguna de estas dimensiones que sea ajena a las funciones que asume la imagen: – ‘lenguaje’ que no requiere muchos esfuerzos para que lo entiendan, encierra una capacidad descansada, con relación a otros modos de comunicación, a veces muy sofisticados, utilizados por la civilización moderna; –satisfacción simbólica de deseos, permite evadirse de la realidad cotidiana, apagada y trivial con tanta frecuencia; –incesante proveedora de figuras de retórica, conserva en el seno de la cultura de masas un elemento no desdeñable de la cultura clásica. Fenómeno complejo y ambiguo, por consiguiente, percibida a menudo por el público como absorbente y ‘contaminante’, no por ello la publicidad deja de constituir una forma de esparcimiento, forma insulsa sin duda, pero quizá menos efímera de lo que cabría creer." *Ibid.*, pp. 114-115.

## CAPÍTULO 2

### LA BIBLIOTECA Y LA IMAGEN

Las bibliotecas no son ínsulas perdidas en medio del océano social, ni instituciones sin contacto con la terrenalidad de la colectividad, sino todo lo contrario: cada biblioteca se encuentra profundamente asentada en el contexto que le dio origen y al cual responde; incluso esto más allá de la aceptación expresada en gran afluencia de usuarios o la indiferencia, manifestada en el descuido de las instalaciones y abandono del público. Las bibliotecas, por tanto, no dejan de ser expresión de las tendencias y movimientos que dan forma a cada contexto histórico-social.

Desde su origen las bibliotecas pusieron de manifiesto que tienen funciones sustanciales que son permanentes a lo largo del tiempo, de la historia como son reunir, preservar, organizar y diseminar los saberes o información del contexto (momento y lugar) en que se ubican; lo que viene a significar que sus operaciones y actividades se engranan a partir del volumen y características de la producción de información que genera una colectividad. Para llevar a cabo esas funciones las bibliotecas hacen uso de los recursos de conocimiento y tecnología de que cada sociedad dispone para articular tanto su estructura institucional como las colecciones. Lo que significa que *las bibliotecas a través de la historia presentan el doble aspecto de la permanencia y el cambio: funciones permanentes (reunir, preservar, organizar y diseminar) en torno a las cuales se dan los cambios que ofrece y requiere cada sociedad a partir de los diversos tipos de información que*

*produce, con lo que así satisface sus necesidades informativas.* La biblioteca no es por tanto una institución estática. De hecho esto es lo que queda de manifiesto en la 5ª. Ley de la Bibliotecología de Ranganathan: “La biblioteca es un órgano en crecimiento”.

La biblioteca crece ante retos que le presentan los saberes, la información registrada que cada contexto, cada sociedad, producen. En el mundo antiguo las bibliotecas respondieron al reto que le presentaron el volumen y el tipo de información producido por esas sociedades. En los siglos transcurridos con posterioridad las bibliotecas siguieron creciendo para enfrentar nuevos retos, hasta llegar al momento, a partir del siglo XIX, de hacer frente a un desbordado volumen y variedad de tipos de información registrada como nunca antes se había dado. La dinámica de tal contexto propició el surgimiento de las bibliotecas públicas, como las conocemos actualmente.<sup>42</sup> Así, por ejemplo, el desarrollo y consolidación de las diversas disciplinas científicas propició la producción de una variada gama de publicaciones como revistas, folletos, periódicos, etc., para dar a conocer de forma rápida y ágil los avances científicos. La amplitud y diversidad de tales publicaciones, así como su impacto en el conocimiento y la sociedad llamaron la atención de Paul Otlet, el cual buscó organizar esa información dando origen a la bibliología (documentalismo), con lo que contribuiría también al desarrollo del conocimiento bibliotecológico. Ahora bien, dentro del reto que este

---

<sup>42</sup> Es de precisar que antes de la aparición de las bibliotecas públicas decimonónicas ya había bibliotecas que podían considerarse públicas, pero eran un antecedente que adolecía de limitantes, puesto que su público era breve; tales bibliotecas eran una excepción en un contexto que no les era del todo propicio. Por lo que sin menoscabo bien puede decirse que eran bibliotecas públicas de manera acotada. Las auténticas bibliotecas públicas lo son porque forman parte de toda una infraestructura económico, político y social que coadyuva en su gestación y desarrollo a la par de estar inscritas en un ámbito ampliamente alfabetizado.

contexto ofrece a las bibliotecas es de notar la presencia y expansión de un tipo específico de información registrada: las imágenes.

En el mundo antiguo los libros ya contenían imágenes bajo la forma de ilustraciones, por lo que puede decirse que la imagen siempre ha tenido presencia en la biblioteca. Pero a lo largo del tiempo se le comprendió en relación del contenido del libro, del texto.<sup>43</sup> Será la invención de la imprenta de tipos móviles que esta relación comienza a modificarse, porque con ella se producen y reproducen más imágenes; con el paso del tiempo otros procedimientos técnicos ampliaron la producción de imágenes. En el siglo XIX con la creación de la fotografía la generación de imágenes crecerá exponencialmente; incluso esa variada gama de imágenes se constituyeron en un elemento fundamental para las mencionadas publicaciones como las revistas, folletos y periódicos. Siguiendo la estela dejada por la fotografía en el siglo XIX y otros procedimientos técnicos, ya en el siglo XX, como el cine y la televisión, por mencionar los más populares, dieron forma a un contexto cada vez más determinado por las imágenes. Las que, como se expuso en el capítulo anterior, se diversificaron en una amplia variedad de modalidades y tipos. De ahí que una gran parte del volumen de información que se produce en la actualidad es de índole visual, así como de la especificidad de sus características fundada en la diversidad de las imágenes. Situación que se ha complejizado en el siglo XXI con las diversas imágenes producidas por los soportes electrónicos. Esta omnisciente y determinante presencia de la imagen ha motivado que algunos analistas sociales y de la información consideren que la

---

<sup>43</sup> Véase Ivins jr., W. M., *La imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

denominada sociedad del conocimiento es también una sociedad de la imagen o en su variante sociedad asentada en una cultura visual, en correspondencia a la manera en que se hace referencia a una sociedad de cultura escrita. Todo esto es parte de las tendencias y movimientos que dan forma al actual contexto histórico social, y en cuanto tal es el reto al que hace frente la biblioteca. Y lo lleva a cabo actualizando la susodicha 5ª. Ley de Ranganathan como órgano en crecimiento.

Las imágenes por vía de su amplia producción de modalidades y tipos han alcanzado un estatus propio y diferencial respecto al que ha sido por tradición el objeto central de la biblioteca como es el libro. En la actualidad las colecciones de las bibliotecas ya no quedan sólo restringidas a los materiales bibliográficos, se han abierto a una amplia variedad de documentos, entre los cuales las imágenes en sus variados soportes tienen una ubicación propia.

Ahora bien, es cierto que por la proporción dominante de otros materiales documentales que no son bibliográficos se destinan, como es el caso de los visuales: a fototecas, videotecas, pinacotecas, cinetecas, etc.; esto podría suponer que tales materiales pueden ser manejados en ese tipo de unidades de información por especialistas conocedores de tales materiales. Mientras que los de carácter visual que quedan en las bibliotecas normales estarían en una posición marginal, tanto en su cantidad como en su manejo. Esto se vincula con la otra observación: que aunque los materiales de las colecciones son heterogéneos, el más importante sigue siendo el libro, con lo que obviamente, a los visuales no se les da demasiada importancia. Todo lo cual redundaría en que los bibliotecarios no profundicen en su conocimiento, para describir y organizar la especificidad de su información. Ahora bien, a contramarcha de ésta fragmentadora centrifugación

de la biblioteca en bibliotecas con fondos especiales Luisa Orera, nos explica cómo se está dando un movimiento centrípeto, integrador, entre las diversas bibliotecas:

Sin embargo, este esquema, aplicado de forma rígida resulta poco real, ya que las bibliotecas, al menos algunas, han ido evolucionando y adaptándose a las nuevas necesidades, integrando en sus colecciones todo tipo de documentos, elaborando documentos como bibliografías especializadas, boletines de sumarios, desarrollando servicios de información y referencia. Por esta razón, las fronteras tienden a difuminarse y en la actualidad la tendencia es más integradora que disgregadora: se buscan más similitudes que diferencias. Las ciencias que se ocupan del archivo, la biblioteca y el centro de documentación (Archivística, Biblioteconomía y Documentación) son ramas del tronco común de las Ciencias de la Documentación. En definitiva se trata de organismos que aunque mantienen características propias que los diferencian, participan en el ciclo de la información, desde que se generan hasta que se usa. En este sentido, E. Fuentes i Pujol ha dicho: “Existe, en la actualidad, un atencencia a la convergencia entre todo este tipo de sistemas documentales. Así pues existen centros de documentación con biblioteca, hemeroteca, servicio de teledocumentación, servicio de referencia, o bibliotecas que ofrecen servicios de difusión selectiva de la información DSI, obtención de documento original y análisis en profundidad de los fondos documentales.”<sup>44</sup>

Aquí resulta conveniente retener las últimas palabras donde la autora cita lo dicho por E. Fuentes i Pujol; tal convergencia de bibliotecas de cara al futuro debe ir respaldada por parte de personal bibliotecario de un análisis en profundidad de los fondos documentales. Lo que traducido bibliotecológicamente a nuestro tema significa que los bibliotecarios deben tener los conocimientos necesarios respecto a las imágenes en cuanto información registrada, más allá de que requieran de la colaboración de los especialistas en cuanto a la especificidad de esa información, esto es, por ejemplo, conocer cómo se organiza la información visual y apoyarse

---

<sup>44</sup> Orera Orera, Luisa., “La biblioteca”, en: Orera Orera, Luisa (editora), *Manual de Biblioteconomía*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 68-69.

en el especialista científico para especificar, puntualizar, el aspecto científico de tal información en la imagen científica o en un historiador del arte para mejor describir la información artística de la imagen sobre una obra de arte. De ahí que el bibliotecario tenga que conocer las diversas propuestas respecto a la organización de la información visual y con ello satisfacer de la mejor manera las necesidades de los usuarios respecto a este tipo de información. En el siguiente apartado se expondrá una de ellas *por los fundamentos bibliotecológicos* con que fue desarrollada, como fue la propuesta concebida por Paul Otlet y afinada por la vertiente visual de sus continuadores (hispanos hasta nuestros días). Es, pues, de subrayar algo que no se debe perder de vista: que aquí se busca ejemplificar con una muestra de organización de la información la propuesta epistemológica que articula esta investigación, por lo que no se pretende hacer un muestrario de diversas expresiones o técnicas de organización de la información visual; la cual, en otras palabras, es un medio no una finalidad para demostrar la tesis sustentada, la fundamentación cognoscitiva de la imagen.

Ante el desafío que la sociedad del conocimiento o, más específicamente hablando, la cultura visual le ofrece a la biblioteca ésta responde creciendo, confirmando una vez más la mencionada ley de Ranganathan. Y con ello pone en evidencia su arraigo en el contexto de las sociedades actuales, siendo así expresión de las tendencias y movimientos que dan forma a tal contexto.

## 2.1. Organización de la información visual

Paul Otlet publica en 1934 el *Tratado de documentación*, desde el inicio quedo de manifiesto que era una obra importante por la trascendencia que alcanzaría. El autor belga jurista y sociólogo, hombre de enciclopédicos conocimientos, estaba al día de las profundas transformaciones que acontecían tanto en Europa como en el mundo en el tránsito entre los siglos XIX y XX. Cambios que alteraban de forma radical el conjunto de las estructuras sociales y con ellas el de la información y el conocimiento. Por lo mismo tenía presente que transformaciones tan profundas y radicales ponían en evidencia rezagos, desvíos y aletargamientos acumulados en los diversos órdenes sociales. Su diagnóstico además conllevaba tomar medidas para abrir nuevos caminos a tono con la nueva época sobre todo en el ámbito que más le interesaba: el de los libros y los documentos. Otlet sabía que el carácter distintivo del siglo XIX es que había estado determinado por la consolidación y expansión de la revolución industrial, lo que implicaba en primer lugar el desarrollo de las ciencias y la tecnología.<sup>45</sup> Esto a su vez daba lugar a una ampliación exponencial de oferta y demanda de información; que en términos inmediatos se reflejaba en una desmesurada producción de libros y toda otra clase de documentos que dejaba a los sistemas tradicionales desbordados. La tecnología incrustada en el mundo editorial lanzaba

---

<sup>45</sup> “Nuestro tiempo, entre todos los demás, se caracteriza por estas tendencias generales: organización y racionalización de los métodos y procedimientos, maquinismo, cooperación, internacionalización, desarrollo considerable de las ciencias y las técnicas, preocupación en aplicar sus datos al progreso de las sociedades, extensión de la instrucción en todos los grados, aspiración y voluntad latente de dar a toda la civilización mayores cimientos intelectuales, orientarla en todos los planos.” Otlet, Paul, *El tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007, p. 3.

torrentes de publicaciones como nunca antes que avasallaban al público, de ahí las famosas palabras azoradas que hacen de pórtico de entrada del *Tratado de documentación*:

En un medio semejante, en nuestros días, es en el que tienen que evolucionar libros y documentos. Expresiones escritas de las ideas, instrumentos de su fijación, de su conservación, de su circulación, son los intermediarios obligados de todas las relaciones entre los hombres. Su enorme masa acumulada en el pasado aumenta cada día, cada hora, en nuevas unidades de desconcertante número, a veces enloquecedor. De ellas, como de la Lengua, se puede decir que son la peor y la mejor de las cosas. De ellos, como del agua caída del cielo, se dice que provocan la inundación y el diluvio se extienden en riego bienhechor.<sup>46</sup>

Quien emite estas palabras no es un simple y abrumado lector, es un individuo con una sólida formación científica, de hecho es un hombre decimonónico forjado en el positivismo, por lo que su mentalidad y conocimientos están firmemente arraigados en la concepción científica. Lo que implica un específico enfoque sobre la generación y desenvolvimiento del conocimiento. Por lo mismo para Otlet el tipo de conocimientos fundamental para el avance social es el científico y lo definitorio de semejante conocimiento no es el que esté dirigido a la investigación de los hechos inmediatos y concretos, lo que implica su estrechamiento especializado o más exactamente en especialidades, sino en un complejo mundo de ideas y principios; sustentado sólidamente en una organización lógica y racional. De ahí que su pensamiento científico se encuentre signado por una visión unificada y universal del conocimiento que marca con su impronta toda su obra. Y ese pensamiento se encuentra en especial dirigido a dar orden a la abundante producción de materiales bibliográficos científicos.

---

<sup>46</sup> *Ídem.*

Hay que tener en consideración que en el siglo XIX gran parte de la producción del conocimiento científico no se encuentra en los libros, sino en otra variedad de soportes más flexibles e inmediatos como son las revistas, folletos, periódicos. Por lo que es menester dar pronta organización a toda esa producción para ponerla a disposición de los especialistas sean científicos o todos aquellos interesados en la ciencia.

En el *Tratado de documentación* la sección dedicada a las imágenes y todo lo referente a ellas es breve, en relación a los registros escritos. Y las observaciones de Otlet respecto a las imágenes no son del todo novedosas, pero lo que es de interés son las explicaciones que hace sobre las tecnologías que producen a un sector de ellas;<sup>47</sup> así como el señalamiento de una teoría que vehiculice los conocimientos por imágenes: “La bibliología requiere una teoría de la transmisión de los conocimientos por medio de imágenes cada vez mejor hechas, cada vez más multiplicadas y propagadas al máximo.”<sup>48</sup>

Al indicar que la *bibliología* requiere de una teoría de semejante índole respecto a las imágenes les otorga carta de ciudadanía en ésta ciencia. Para Paul Otlet la unidad abstracta que sintetizaba a toda clase de materiales era el *biblión*, Dentro de la categoría que es el *biblión* tenían una breve ubicación los de carácter visual, los que de una u otra manera se encontraban correlacionados y hasta supeditados a los textuales, por lo que no tenían en cuanto tal una diferencia y

---

<sup>47</sup> “Noción. La imagen es una figura que representa una cosa y se obtiene por el proceso de alguna de las artes del dibujo (...) Especie de imágenes reales representan los objetos, su apariencia física real o interpretada artísticamente, los dibujos con la mano multiplicados a veces por los procesos de reproducción y las imágenes obtenidas por la fotografía, que ellas también pueden ser reproducidas tipográficamente o litográficamente. Sirviendo la fotografía también para reproducir el dibujo con la misma mano. Dibujo o fotografía pueden ser documentales o artísticos, pueden tener como misión la ilustración o la decoración del libro; estar interesadas en él o ser objeto de documento distinto, separado”. *Ibid.*, p. 76

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 77

autonomía propias del todo. Por lo que en los inicios el tratamiento especializado que hacia la bibliología otletiana en la organización de la información visual estaba sustentado en lo que se hacía en bibliotecología. Lo que confirmaba el poco relieve que en esa fase inicial tenían las imágenes en la propuesta de Otlet:

En este sentido, no es accesorio reseñar que son relativamente dentro del ámbito disciplinar de las Ciencias de la Documentación las aproximaciones teóricas y empíricas a los procesos generales de análisis de contenido de cualquier tipo de documento icónico.

Ello –en parte– es consecuencia del histórico prevaecimiento que en su seno ha tenido el estudio de la información codificada lingüísticamente –lo que ha determinado que su paradigma conceptual se orientase hacia lo librario, desde una concepción muy reduccionista que considerada como tal exclusivamente a lo tipográfico– así como a la carencia subsiguiente de metodologías de análisis e instrumentos específicamente destinados a esa tipología documental.<sup>49</sup>

Pero esta situación acabo por invertirse, lo que permitió los relevantes aportes de la bibliología al conocimiento de la información visual, esto comenzó a darse en el momento en que el biblión de Otlet se resquebrajó: para sus continuadores pronto quedó de manifiesto que la categoría del biblión no era operativa ni explicativa debido a los acelerados cambios y las innovaciones que se estaban dando a lo largo del siglo XX en el terreno de lo social, así como en de las tecnologías productoras y reproductoras de una más amplia generación de soportes y formatos particulares de información.

Pero bajo un contexto diferente, esto es, con expresiones de información de más amplia variedad y complejidad que las que se muestran en la obra de Otlet,

---

<sup>49</sup> “Esta preponderancia del discurso lógico-lingüístico y de sus subsiguientes representaciones textuales encuentra reflejo en nuestras actividades y técnicas de procesamiento de información y también en la concentración de los servicios de información –muy señaladamente en la forma en que tratamos, representamos y recuperamos la información– y explica el innecesario, pero constatable, menosprecio del valor documental de los soportes icónicos”. Agustín Lacruz, Ma. Del Carmen, *Análisis documental de contenido del retrato pictórico: propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya*, Cartagena, Concejalía de Cultura, 2006, p. 48 y 113.

son todavía actuales y operativas las propuestas de base que se explicitan en el *Tratado de documentación*: entre las que cabe destacar los principios de la bibliología (ciencia del libro), así como la concepción bibliológica y dentro de esta el análisis de la información. Con estos factores el conocimiento bibliológico se convierte en un instrumento idóneo para la organización de la información visual, cada vez más predominante en los albores del siglo XXI. Para apreciar la operatividad de tales factores respecto a las imágenes veamos de inicio una tentativa de definición de información que nos permita relacionarla con el análisis de la información; Jaime ríos Ortega nos ofrece sintetizadas algunas definiciones de información a partir de la noción del *dato*:

Por su parte; la *Encyclopedia of Information Technology*, expone que el término se usa a menudo para referirse a cualquier tipo de información, ya sea un solo elemento o un conjunto y que pueda procesarse con una computadora. La clasificación que propone es la siguiente:

1. *Datos de entrada y salida*. Un programa resuelve una clase de problemas y los datos de entrada determinan en que caso procesa ciertos problemas. Los datos de salida son soluciones a los problemas.
2. *Datos activos y pasivos*. Los datos activos son instrucciones de un programa. Los datos pasivos son objeto de dichas actividades de procesamiento.
3. *Datos numéricos y alfanuméricos*. Los primeros son guarismos y algunos caracteres especiales (como los signos + y -), en tanto los datos alfanuméricos incluyen números, letras y caracteres.

En los dos casos anteriores, la definición se hace desde el procesamiento de datos. En cambio, la *International Encyclopedia of Information and Library Science*, señala que además de los significados anteriores el término general dato se usa para información codificada cuantitativa o numéricamente pero es frecuentemente empleada de manera coloquial con un sentido no totalmente diferente a “información”, por ejemplo: “datos bibliográficos” o “información bibliográfica” (...)

Al respecto, Floridi afirma que cuando los datos están bien estructurados y son significativos, el resultado se conoce como contenido semántico. La información, entendida como contenido semántico, se presenta en dos variedades: instructivas [instructional] y factuales [factual]. En cuanto a la primera, ésta transmite requerimientos mediante

acciones determinadas y respecto a la segunda, dicha información representa un hecho en sí. También se destaca que la información como contenido semántico es declarativa o factual, además esta última puede ser calificada como cierta o falsa. La definición que propone es la siguiente: *p* califica como información semántica factual si y sólo si *p* está bien estructurada, es significativa y los datos son verídicos.

Por lo tanto, el contenido semántico factual es la forma más común de comprender la información. En consecuencia, Floridi concluye con una condición necesaria para el conocimiento (científico o académico) es contar con información cuyo contenido semántico verdadero.<sup>50</sup>

## 2.2 Proceso informativo

Ahora apreciemos con detenimiento las notas fundamentales que distinguen al proceso informativo y le dan su trascendencia dentro de las ciencias de la información. Comencemos por una definición: entre las varias definiciones que se dan de *proceso* (lat. *processus*) caben resaltar las que indican que consiste en la serie de fases de un fenómeno o en su variante la evolución de una serie de fenómenos; pero también como proceso de datos, lo que implica el tratamiento de la información. Es claro que proceso significa e incluso evoca la forma inmediata e intuitiva el movimiento; el despliegue de fases, por tanto, representa transición y cambio de fenómenos, datos, información... Es, pues, un término que se contrapone a lo estático, lo inmutable; es sinónimo de mutabilidad y progresión. Al

---

<sup>50</sup> Jaime Ríos Ortega, “El concepto de información: dimensiones bibliotecológica, sociológica y cognoscitiva” en Investigación Bibliotecológica, vol. 28, Núm. 62, enero/abril, 2014, México, p167-168. “«Información» es un término muy empleado en múltiples contextos, del cual se han dado multitud de definiciones y cuyo valor polisémico nos puede llevar a considerar la información como mercancía (como producto útil...) como energía, como comunicación, como hechos, como datos y como conocimiento.

En este sentido se dice que «datos», información, conocimiento y saber pueden ser considerados como partes de un todo, uno nos lleva al otro, cada uno es el resultado de la acción del anterior, sin que existan límites definidos entre ellos”. Ros García, Juan, “Los centros de documentación. Planificación técnica general”, en: López Yepes, José y Osuna Alarcón, María Rosario, *Op. cit.*, p. 163.

unirse tal término al fenómeno informacional, que hace referencia a la información, los cuales son definidos como: “mensaje o mensajes, cada uno de ellos incorporado permanentemente a un soporte (mientras perdure dicha incorporación) empleado con una finalidad informativa.”<sup>51</sup> Por lo que el proceso informativo a partir del concepto mismo viene a significar el movimiento del mensaje o mensajes, el despliegue de las fases de cambio, transición, que experimentan los mensajes y, sus correspondientes soportes para informar. De manera compacta puede decirse que *el proceso informativo expresa la temporalidad de la información a través de sus fases de cambio.*<sup>52</sup> Lo que, obviamente, se contrapone frontalmente con una concepción estática, intemporal, de mera conservación de la información. Pero el concepto no sólo es indicativo de la temporalidad informativa sino también explicativo de cómo opera el despliegue de sus fases de cambio. Ante esto resulta pertinente la explicación del proceso comunicativo, aunque con terminología documentalista:

El proceso informativo (comunicativo) en su esquema básico y general, comprende un sujeto activo, que informa; un objeto de la información emitida a través de un medio de comunicación, y un sujeto pasivo, que recibe el mensaje comunicado y reacciona ante él. De modo paralelo, el proceso documental descansa en el proceso comunicativo y es una

---

<sup>51</sup> Martínez Comeche, Juan Antonio, “El documentalismo”, en López Yepes, J. y Osuna Alarcón, Ma. R. *Op. cit.*, p. 35

<sup>52</sup> Paul Otlet tenía claro que para que el documentalismo pudiera ser verdaderamente funcional y eficaz tenía que estar determinado por el factor tiempo. En un contexto donde a la par que se producía una gran cantidad de materiales bibliográficos la vida de las sociedades en su conjunto se aceleraba; de hecho uno y otro ámbito interaccionaban estrechamente: la velocidad, el tiempo, se convertían en el resorte que impulsaba a esas sociedades e impulsa actualmente la vida de las personas. De ahí que el tiempo fuera el factor de fondo sobre el que se sustentan los principios de la documentación: “Los principios de la documentación organizada consisten en poder ofrecer sobre todo orden de hecho y de conocimiento informaciones documentadas: 1º universales en cuanto a su objeto; 2º seguras y verdaderas; 3º completas; 4º rápidas; 5º al día; 6º fáciles de obtener; 7º reunidas por anticipado y dispuestas para ser comunicadas; 8º puestas a disposición del mayor número.” Otlet, *Op. cit.*, p. 6. Estos principios que también estaban formulados para satisfacer lo más expeditamente las necesidades de información, siguen siendo válidos para en la época actual en que se produce gran cantidad de información visual y que por lo tanto genera una gran demanda de este tipo de información que requiere ser satisfecha lo más pronto posible.

variedad de éste. En efecto, en el proceso documental se da un sujeto emisor –el profesional de la documentación–; un mensaje –el documento– a través de un medio determinado, y un sujeto pasivo o receptor, que es el investigador o usuario en general. La naturaleza de este proceso peculiar de la información se deriva del objeto transmitido, el mensaje, esto es, el mensaje documentario, pues en el proceso documental lo que trasmite el sujeto emisor o documentalista al sujeto pasivo o usuario de la documentación es, precisamente, un documento. En un trabajo anterior, en que yo mismo trataba de desvelar la naturaleza del documento, establecía dos vías para su estudio: la vía de la etimología y la vía de su significación en la documentación científica. Desde esta perspectiva, antropológica y cultural, el documento es la objetivación de un conocimiento en un soporte material con posibilidad de ser transmitido. Objetivación y posibilidad de transmisión o accesibilidad son dos notas que configuran la naturaleza del documento.<sup>53</sup>

A la manera de cajas chinas se desenvuelve el proceso informativo como se explica en el texto supracitado: el proceso informativo se despliega al interior del proceso comunicativo; como el análisis de la información se desarrolla al interior de proceso informativo. Cada fase de transición a la siguiente entraña cambios tanto cuantitativos como cualitativos en la información. Tal es el periplo que sigue asimismo la información visual desde el tratamiento que hace de ella la bibliotecología, como se detallará más adelante. El proceso comunicativo consta de los elementos básicos: el sujeto que informa, la información emitida a través de un canal de comunicación y el sujeto receptor del mensaje. Cuya traducción a nuestro tema puede ser: el *creador de la imagen*; la *información visual* que es emitida por medio de una pintura o una película...; y el *espectador del mensaje visual*. Este esquema es el que se multiplica en todos los niveles de la realidad cotidiana; por lo que el proceso comunicativo es el que cubre todos los intersticios de las relaciones humanas en el trabajo del día a día. Pero por eso mismo es la

---

<sup>53</sup> López Yepes, José, *La documentación como disciplina. Teoría e historia*, Pamplona, EUNSA, 1995, pp. 153-154.

esfera que mayormente se encuentra expuesta a la dispersión informativa tanto por la volatilidad de los intercambios comunicacionales de la vida diaria, que fomenta el consumo instantáneo y desechable de la información. Una torrencial producción de imágenes es transmitida por una gran variedad de canales para ser consumida por una amplia masa de espectadores. De hecho la producción de imágenes ocupa un amplio porcentaje de intercambio comunicacional, por lo que el proceso comunicativo puede decirse que está en gran medida determinado por la información visual, asimismo ésta esfera se encuentra dinamizada por una temporalidad dispersiva anclada en el presente, el instante, del consumo informativo.

En el momento en que un mensaje asentado en un soporte y que circula en el proceso comunicativo se desliza al proceso informativo, a partir de una serie de criterios del bibliotecario para seleccionarlo, comienzan a desplegarse los mecanismos y factores definitorios de tal proceso. La reduplicación que se lleva a cabo en el proceso informativo de los elementos que componen el proceso comunicativo como son: “un sujeto emisor –el profesional de la información–; un mensaje –el documento– a través de un medio determinado y un sujeto pasivo o receptor, que es el investigador o usuario en general” tiene implicaciones y consecuencias profundas. En el mismo momento en que se ponen en marcha estos factores metafóricamente puede decirse que se establece un “perímetro” en torno al proceso informativo o mejor cabría decir que este último es ya el perímetro: lo que esto significa es que la transición del proceso comunicativo al proceso informativo implica que la información que circula cotidianamente entre los intercambios comunicativos y que está signada por la dispersión pasa a otra

esfera, es el perímetro , porque es depurada de la dispersión; *lo que a su vez conlleva el ingreso a otra temporalidad y a un ámbito autónomo de autogeneración informativa*. Todo esto a partir de la objetivación de un conocimiento en un soporte material con posibilidad de ser transmitido. Así, en el proceso informativo la información es organizada a partir de articularla en un esquema de temporalidad que coordina el pasado, la fuente primaria, con el presente, el análisis de la información (como se verá adelante) y con el futuro, información para ser transmitida a través de las generaciones. Esto da lugar a una objetivización, soporte material, que representa ya un primer nivel de ubicación espacial de la información, el cual llevado por ese esquema temporal reduplica la información. *En la dinámica del proceso informativo: la información genera información y conocimiento*. Ahora bien, es de observar la importancia que en este despliegue del proceso informativo ha de asumir el factor humano, esto es, el bibliotecario, el cual al estatuirse como sujeto emisor de un mensaje (soporte material) comienza a reproducir el ciclo informativo: *donde él se convierte en productor de información en/de una información destinada a un usuario*. Ya no es, en *stricto sensu*, el mero receptor del proceso comunicativo que se avoca limitadamente a organizar una información. De esta manera se da una redefinición del perfil de este profesional, al otorgarle un rol activo en el que al ser productor de información de la información promueve los mecanismos de la temporalidad del proceso informativo. Lo que, por otra parte, implica la exigencia de que debe poseer las competencias acordes para llevar a cabo una labor signada por la temporalidad en las transformaciones de la información. Competencias que para el caso de la

información visual son las propias de la lectura de imagen, tema central del siguiente capítulo.

Llevando la explicación precedente a nuestro tema puede observarse cómo las imágenes que circulan con sobreabundancia en el trafago cotidiano del proceso comunicativo al pasar al proceso informativo dejan de ser objetos fugaces, intrascendentes, para convertirse en entidades portadoras de información que se desenvuelve en un *orden* temporal. La imagen adquiere valores informativos, esto es, que la información visual se torna legible a partir del trabajo textual con que se le extrae tal información: se establece así la interrelación entre imagen y texto que da razón de su dimensión informativa y con ello un conocimiento de diversa índole contenido en ella, como ejemplifica con el caso de la fotografía: “Cualquier fotografía adquiere valores documentales (informativos) en cuanto que «ilustra acerca de algún hecho», es decir, que informa, trasmite o sugiere conocimientos de todo tipo. El documentalista fotográfico (también ilustrador en los circuitos editoriales) necesita del documento para justificar, completar o contrastar la información textual o verbal”.<sup>54</sup> Puede argüirse que la información visual una vez que pasa por el proceso informativo adquiere una legibilidad que dota de identidad. Ya no es la imagen, sea en movimiento o fija, que por la saturación visual que se da en la realidad social diaria ante la percepción de los individuos sin que se repare mayormente en su contenido: son objetos que llegan a ser vistos, incluso distraídamente, pero no comprendidos, ya no digamos en su dimensión estética, sino en su parte informativa. Al darle a la

---

<sup>54</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel, “Documentalismo fotográfico. Conceptos y aplicaciones” en: *Manual de Ciencias de la Información y Documentación*, ed. cit., p.369.

imagen valores informativos hace explícito su contenido en cuanto información, con lo que se le da identidad y, dentro de un orden informacional (información de la información) puede ser recuperada; para luego ser diseminada (transmisión y recepción). La *diseminación* es la respuesta última del proceso informativo a la *dispersión* del proceso comunicativo. Diseminación antídoto contra la dispersión.

Ahora bien, para que una información visual pueda ser diseminada tiene que pasar necesariamente por las fases del análisis de contenido, las cuales *en sí* son las articuladoras de la temporalidad y de dar orden a la información dentro del “perímetro” del proceso informativo. El análisis de contenido no es exclusivamente un procedimiento técnico para ordenar mecánicamente la información; se sustenta además en supuestos de carácter epistemológico, esto es, teóricos y metodológicos, así como en las competencias personales (lectura y cultura) del bibliotecario para hacer legible y ordenar (dar identidad) la información visual. Veamos primeramente la cuestión cognoscitiva. En su función del productor de información sobre información el bibliotecario ha de obedecer inicialmente a un claro procedimiento epistemológico: el planteamiento de preguntas; las que a su vez son correlato de las preguntas del usuario:

«Admitamos –señala Pinto Molina– que la función esencial de la documentación es poner a disposición de los usuarios los documentos requeridos. El productor crea documentos que son respuestas a posibles preguntas del usuario. Éste, por su parte, formula preguntas dirigidas a un conjunto de documentos. Para saber qué documentos responden a una pregunta determinada, se interroga al conjunto de documentos en función de la pregunta. Pero la cantidad de documentos y la diversidad de las preguntas han obligado a introducir una etapa suplementaria o intermediaria que facilita la operación de interrogación. Esta fase intermediaria es precisamente el análisis documental.»<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Garrido Arilla, María Rosa, “Fundamentos del análisis documental”, *Ibíd.*, p. 280.

Antes es pertinente observar que una pregunta es la enunciación de un problema y éste, en cuanto tal, es una búsqueda que pretende clarificar un sector o aspecto opaco de la realidad: no se problematiza sobre lo desconocido, así como tampoco sobre lo ya conocido. La pregunta, el problema, incide en esa zona intermedia en que se cruzan lo conocido con lo desconocido, la luz con la oscuridad, es esa breve franja de lo que se conoce o desconoce a medias, por lo que es un ámbito de penumbra. La indagación que sigue a continuación de la pregunta tiene como objetivo que la penumbra se convierta en claridad, que lo que se conoce a medias sea más profundamente conocido. Bajo esta interpretación de lo que significa plantear preguntas, se hacen mayormente legibles las palabras arriba citadas de Garrido Arilla respecto a la función epistemológica que llevan a cabo para el análisis de contenido: a un conjunto de registros gráficos, que se significan como la realidad informativa, se le dirigen las preguntas tanto del bibliotecario como del usuario. Lo que significa incidir en esa zona intermedia entre los materiales conocidos (cuya información ya ha sido organizada) y los desconocidos (con posibilidades de ser organizados). Ubicar esa zona intermedia de registros gráficos ya implica poner en marcha el análisis informativo. El bibliotecario contesta a la pregunta con el material informativo por él creado (información sobre información) “que son respuestas a posibles preguntas del usuario”; mientras que las preguntas del usuario son respondidas con los materiales que cubren sus necesidades de información, que le fueron facilitados por el bibliotecario. Cumpliendo así con la función esencial de la biblioteca que es poner a disposición de los usuarios los materiales requeridos. Tales materiales

sean bibliográficos o visuales son, pues, el vórtice donde inciden preguntas... y respuestas de bibliotecario y usuario.

Con la información visual el planteamiento de las preguntas adquiere una especificidad diferencial respecto a las preguntas que se dirigen a los soportes escritos. Cuando el bibliotecario pregunta o problematiza a un conjunto de soportes informativos se secciona aquella parte que es la que corresponde a los visuales; esto es, que la pregunta misma actúa como factor de selección entre un tipo de registros y otros. Lo que significa establecer diferencias entre la información escrita y la visual. Lo cual a su vez conlleva determinar las vías de acceso hacia la especificidad de la información visual. Es de acotar que para que el bibliotecario pueda acceder a este tipo de información debe contar en su formación con bases de conocimientos sobre las imágenes (como se explicó en el capítulo anterior), así como sobre los procedimientos y métodos de lectura de ellas (como se explicara en el capítulo siguiente). Los registros visuales, producto de los análisis de contenido, producidos por el bibliotecario, por tanto, no son sólo la respuesta que se da a las preguntas planteadas por el usuario sino también a las interrogantes del propio productor de ese material gráfico para producir información sobre información visual: material en el que tiene que establecer la interrelación entre una información visual y la textualidad que da explicación de tal información. Por su parte el usuario al plantear preguntas a tales materiales busca tener acceso a una información que le permita comprender la complejidad de las imágenes, las cuales como se explicó, son ofrecidas a la percepción en sobreabundancia vertiginosa. La información visual busca responder a las inquietudes que le despiertan objetos como las imágenes, ante las cuales no

cuenta con los elementos que le hagan legible su contenido. Esto a su vez le suministra los elementos que le dan pauta para generar un conocimiento respecto al entorno visual que le rodea.

En el caso del proceso informativo es una temporalidad orgánica que hace posible su conocimiento pasado y la prepara para el conocimiento venidero. La información encuentra cauce vehiculizada en un soporte; lo cual implica la puesta en acción de la primera fase del análisis, el preinformativo: pero a su vez esto significa que la temporalidad comienza a desplegarse de y en el análisis informativo. Así en la segunda fase el soporte informativo ha dejado enteramente su realidad estática para henchirse de dinámica lo que posibilita su multiplicación, esto es, la producción de más soportes: información de información... Multiplicación de la información en y a través del tiempo, dentro del perímetro del proceso informativo.

El análisis de contenido no es una simple operación de organización de la información, es más que eso: es un despliegue de operaciones guiadas por un método, el cual engarza actividades y habilidades mecánicas (repetitivas) e intelectuales (creativas); con lo cual se desenvuelve la información en sucesivas fases, alcanzando así niveles de mayor profundidad, precisión y sistematicidad no exenta de imaginación, todo esto llevado a cabo por vía de una temporalidad tanto externa como interna de la información para ser organizada, y con ello ponerla a disposición de los usuarios. El análisis de contenido se desarrolla fundamentalmente a partir de dos fases, aunque en potencia podría expandirse a más fases como producto de las mismas posibilidades de autogeneración de información sobre la información que permite el propio proceso informativo. Ambas

fases se encuentran articuladas por el método analítico-sintético, las cuales al pasar de una a la otra se da su movimiento temporal externo o formal: la primera fase, la propiamente analítica tiene como objeto de estudio el contenido de los registros primarios, en ellos identifica y selecciona la información por medio de análisis. Tal información queda representada en forma de almacenaje factográfico e indización. Lo que propicia el tránsito a la producción de un registro secundario, lo cual da pauta para pasar a la siguiente fase en la que la síntesis actúa para pasar a otra fase. Aquí la información se identifica por síntesis, lo que da como resultado un registro gráfico terciario. Así mientras en la primera fase se genera información factográfica (descripción bibliográfica), en la segunda fase se procesa la información. Lo que implica la transición en el tiempo interno informacional de un tipo de información a otro tipo de información, lo que significa asimismo un cambio cualitativo de la misma.

Por otra parte, conforme el método analítico-sintético se desenvuelve va asimismo poniendo en acción operaciones mecánicas, repetitivas, que codifican la información, esto principalmente en la fase analítica, lo que da como resultado el almacenaje factográfico y la indización. Pero también actúan operaciones de orden intelectual: son con las que se lleva a cabo también el análisis e interpretación de la información. Por medio de ellas el análisis de contenido adquiere cierta dimensión personal del bibliotecario. Es el margen humano que no deja de estar presente de una u otra forma hasta en las producciones más rigurosamente científicas (otra cosa es el ideal de objetividad como mecanismo legitimador de cierto tipo de conocimiento). Es esta parte intelectual donde se expresan las dotes personales y las bases formativas del

bibliotecario, con lo que se pone además de manifiesto la imaginación y creatividad, esto principalmente en la fase sintética. Con la conjunción de operaciones mecánicas e intelectuales el bibliotecario da respuesta a las preguntas que tanto él como el usuario plantean al material gráfico: el primero organizando la información y el segundo accediendo a esa información registrada y organizada.

El análisis de contenido aplicado a la información visual presenta una problemática específica y diferencial respecto a la información escrita: son lenguajes que se articulan con códigos distintos. Y aunque ambos lenguajes están constituidos para expresar una información a partir de construir un mensaje,<sup>56</sup> sin embargo, los elementos y procedimientos con que lo llevan a cabo es diferente, tengamos en consideración que tradicionalmente los sistemas creados para organizar la información, v. gr., bibliotecología, estaban pensados para aplicarse en lenguajes naturales (textuales), lo que implica que el acceso a la información visual va a adolecer de limitantes entre otros como la pérdida de significado y la distorsión como se explica a continuación:

La polémica entre lenguaje libre y lenguaje controlado se manifiesta plenamente en el caso que nos ocupa. Es evidente que la utilización de un lenguaje documental confiere exactitud y eficacia al análisis y a la recuperación de información al dotar al usuario y al analista de un único código. Ahora bien, los lenguajes documentales derivan del lenguaje natural (escrito) de los documentos susceptibles de ser analizados con él, por lo que hay un único proceso de traducción. En el caso de la imagen hay un doble proceso de traducción: un primer paso del lenguaje visual al lenguaje escrito y un segundo paso de éste al lenguaje

---

<sup>56</sup> “En todo acto fotográfico el autor selecciona el fragmento a fotografiar y construye un mensaje (contenido) dirigido a un receptor que puede utilizarlo como desee. El resultado final es el documento fotográfico (mensaje en un soporte). Si el documento es la combinación de un soporte y la información registrada en él, el documento fotográfico es aquel que representa la información en un soporte fotográfico analógico o digital”, Sánchez Vigil, Juan Miguel, *Op. cit.*, p. 372

documental, con el consiguiente riesgo de pérdida de significado y exceso de ruido y distorsión. Pero este problema se plantea también en los sistemas en lenguaje libre. Por otra parte aspectos fundamentales de la imagen, como la morfología, las acciones ejecutadas por los personajes, las actitudes de los mismos, etc., difícilmente se ven reflejadas en un lenguaje documental tradicional, preparado para el análisis de textos, por lo que se hace necesaria la utilización de lenguajes contruidos especialmente para la imagen.<sup>57</sup>

Como queda expresado en el fragmento citado siempre va a existir una distancia entre ambos lenguajes, que de hecho nunca va a poder ser zanjada: por mucho que en el análisis de contenido, en su fase de síntesis, se afinen las operaciones intelectuales y estas tengan la habilidad, la precisión y la creatividad para expresar en alto grado de proximidad y suficiencia la información de las imágenes siempre prevalecerá un margen de distanciamiento.<sup>58</sup> Por lo que el *desiderátum* que debe guiar al análisis de contenido visual ha de ser una permanente aproximación (con conciencia de las limitantes y la distancia): de cercanía y expresividad para describir y organizar los diversos estratos en que se articula la información en las imágenes.

Para ubicarnos de lleno en el análisis de contenido de la imagen debemos tener claramente presente el esencial señalamiento en las palabras citadas: “En el caso de la imagen hay un doble proceso de traducción: un primer paso del lenguaje visual al lenguaje escrito y un segundo paso de éste al lenguaje

---

<sup>57</sup> Valle Gastaminza, Félix del, “El Análisis Documental de la Fotografía”, *Cuadernos de documentación multimedia*, España, 1999. En línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>

<sup>58</sup> “Ahora bien, tratándose de documentos visuales o audiovisuales, debemos ser conscientes de que nunca un texto va a expresar con suficiencia lo que la imagen traslada y, por ello, hay que constatar que las fichas documentales de imágenes no pueden reemplazar a las propias imágenes. Sin embargo, las ficha si pueden incluir una gran cantidad de información que recoja los atributos característicos de cada documento, información complementaria que, estructurada de acuerdo con los criterios normalizadores propios de todo proceso documental, será de gran ayuda al que quiera encontrar las imágenes, recuperarlas o saber algo sobre ellas.” audiovisuales”, Valle Gastaminza, Félix del, “Indización y representación de documentos visuales y audiovisuales”, en: López Yepes, J., y Osuna Alarcón, Ma. Rosario, *Op. cit.*, pp. 391-392

documental (informativo)”. Lo cual debe comprenderse como el establecimiento de vasos comunicantes entre la imagen y la palabra dentro del marco temporal de análisis de contenido. La imagen al ser trasladada al lenguaje se busca hacerla legible dentro de los parámetros sobre los que operan la ciencias de la información, esto es, sobre el paradigma de la palabra escrita; el cual, es de acotar remite al más vasto ámbito histórico de la cultura escrita. Lo que implica que la imagen o, más exactamente, su información aun cuando esta signada por una “polisemia salvaje” y haya “pérdida o distorsión” de esa información al ser trasladada al lenguaje, le da una legibilidad que permite su acceso a usuarios cuyos mecanismos preceptivos e intelectivos están aún en gran medida determinados por la tradición de la cultura escrita: aun y cuando estén expuestos al torrente incontenible de producción de imágenes, propia de la ascendente cultura visual que se da en la actualidad. Cuando se da el siguiente paso, una vez que se ha traducido el lenguaje visual al lenguaje escrito, trasladarlo al lenguaje informativo, a la par de que se da la transición temporal de la información para que la imagen sea codificada a través de un lenguaje controlado. Que más allá de que eso permite una accesibilidad más sistemática al soporte visual, ha de considerarse como el punto conclusivo en que la imagen alcanza sentido y trascendencia, puesto que ya no es la imagen consumible y desechable en el instante: pasa a convertirse en patrimonio social. Así las sucesivas transiciones temporales por las que pasa la información visual desembocan en una información que se articula desde el pasado con el presente y desemboca, a través de los individuos que acceden a ella, como patrimonio futuro de la sociedad, ha sido integralmente depurada de la dispersión.

De manera precisa cuando se hace el traslado del lenguaje visual al lenguaje escrito, el análisis informativo se centra en tres atributos propios de las imágenes: biográficos, temáticos y relacionales. *Grosso modo* puede decirse que los atributos biográficos se extraen a partir de la fase analítica (en base a las operaciones mecánicas y repetitivas) con lo que se obtienen los datos del autor, el estilo, la fecha, lugar de realización y título, es la información factográfica. Con los atributos temáticos se ha transitado a la fase a la fase sintética, por lo que manifiestamente se despliegan las operaciones intelectuales para la extracción de la información que a su vez se articula en tres niveles: denotación, que es lo que aparece de forma inmediata en la imagen; connotación, es lo que sugiere la imagen; contexto, es el marco de referencia en que se sitúa la imagen.<sup>59</sup> Por último, los atributos relacionales articulan las operaciones mecánicas e intelectuales para determinar las relaciones que guardan las imágenes con otros registros gráficos. Ahora bien, es menester que nos detengamos en los atributos temáticos concernientes a la denotación y la connotación para comprender como actúan *in situ* las operaciones intelectuales sobre la información visual.

---

<sup>59</sup> “Al analizar el contenido de una imagen se encuentran tres aspectos diferentes: la denotación y la connotación, lo que aparece en la imagen y lo que ésta sugiere y el contexto en el que se produce. La expresión de la denotación surge de una lectura descriptiva de la imagen y señala con claridad lo que realmente aparece en ella. En el campo de la semiótica se entiende por denotación la indicación que se desprende de la relación directa entre un significante y un significado. El significado denotado sería aquel contenido explícitamente reconocido de forma unívoca tanto por el emisor como por el receptor. En una imagen un gato es un gato, una pipa es una pipa, y una rosa es una rosa. La analogía existente entre la imagen y el referente permite al lector identificar el contenido.” *Ibíd.*, p. 392. “La connotación es, evidentemente, el resto: lo que no aparece de forma referencial y, sin embargo, la imagen sugiere: los aspectos religiosos, míticos, el psicoanálisis, el inconsciente, la ideología, etc., es decir, lo que hace pensar al lector. Hay una parte “objetiva” de la connotación, válida en un determinado contexto cultural: ciertos gestos o actitudes, símbolos o, incluso, colores cambian su significado en cada país o cultura. En este sentido, la lectura de imagen pasa, pues, por la memoria colectiva. Habrá también, sin duda, una parte “subjetiva” de la connotación que dependerá de la libre interpretación del documentalista.” *Ibíd.*, p. 393.

Tanto la denotación como la connotación expresan los modos en cómo se manifiesta y articula la información en las imágenes. Y aunque de primera instancia parecen claras esas dos esferas de las imágenes en cuanto lo explícito y lo implícito que presentan al espectador, las cosas no son tan sencillas a la hora de tratar de acceder a la información que contiene cada una de ellas para llevar a cabo su organización. De hecho lo problemático radica en que la denotación y la connotación, esto es, lo que aparece en la imagen y lo que ésta sugiere se encuentran estrechamente imbricadas: la información denotada se encuentra en constante movilidad entremezclándose con la información connotada. Por lo que se requiere contar con instrumentos más complejos que aquellos con los que tradicionalmente contaba tanto la bibliotecología como el conjunto de ciencias dedicadas a organizar la información. De ahí que la vertiente más avanzada de la bibliotecología avocada a la información visual pueda incorporar un instrumental proveniente de otras disciplinas que estudian las imágenes, como es principalmente el caso de la historia del arte y la semiótica.

Al integrar el bagaje conceptual, metodológico y teórico de la historia del arte, en específico el referido a la iconología, y la semiótica al análisis de contenido pueden las operaciones intelectuales acceder de forma más rigurosa y sistemática a los distintos estratos informativos de las imágenes<sup>60</sup>

Al margen de que tanto la iconología y la semiótica explícitamente conllevan una técnica de lectura de las imágenes, por lo que serán retomadas con mayor

---

<sup>60</sup> “Por su parte, de la Historia del Arte tomamos sus técnicas históricas, sus métodos de selección de fuentes de información y la sistematización textual propia de la Crítica de arte; de la Iconografía consideramos de forma especial las aportaciones panofskyanas sobre los estratos del significado y sus niveles de análisis en las artes visuales y; finalmente, de la Semiótica de la Pintura procede la noción operativa de texto pictórico, así como las técnicas de análisis cualitativo de los códigos y subcódigos que articulan el discurso estético.” *Ibid.*, p. 25

amplitud en el siguiente capítulo, podemos decir que su aporte es sustancial para una bibliotecología orientada a la información visual. De la iconología puede decirse que busca llevar a cabo un discurso en profundidad de la imagen: que va desde el aspecto que ofrece en la superficie inmediata, hasta desembocar en la hondura de los valores no visuales como son lo simbólico, lo ideológico, lo religioso que gravitan en la imagen. Es, pues, un trayecto a través de la imagen que va desde la denotación hasta recalar en la connotación.<sup>61</sup> Por su parte la semiótica tiene como punto focal de estudio todos los sistemas de signos, cualesquiera que sean su sustancia y límites, como es el caso de los gestos o las imágenes. La llave maestra de la semiótica para estudiar los signos son el significante y el significado, que se complementa con las dualidades: lengua/habla, denotación/connotación, etc.<sup>62</sup> Estos breves bocetos de la iconología y la semiótica evidencian por qué se han situado como un instrumental necesario con el que puede interactuar el análisis de contenido.

Ahora bien, aunque resulta obvio, es conveniente remarcar que es el individuo, el bibliotecario, el que lleva a cabo el análisis de contenido (descriptivo); lo que significa que en cuanto instrumental para organizar la información está perfectamente constituido conceptual y metodológicamente y es manejado por alguien que tienen cualidades específicas y un enfoque propio con lo cual orienta el desenvolvimiento del análisis informativo. Lo que, por consiguiente, viene a significar que en particular en las operaciones intelectuales con que se articula el

---

<sup>61</sup> Véase Castiñeiras González, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 2005.

<sup>62</sup> Véase Zeccheto, Victorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Buenos Aires, La Crujía, 2010.

análisis van a estar mediadas por los mencionados aspectos personales y enfoques del bibliotecario. De ahí que al implementar para ello instrumentales como la iconología y la semiótica ponga de manifiesto a la par de una concepción más compleja respecto a la información visual, también una actitud creativa para llevar a cabo su organización. Asimismo implícito en esto está el planteamiento de la pregunta que hace a la imagen, para extraer su información, lo que constituye al bibliotecario también en creador de información, que pondrá a disposición del usuario y con lo que también contesta a las preguntas formuladas por éste al documento visual. De esta manera el análisis de contenido puede acceder de forma más profunda y sistemática en los distintos estratos en que se articula la información contenida en las imágenes y que se plasma principalmente en los atributos temáticos de la denotación y la connotación. Atributos que a su vez han de quedar expresados y fijados bibliotecológicamente en descriptores cada vez más sistemáticos, sutiles, precisos y afinados para que puedan expresar lo más cercanamente posible, aunque teniendo siempre presente los límites y la distancia, los distintos aspectos específicos, diferenciales del lenguaje visual.

El seguir los avatares de la información visual a través del proceso informativo y dentro de este en el análisis de contenido nos muestra las mutaciones que en y a través del tiempo se dan, de manera específica, en y con este tipo de información; poniendo en evidencia la extrema complejidad informacional de las imágenes y con ello el aporte que hace para la organización de semejante información la bibliología sustentada por Paul Otlet, pasando por sus transformaciones hasta recalcar en las vertiginosas expresiones de la información visual actual.

### **2.3 Necesidades de información visual**

Como indica el título y, por consiguiente, el tema de este capítulo se busca comprender la relación de la biblioteca y la imagen: relación que obviamente no sólo se supedita a la organización de la información, de hecho la propia naturaleza de la institución bibliotecaria tiene su razón de ser en la finalidad necesaria e incoercible de entregar una información organizada a los usuarios, a los lectores, que recurren a sus servicios. Así, el caso de la organización de la información propia de las imágenes abre una serie de consideraciones particulares, que nos permiten comprender mejor sus perspectivas dentro del ámbito bibliotecario. Y entre los otros aspectos que cabe considerar de tal relación se encuentra el de las necesidades de información visual. Lo que nos plantea la pregunta: ¿Cómo se generan las necesidades de información visual y cómo pueden ser satisfechas por la biblioteca? Veamos brevemente la respuesta, la cual a su vez nos abrirá la puerta a la subsiguiente cuestión correlacionada: la lectura de imagen en la biblioteca.

Como se expresó al inicio de este capítulo las bibliotecas sólo hasta una época reciente tuvieron que expandir sus colecciones para dar cabida a una amplia variedad de registros (como los sonoros), entre los que destacan los de carácter visual. Y que aunque haya bibliotecas destinadas a fondos especiales como éstos últimos, aun así encuentran sitio tales materiales en las bibliotecas normales. Lo que implica que el bibliotecario se enfrenta al hecho de que tiene que ser un buen conocedor de los diversos registros gráficos, ya no puede restringirse a los meramente bibliográficos, para escoger los más apropiados de acuerdo a las

variadas necesidades de información de los usuarios. Y con ello proceder a integrar el tipo de fondos que deben formar las colecciones. Ahora bien, la determinación de elegir tales o cuales materiales está estrechamente relacionada con la evaluación que se hace de ellos y en específico con los estudios de usuarios, que han sido definidos como:

(...) el conjunto de estudios que tratan de analizar cualitativa y cuantitativamente los hábitos de información de los usuarios mediante la aplicación de distintos métodos, entre ellos los matemáticos, en su consumo de información. Sus fines serían:

- El conocimiento de las necesidades de información, y el grado de satisfacción obtenido.
- Saber las motivaciones, actitudes, valores o deseos respecto a la biblioteca.
- Evaluar la biblioteca: el usuario como fuente de información de la biblioteca.
- Detectar los problemas para adecuar los servicios o realizar cambios: adecuar los espacios, la formación de necesidades, etc.<sup>63</sup>

Los estudios de usuarios en su conocimiento de las necesidades de información en la actualidad tienen que tener en consideración la especificidad de cada una de las expresiones de información que presentan los diversos registros gráficos (pero hay que remarcarlo: los estudios de usuarios parten de las pautas que dan los propios usuarios sobre sus requerimientos de información, no sobre lo que los bibliotecarios quisieran que ellos necesitaran). Y en cuanto a lo que nos atañe respecto a la información visual, ya que ello puede repercutir en cada uno de los ítems indicados en el texto supracitado. Lo que por otra parte nos lleva a concebir una concepción de los estudios de usuarios de más amplias miras, para que integren en sus conocimientos parámetros que contemplen la complejidad propia del universo de las imágenes. El autor que ha buscado constituir una

---

<sup>63</sup> Gómez Hernández, José Antonio, “Los usuarios”, en: Orera Orera, Luisa (edit.), *Manual de Biblioteconomía*, ed. cit., p. 230.

concepción de semejante índole en particular sobre las necesidades de información es Juan José Calva, por lo que su modelo denominado NEIN, nos puede dar elementos para establecer las relaciones entre imágenes y necesidades de información.

Un elemento inicial a resaltar del modelo de Calva es que no se supedita al conocimiento de las necesidades de información enmarcadas en el ámbito bibliotecario, se remite a una fase previa: al contexto social, que él denomina como ambiente o factores externos, lo cual incide con los factores internos del individuo:

En cuanto a la cuestión de la formación y surgimiento de las necesidades de información (...) cabe insistir en que la actividad que realiza el sujeto da origen a un estado de necesidad, lo cual producirá al interior del sujeto la temática de las necesidades de información; sin embargo, la experiencia de este individuo que está registrada en su cerebro buscará cubrir ese estado de necesidad.

El esquema teórico para la formación de las necesidades de información debe dar una completa descripción del proceso, su relación con la actividad que desempeña el sujeto y su vínculo con el ambiente y las características del individuo. Pero además, debe explicar las relaciones de esa actividad como una situación problemática que influye en la formación de tales necesidades.<sup>64</sup>

Las palabras de Calva nos dan la pauta para explicar las necesidades de información a partir de la problemática que ofrecen las imágenes. En cuanto al factor externo o ambiente es de señalar algo que ya es lugar común: que en la actualidad las sociedades se encuentran marcadas por la impronta de las imágenes. La desbordada producción de imágenes en sus distintas modalidades y tipos, difundidas a través de diversos soportes y tecnologías ha dado lugar

---

<sup>64</sup> Calva González, Juan José, *Las necesidades de información: Fundamentos teóricos y metodológicos*, México, UNAM-CUIB, 2004, p. 46.

también a un consumo masivo; por lo que puede decirse que la vida cotidiana de cada persona está de una u otra forma rodeada de imágenes a semejanza de una especie de atmósfera visual, de ahí que haya sido denominada como iconósfera por G. Cohen-Seat y P. Fougeyrollas: “(...) se ha podido adoptar el término *iconósfera* para especificar el medio de existencia instituido por la información visual y por ella constituido en nivel de realidad constante.”<sup>65</sup>

La información visual, estatuida como iconósfera, es la forma en que se da en el mundo actual en gran medida la comunicación social. Pero además, tal noción engarza bien con lo que Calva define como el factor ambiente, el cual circunda a los individuos influyéndolos de múltiples formas: con lo que nos situamos en la esfera de los factores internos, esto es, las características psicológicas y cognitivas de los individuos. De la interacción de los factores externos e internos en la persona surge la conciencia de su carencia de conocimiento y con ello sus necesidades de información.<sup>66</sup> En un ambiente determinado en gran medida por la información visual los procesos psicológicos y cognitivos de las personas se encuentran mediados por las imágenes. Entre la abundante bibliografía sobre los efectos de las imágenes sobre las personas se ha puesto de manifiesto como determinan su conducta, así como su concepción de la

---

<sup>65</sup> Cohen-Seat, Gilbert, y Fougeyrollas, Pierre, *La influencia del cine y la televisión*, México, FCE, 1967, p. 25.

<sup>66</sup> “Las necesidades de información aparecen cuando la persona reconoce la insuficiencia de su conocimiento acerca de la construcción de un modelo, un objeto o la explicación de un fenómeno, lo cual se ve reflejado al intentar construir relaciones con el objeto, modelo o fenómeno y darse cuenta de que su conocimiento, requiere de otros elementos para mejorar el modelo o explicación del mismo. Por lo tanto, el análisis de las necesidades de información debe contemplar un análisis de las características psicológicas y cognitivas. Las necesidades de información fundamentales teóricas y métodos del individuo vinculadas con la actividad o labor que realiza o que está realizando en ese momento, pero no sólo de su actividad, sino de todo el medio ambiente que lo circunda y de la influencia que éste ejerce sobre la persona.” Calva González, Juan José, *Op. cit.*, p. 70.

realidad, lo que en espiral redonda en un mayor consumo de imágenes: lo que a su vez genera la necesidad de información visual. La cual es satisfecha de manera concreta y orgánica por medio de los registros de carácter visual:

En estos documentos se encuentra la información registrada de tal forma que el sujeto o usuario puede utilizarla para subsanar su ignorancia o incertidumbre de algo. Esta última parte es más bien una cualidad que se le da a la información; tiene que ir unida a un sujeto que es el que la asimila o la rechaza; el individuo es quien va a aceptarla, porque subsana su ignorancia y su incertidumbre, o a dejarla de lado porque no le ayuda a subsanar ni a reducir su incertidumbre. Pero esto lo hace un sujeto. La información está simplemente registrada en el documento. De ahí que se puede afirmar que, dependiendo de la percepción o necesidad del sujeto, todo es susceptible de proporcionar información.<sup>67</sup>

En el orden de ideas seguido puede decirse que la institución mejor capacitada para satisfacer las necesidades de información visual es la biblioteca, porque puede proporcionar tales materiales. Esto significa que la biblioteca debe contar en su colección con los registros visuales idóneos tanto en cantidad como en calidad para satisfacer las necesidades de información visual de los usuarios. Los estudios de usuarios darán cuenta de esto. Pero lo que se debe subrayar es que tales registros visuales para que sean dispuestos a los usuarios han de tener organizada su información, como se ha expuesto líneas atrás en este capítulo, de acuerdo a su especificidad diferencial. De hecho esta es la plusvalía que ofrece la biblioteca, una información organizada que permite orientar al usuario en medio de una iconósfera, ambiente, sobrepoblado de imágenes.

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 65.

## CAPÍTULO 3

### LECTURA DE IMAGEN

En el mundo actual todas las personas de cualquier edad, sobre todo las que habitan en centros urbanos, nacieron en un ámbito saturado de imágenes. Aunque tampoco las personas que viven en lugares remotos y aislados se salvan del todo de la presencia de las imágenes que, como onda expansiva de la civilización están presentes en esos territorios distantes. De tal magnitud y densidad es la presencia de las imágenes en el mundo contemporáneo que se le ha caracterizado como civilización de la imagen. Lo que ha propiciado que se crea que la cultura escrita ha entrado en un declive que es el anuncio de la alborada de la cultura visual. En otros términos, con esto se busca decir que la escritura y la lectura de un texto, que tienen como soporte material principalmente al libro, están siendo desplazadas por la producción y visualización de imágenes. Profecía que lejanamente ya había lanzado el profeta de la *Galaxia de Gutenberg*, Marshall McLuhan; pero la historia es más compleja que lo que este personaje creía. Puesto que tal situación no es tan tajante ni mecánica, por lo que más que referirse al desplazamiento de una cultura por otra, mejor es hablar de *intersecciones de la cultura escrita y la cultura visual*. Pero lo que marca la dinámica de tales intersecciones es que no está exenta de antagonismos, ambigüedades, distanciamientos y oblicuas uniones. Todo ello debido al carácter propio y definitorio tanto de la palabra impresa como de la imagen, lo cual queda mayormente en evidencia en la práctica de la lectura. La especificidad de la

palabra escrita ha sido ampliamente clarificada gracias, por un lado, a la alfabetización de las sociedades y, por el otro lado, por el profuso conocimiento acumulado del fenómeno de la lectura de la palabra en sus diversos aspectos. Mientras que por el contrario, la lectura de la imagen no cuenta con esas ventajas de la lectura textual. Socialmente priva el analfabetismo visual, por lo que el conocimiento respecto a la lectura de imágenes aún es limitado.

El analfabetismo visual en las sociedades contemporáneas ha contribuido en que paulatinamente se vaya tomando conciencia de las implicaciones y problemas que trae consigo no saber leer imágenes. La omnipresencia que tienen las imágenes las hace una compañía constante y, cada vez, más permanente en la vida de las personas y las sociedades. Y a lo largo de esta vida pletórica de imágenes la persona se dedica, solamente, a verlas o en el mejor de los casos a mirarlas, pero en ningún momento llega a plantearse la necesidad de leerlas, es más, ni siquiera estima que sean susceptibles de lectura.

Queda de manifiesto que las imágenes que cubren la vida de las personas están ahí simplemente para que se les vea o mire. Esto en apariencia es incuestionable si se considera que aquello que el común entiende por imagen es un objeto representativo de la realidad inmediata. Y aunque en algún momento se miran imágenes no representativas, como por ejemplo, las de carácter abstracto, que para el sentir popular son distorsiones, puesto que las auténticas y verdaderas imágenes son las de carácter figurativo, que representan más o menos con fidelidad lo que hay en la realidad: lo que en sí es una ratificación del analfabetismo visual. Las consecuencias de semejante analfabetismo son de diversa índole, algunas incluso parecidas al analfabetismo textual, pero baste

señalar que esto redundaría en un sometimiento a los, llamémosle, “poderes de la imagen” por parte del espectador, así como en la parcialidad del conocimiento respecto a la complejidad de los procesos informativos del mundo actual.

El momento presente de analfabetismo visual nos remite a otra época, que guardando sus debidas proporciones, vivió una situación semejante: la aparición de la imprenta de Gutenberg.<sup>68</sup> Con el advenimiento de este invento comenzó a incrementarse la producción y disponibilidad de libros, pero la base social era en gran medida analfabeta. Esta situación hizo tomar conciencia a las sociedades europeas de la necesidad de alfabetizar a sus poblaciones para darles acceso a la información contenida en los libros, y con ello dotarlas de los elementos para generar conocimiento, y así conocer y hacer frente a los acelerados cambios que el mundo moderno imponía, debido precisamente a la reconfiguración que se sufría por el impacto de la cultura escrita. Alfabetización, que no fue inmediata, tardó aún siglos avanzar y lograr que sectores cada más amplios de la población tuvieran acceso a la lectura de libros.<sup>69</sup> Una vez que en la mayor parte del mundo se ha consolidado la cultura escrita, ésta pone de manifiesto que ya no es suficiente para hacer frente a los retos que presenta una nueva forma cultural, la cultura visual, que gradualmente va configurando las pautas sobre las que se orientan las sociedades actuales. De manera análoga a como aconteció con la aparición de la imprenta, los nuevos medios productores de imágenes cuya sobreproducción ha puesto de manifiesto el analfabetismo visual, dejan claro la necesidad de aprender a leer las imágenes. Todo lo cual incide de manera directa

---

<sup>68</sup> Einsenstein, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, AKAL, 1994.

<sup>69</sup> Alighiero Manacorda, Mario, *Historia de la educación 2, del 1500 a nuestros días*, México, Siglo XXI, 1987.

en el ámbito bibliotecario. La biblioteca por misión histórica ha acompañado el desenvolvimiento de la cultura escrita: los avances y transformaciones en una repercuten de múltiples maneras en la otra. Lo que ha redundado en que a la biblioteca se le considere como garante de la preservación de la producción de los registros escritos, lo que obviamente significa organización y difusión de los mismos; todo lo cual se encuentra profundamente arraigado en el ser de la biblioteca. Pero esa misión histórica se despliega en la actualidad en un contexto con una amplia variedad de información registrada, entre la que adquiere paulatinamente mayor relevancia las imágenes. Contexto cada vez más signado por la imagen y que, como se explicó líneas atrás, exige la alfabetización visual, lo que conlleva que este tipo de alfabetización deba tener presencia en la biblioteca, para llevar a cabo la lectura de la información visual. Aunque es de una obviedad incuestionable el bibliotecario para poder llevar a cabo la descripción y organización de la información de los registros impresos, requiere de la previa condición de estar alfabetizado: formación que ha recibido desde los primeros grados escolares y que se afina y consolida a lo largo de su educación, lo que le da las competencias para leer cualquier texto. Por el contrario, respecto a las imágenes no se da una formación semejante o paralela, de ahí el analfabetismo visual que priva socialmente. Por lo que ante la expansión de la información visual y de que las imágenes han llegado para quedarse en las bibliotecas resulta ya una necesidad aprender a leer imágenes.

Como quedó de manifiesto en los dos capítulos anteriores las imágenes son objetos que se articulan a través de varios estratos y códigos, con lo que así se configura su carga informativa. De ahí que para describir y organizar esa

información los bibliotecarios han de hacer uso de un tipo específico de práctica de lectora como es la *lectura descriptiva*, que se diferencia notablemente de la *lectura interpretativa* que despliega el usuario en el espacio bibliotecario: de hecho cada una de estas dos formas de lectura de imágenes se encuentra perfilada y determinada así por los roles y funciones que tanto el bibliotecario como el usuario guardan dentro de la biblioteca. Para describir y organizar esa información con la mayor precisión y rigor resulta además necesario para los bibliotecarios tener las adecuadas competencias para la lectura de las diversas modalidades y tipos de imágenes; de ahí la pertinencia de conocer también los distintos procedimientos y métodos de lectura de imágenes, en particular los dos más difundidos y empleados, por no decir canónicos, como son la iconología y la semiología. Con lo que idealmente la habilidad lectora de imágenes del bibliotecario, sustentada en el conocimiento y uso de los métodos adecuados para ello, se podrá llevar a cabo una conveniente organización de la información visual para ponerla a disposición de los usuarios cubriendo así sus necesidades de este tipo de información.

### **3.1. El péndulo de la lectura en la biblioteca**

Roger Chartier en una conferencia, que llegó a ser célebre, impartida en Buenos Aires durante el Congreso de la Unión Internacional de Editores (mayo 2000), entre otros temas, planteaba vías para lo que considera el desenvolvimiento de la biblioteca del futuro. Tales vías o, mejor aún, propuestas eran el resultado de la incertidumbre sobre el porvenir de las bibliotecas en un contexto en el que

“aparentemente” están siendo rebasadas o desplazadas por las nuevas formas de producción y acceso a la información: “Ante esta angustia doble –o de hoy– puede desempeñar un papel decisivo. Ciertamente la revolución electrónica pareció augurar el fin de las bibliotecas. La comunicación a distancia de textos electrónicos hace concebible, si no inmediatamente posible, la disponibilidad universal del patrimonio escrito, al tiempo que hace que la biblioteca ya no sea el único lugar de conservación y de comunicación de ese patrimonio”.<sup>70</sup> Cualquier persona que tenga acceso a una computadora puede tener a su disposición una ingente cantidad de información, como nunca antes se hubiera siquiera soñado. Y esto sin tener que encaminarse a una biblioteca para satisfacer sus necesidades de información. Para Chartier tal situación acarrea profundos riesgos para la biblioteca como para sus usuarios, puesto que representa la pérdida de todo un universo sociocultural. Universo en el que aunque el historiador francés no lo considere del todo, también se juega el destino de la información visual en las bibliotecas. Para comprender esto veamos resumidamente las mencionadas tres propuestas de la biblioteca del mañana.

La primera de tales propuestas señala que la biblioteca ha de ser el lugar donde se mantengan el conocimiento y la frecuentación de la cultura escrita en las formas que le fueron propias y, que aún, siguen siéndole en gran medida propias. Es, pues, una propuesta que busca preservar un pasado cultural. La segunda propuesta específica que la biblioteca debe cumplir con una función esencial en el aprendizaje de los instrumentos y de las técnicas puedan asegurar al menos

---

<sup>70</sup> Chartier, Roger, “¿Muerte o transfiguración del lector?”, en *Revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 113.

capaz de los lectores el manejo de las emergentes formas de lo escrito: ya que el lector-navegante corre el serio peligro de extraviarse en medio del océano de textos. La biblioteca puede ser el faro que oriente y el puerto donde protegerse. En esta propuesta, la biblioteca es concebida como instancia de formación de los usuarios. Por último, Chartier propone que en un contexto en el que la lectura se identifica con una relación personal, íntima, privada con el libro, las bibliotecas deben multiplicar las ocasiones y las formas para que los lectores tomen la palabra alrededor del patrimonio escrito y de la creación intelectual y estética. Con lo que estarán contribuyendo a la construcción de un espacio público fundado en la apropiación crítica de lo escrito. En esta última propuesta se considera a la biblioteca como espacio de socialización por medio de la lectura, en torno a lo escrito.

Como puede deducirse del resumen de tales propuestas Chartier concibe la biblioteca del porvenir como bastión de preservación de un tipo de universo particular: el de la cultura escrita. Por lo que la biblioteca que se proyecte al futuro será aquella que en un contexto adverso conserve y reafirme sus grandes valores y logros sustentados en la cultura escrita. Pero como puede entreverse a lo largo de los puntos resumidos hay una cuestión de fondo que las recorre y que de hecho queda enunciada en el propio título de la conferencia: “¿Muerte o transfiguración del lector?” Lo que Chartier busca, por tanto, ventilar como trasfondo de su propuesta de la biblioteca del futuro es el problema del estatuto del lector en el contexto de la biblioteca. Aunque, es justo decirlo, el lector que principalmente tiene en mente el historiador francés es el lector característico o forjado por la cultura escrita; y esto más allá de que en el segundo de los puntos

resumidos señala tangencialmente como misión de la biblioteca el que llevar a cabo la función de permitir el aprendizaje de los instrumentos de las técnicas para el manejo de las *formas emergentes* de lo escrito, para que no se obnuble el lector-navegante.

Así, el punto ciego del enfoque de Chartier es que su visión no empalma del todo con la lectura de imágenes; sin embargo, su enfoque respecto a la biblioteca da la pauta para ser complementado con la inserción fundamentada de la lectura de imagen como también propia del espacio bibliotecario.

*¿Muerte o transfiguración del lector?* Es una disyuntiva que el historiador galo se plantea ante lo que considera como “la crisis de la lectura”, la cual, como detalla es producto de tres factores: el primero de ellos es el del: “(...) retroceso del porcentaje global de los lectores, al menos de la disminución de la proporción de los ‘lectores intensivos’ en cada grupo de edad...”<sup>71</sup> pero también esto se denota en los distintos estratos sociales. El otro factor es el de los problemas de diversa índole que atraviesa el sector editorial lo que: “(...) limita la cantidad de libros publicados y sus tiradas, responde sobre todo a la reducción del público de grandes compradores –que no eran únicamente universitarios– y a la disminución de sus compras.”<sup>72</sup> El tercer y último factor, y que es el que de una u otra forma incide en la cuestión de la lectura de imagen, es el del ascenso de lo que Chartier denomina la civilización de la pantalla y que, como lo puntualiza, las pantallas diferentes a las del cine a la televisión, ya que combinan texto, imagen y sonido.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, pp. 101-102.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 103

<sup>73</sup> “Las pantallas de nuestro siglo son, en efecto, de una nueva clase. A diferencia de las pantallas del cine o de la televisión, estos tienen textos, no solamente textos, ciertamente, pero también tienen textos. La antigua

La lectura en las pantallas ha dislocado y reconfigurado el mapa de las prácticas de la lectura, al grado de que puede hablarse de una revolución de las mismas:

El hipertexto y la hiperlectura que permite y produce el nuevo soporte transforman las relaciones posibles entre las imágenes, los sonidos y los textos asociados de manera no lineal, en virtud de las conexiones electrónicas, así como transforman las posibles vinculaciones entre textos fluidos en sus contornos y en cantidad virtualmente ilimitada. En este mundo textual sin fronteras, la noción esencial llega a ser la de *vínculo*, concebido como la operación que relaciona las unidades textuales divididas por la lectura.<sup>74</sup>

El incisivo diagnóstico de Chartier sobre la crisis de la lectura y que desemboca en la disyuntiva de muerte o transfiguración del lector abre la senda para dar un paso más allá. Dándole un giro a tal disyunción podemos enunciarla de manera más popular: “renovarse o morir”. Lo que significa comprender la transfiguración del lector en el contexto actual y sobre todo en el ámbito bibliotecario.

En la sociedad de la información o en su configuración más actual como sociedad del conocimiento por sus propias características y dinámica en cuanto a la producción de información y la amplia diversidad de soportes en que esta es ofrecida, por necesidad conlleva una ampliación y reconstitución de las prácticas de lectura. Al observar el espacio social puede notarse la heterogeneidad, volatilidad, entrecruzamientos y amalgamas de diversas prácticas de lectura; pero es en el espacio bibliotecario donde esa centrífuga y vertiginosa variedad de prácticas de la lectura adquiere un perfil más definido. Metafóricamente puede

---

oposición entre, por un lado, el libro, lo escrito, la lectura y, por el otro, la pantalla y la imagen ha sido sustituida por una situación nueva que propone un nuevo soporte para la cultura escrita y una nueva forma para el libro. De allí surge el lazo muy paradójico establecido entre la tercera revolución del libro, que transforma las modalidades de inscripción y transmisión de los textos, como lo hicieron antes la invención del *codex* y luego la de la imprenta, y el tema obsesivo de la ‘muerte del lector’.” *Ibíd.*, p. 104.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 106.

decirse que la biblioteca semeja un cristal de aumento que permite observar con mayor claridad y precisión cada una de las diversas prácticas de lectura, más allá de que en ella tengan presencia en particular dos tipos, así como sus transformaciones y sus cruces o continuidades. Y la biblioteca puede ser ese cristal de aumento gracias a que, al estar profundamente arraigada en la organización social, responde o refleja las necesidades de información y conocimiento de la sociedad, así como a las formas de acercamiento de los lectores a tal información. De allí que, como explica Egbert J. Sánchez Vanderkast, la biblioteca es una organización social compleja que responde a las pulsaciones informativas del contexto:

La biblioteca como organización social compleja siempre será una organización emergente con una estructura dinámica interna, puesto que al estar influenciada por los elementos situacionales de los entornos, activa en cierta forma, las actividades de la estructura para cumplir con el objetivo de estar así y convertirse en generador de capital social.<sup>75</sup>

Uno de los factores característicos de la sociedad del conocimiento es la creciente producción de información visual en sus múltiples soportes y formatos por lo que, como señala Sánchez Vanderkast, la biblioteca se encuentra “influenciada por estos elementos situacionales de los entornos”, lo que de manera inmediata y funcional se manifiesta en la variada ampliación de las colecciones bibliotecarias, en cuanto a los registros visuales. La propia definición de la UNESCO de biblioteca da como algo establecido el que el acervo este constituido por una amplia gama de registros, entre los que tiene (y van teniendo

---

<sup>75</sup> Sánchez Vanderkast, Egbert, “La biblioteca: una organización social compleja”, en: *Bibliotecas. Revista de la Escuela de Bibliotecología y Documentación e información*, UNA, Costa Rica, Vol. XXXII, No. 1, ene-junio, 2014, p. 19.

paulatinamente mayor preponderancia) los registros visuales.<sup>76</sup> El que la biblioteca de cabida a una creciente variedad de soportes visuales conlleva, de manera cognoscitiva, que la biblioteca en cuanto espacio informacional también pueda considerarse como espacio de información visual, el cual puede ser definido asimismo de la siguiente forma:

El ESPACIO COGNOSCITIVO visual es un concepto que puede definirse a partir de lo que denominaremos MARCO DE REPRESENTACIÓN, lugar de una manifestación visual. Las relaciones cognoscitivas entre los *sujetos* (y de los sujetos con los objetos), están situadas en un espacio visible delimitado tanto física como conceptualmente.<sup>77</sup>

Interpretando desde el enfoque bibliotecario las palabras citadas de Lorenzo Vilchez puede decirse que el espacio bibliotecario, comprendido como espacio visual puesto que ofrece también registros visuales a los usuarios, es un lugar, por tanto, de una manifestación visual, lo que permite establecer relaciones de conocimiento entre los usuarios, así como con los objetos de información que son las imágenes. Por lo que la biblioteca es un espacio delimitado tanto física como conceptualmente: en su dimensión física es el *conjunto de las instalaciones* donde se encuentra la colección con su parte de registros visuales; por su parte, el aspecto conceptual ha de entenderse como la *organización de servicio* bibliotecario, que en cuanto tal no es tangible, sino que se sabe de ella por los resultados obtenidos y las consecuencias de sus acciones, las cuales buscan satisfacer, en decir de Sánchez Vanderkast, las necesidades de información de los

---

<sup>76</sup> La biblioteca es una “(...) institución que: consiste en una colección organizada en libros, impresos y revistas, o de cualquier clase de materiales gráficos y audiovisuales; y sus correspondientes servicios de personal para proveer y facilitar el uso de tales materiales según lo requieren las necesidades de información, investigación, educación y esparcimiento de los usuarios.” Orera Orera, Luisa (editora), *Manual de Biblioteconomía*, ed. cit., p. 63.

<sup>77</sup> Vilchez, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 103.

diversos mundos sociales,<sup>78</sup> en este caso de información visual, de ahí que la biblioteca sea un espacio cognoscitivo de manifestación visual. Además la biblioteca entendida también bajo el concepto de *espacio visual* permite conferirle un estatus de legitimidad a la información visual y, por tanto, en pie de igualdad con la información bibliográfica.

La biblioteca como espacio de manifestación visual, pasa por lo mismo a constituirse en el lugar donde puede llevarse a cabo la lectura de imagen; la cual se encuentra sustentada, como se explicó en el capítulo anterior, por una información visual organizada. Por otro lado al ser una organización de servicio tiene objetivos y metas, los cuales siguen las personas que laboran en la biblioteca, que para su realización despliegan estrategias: de cómo poner a disposición de los usuarios la información visual, pero con todo esto se manifiesta de manera más sutil algo que podría caracterizarse como las funciones y roles que cada uno de los que se mueven en el espacio visual bibliotecario. Así el personal bibliotecario tiene bien establecidas sus funciones y roles que su actividad conlleva, de manera análoga los usuarios asumen las funciones y roles acorde con su ubicación en el ámbito de la biblioteca. Lo cual se manifiesta asimismo en sus respectivas prácticas diferenciadas de lectura de imágenes, como veremos en el apartado siguiente, en el caso del bibliotecario con la lectura descriptiva y en el de usuario con la lectura interpretativa.

---

<sup>78</sup> “(...) la tarea es enorme, ya que la biblioteca vista como una estructura organizacional de individuos más que como un edificio, debería tener un alcance tal, capaz de llegar a esos mundos sociales sin perder de vista los objetivos de la institución que provee los recursos económicos para cumplir con las funciones sustantivas de la biblioteca demandadas por cada uno de los mundos sociales.

En este sentido, se reafirma la función social de la biblioteca y su lugar como centro cultural por excelencia que tiene como función social de la biblioteca y su lugar como centro cultural, proveyendo de información a toda la sociedad.” Sánchez Vanderkast, E. J., *Op. cit.*, pp. 16-17.

Queda claro que la biblioteca en la actualidad se ha convertido en un espacio informacional donde tienen cabida tanto registros textuales como registros icónicos. Pero no sólo es cuestión de que tengan ambos un lugar en la colección, de que sean materiales cuya relación se reduzca a una mera vecindad en la estantería, sino que su significación es que la biblioteca propicia (o, debe propiciar) una interacción dinámica entre los dos tipos de registros gráficos. Al ser ambos soportes de información muestran las múltiples variedades y transformaciones e interdependencias que la información experimenta en su desenvolvimiento y el marco idóneo para ello es el espacio bibliotecario, con lo que esta institución mostraría su actualidad al estar en consonancia con los procesos comunicativos e informativos de los entornos situacionales actuales. Pero también con ello se mostraría como una institución de cara al futuro:

La situación ideal debería reconocer que el icono y el lingüístico son, en realidad, dos tipos de pensamiento y dos formas de comunicación complementarias y mutuamente interdependientes, perfectamente compatibles en los actuales entornos multimedia de nuestros sistemas de información.

En este contexto teórico de aceptación de la complementariedad intrínseca entre la comunicación basada en la palabra y la comunicación basada en la imagen, el análisis de contenido de la imagen artística cobra especial sentido como objeto de investigación 'puente' puesto que –por su propia naturaleza– es un mensaje que incorpora importantes elementos que permiten transitar desde lo conceptual –abstracto hacia lo perceptual-concreto y viceversa.<sup>79</sup>

Al inicio de este apartado se hacía la referencia a las propuestas de Roger Chartier sobre la biblioteca del futuro y se explicó como el trasfondo de tales propuestas es el problema de la lectura en el mundo actual y en particular en el ámbito bibliotecario. Pero como hemos visto la biblioteca a la par de preservar un

---

<sup>79</sup> Agustín Lacruz, Ma. del Carmen, *Op. cit.*, p. 18.

tipo de lectura cuyo basamento es la cultura escrita, practica lectora que aunque en el contexto actual ha visto morir algunas de sus notas definitorias, en otros aspectos se ha fortalecido, sobre todo por la transfiguración que experimenta ante la amplia gama de soportes informativos que se ofrecen a la lectura. De ahí que la biblioteca, como un cristal de aumento, nos muestra con nitidez los perfiles múltiples que tal transfiguración del lector se vive actualmente. De hecho semejante transfiguración nos conduce hacia el multilector de palabras e imágenes:

En la BP (biblioteca pública) los ciudadanos buscan lecturas con múltiples finalidades: por placer, para aprender, para estudiar..., pero también para conversar, formarse como ciudadanos, conocer, gestionar, integrar, ser y descubrir, comunicarse... El lector contemporáneo, que acude a las BP, es fundamentalmente activo. Se trata de un multilector, un lector multialfabetizado. Desde que Prenzky lanzara en 2001 sus interesantes observaciones al respecto de los nativos y de los inmigrantes digitales y lo que supone sustituir el proceso lector en papel por el proceso visual paralelo, se incrementan los estudios sobre los diferentes lectores y la forma de acceder a la lectura. Nuevos lectores con nuevas formas de lectura.<sup>80</sup>

Como se ha podido observar la biblioteca es el espacio en donde oscila el péndulo entre la muerte o la transfiguración del lector. Aunque tal oscilación es una derivación de otras oscilaciones del péndulo, como la que se da entre los extremos de los registros textuales y los registros icónicos; o, entre los lectores de

---

<sup>80</sup>«Pero el hecho de que un ciudadano del siglo XXI acceda tan fácilmente a la información, no significa que esté bien informado, ya que conocimiento no es información. Una ingente cantidad de información está disponible para todos pero, paradójicamente, existe mayor dificultad para que accedan a ella todos los ciudadanos y más a una información de calidad. Por ello las bibliotecas deben tener un nivel de exigencia educativa que permita seleccionar textos y recursos de calidad lanzando puentes para que cada lectora avance en su propia línea.» “El papel de la biblioteca pública en la formación de lectores”, en: Sánchez García, Sandra y Yubero Santiago (Coord.), *Las bibliotecas en la formación del hábito lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 116-117.

textos y los lectores de imágenes; o, entre los extremos de los propios lectores de imágenes como: lectura descriptiva y lectura interpretativa.

### **3.1.1 Lectura descriptiva y lectura interpretativa**

Las imágenes son información registrada, lo que les otorga un lugar preponderante dentro del sistema comunicacional en la actualidad. De hecho una amplia proporción de la información que se produce es de carácter visual, por lo que la comunicación a través de una variada gama de canales se da con imágenes. Las personas a lo largo de un día cotidiano reciben información visual de diverso tipo, tanta es la saturación de imágenes que únicamente alcanzan a registrar y procesar una breve fracción del contenido informativo de la amplia variedad de imágenes que se le ofrecen; tal saturación redundante en que pase a segundo plano la cuestión de la lectura de imágenes. Las personas en términos generales cuando ven desfilar ante sus ojos secuencias interminables y diversas de imágenes no suelen plantearse su acercamiento a ellas como un acto de lectura, consideran que con ver lo que de manera inmediata y superficial les muestran basta para apropiarse de la información de la cual son portadoras. Lo que hace que quede oculto los elementos que dan forma a la imagen y, que como vimos en el primer capítulo, al articularse conjuntamente dan lugar a la información de la cual es portadora. Pero también tal situación deja de lado los procesos perceptivos implicados en el acercamiento visual a las imágenes y con ellas las formas de lectura de las mismas. De ahí que en la consideración de la cuestión de la lectura para su comprensión sea pertinente comenzar por ese punto: la

organización de los componentes de la imagen y su relación perceptiva con ellos. Las imágenes están hechas para ser ofrecidas a la vista y es así que pueden entregar la información de la cual son soporte. Información que precisa y entrega todo su contenido en la medida que de la mera percepción se pasa a estadios cada vez más depurados y perfilados de lectura:

(...) los tres hechos esenciales de una imagen eran: la selección de la realidad que esta supone, la utilización, para tal fin, de un repertorio de elementos plásticos específicos y, en tercer lugar, la ordenación de dichos elementos de una manera sintáctica con el objeto de producir una forma de significación también específicamente icónico. Estos tres hechos dependen, como se dijo entonces, de dos procesos generales, el de la percepción y el representativo.<sup>81</sup>

La percepción se conecta con la representación que se muestra en la imagen, la cual es producto de la articulación que en ella se realiza de la selección de la realidad (cada imagen sólo muestra un muy breve aspecto del mundo entorno); de la forma en como esa fracción es expresada con elementos plásticos, los que obedecen a una sintaxis que los organiza. Pero la conexión o, mejor aún, interacción entre estos tres aspectos de la imagen y la percepción obedece a vínculos y procesos de gran complejidad que van desde un acercamiento superficial hasta la profundización en la dinámica que da forma a la organización de la imagen. Esto puede explicarse de manera análoga a como se llevan a cabo diversos y progresivos acercamientos por medio de la lectura a un texto escrito. El nivel primario de lectura es aquel que se caracteriza como funcional, incluso, su misma fase primaria ha hecho que se le defina negativamente como “analfabetismo funcional”, que consiste en saber lo que significan las palabras

---

<sup>81</sup> Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1981, p.93.

escritas y poder leer las frases, pero no se puede entender el contenido de la idea expresada y, por lo tanto, el sentido del texto. Se lee pero no se comprende lo leído; se descodifica pero el contenido queda vedado al lector funcional. Aquí lo positivo es que el lector ya cuenta con la competencia básica para leer, es decir, descifrar el texto, puesto que está alfabetizado, es el primer paso. Así también se lleva a cabo con el primer acercamiento perceptivo a la imagen una lectura funcional de la misma. Diversos autores han tratado de explicar cómo se realiza visualmente esa inicial y superficial lectura; lo que nos da la pauta para comprender como se llevan a cabo las distintas lecturas de imágenes en el espacio bibliotecario, veamos, pues, algunas de tales explicaciones:

(...) el proceso de mirar es un proceso activo y selectivo, la operación de extracción de la información ambiente se configurará como una *actividad de tipo exploratorio* que a través de ojeadas sucesivas no aleatorias –dirigidas hacia la parte *más informativa* de la escena o imagen– permite componer un *esquema integrado* que contenga la globalidad de dicha escena o imagen.<sup>82</sup>

En la explicación que nos da Santos Zunzunegui muestra cómo, de principio, la mirada no es un acto inocente ni indiscriminado en su desplazamiento tanto en la realidad como respecto a la imagen. La mirada por medio de un proceso selectivo busca la parte que le proporciona mayor información, con lo que compone una visión (esquema) del conjunto de tal aspecto de la realidad y la imagen. Más adelante agrega:

(...) el modo en que una persona mira el mundo depende, tanto de su conocimiento del mismo, como de sus objetivos, es decir de la información que busca. Es precisamente esa *búsqueda* la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa y que lo que percibimos en una escena sea el *mapa* que hemos ido componiendo *activamente* mediante

---

<sup>82</sup> Zunzunegui, Santos, *Op. cit.*, p. 36.

el ensamblaje de fragmentos más pequeños. Si no fuésemos capaces de componer un *mapa mental*, apenas tendríamos otra cosa; imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas.<sup>83</sup>

A las anteriores observaciones ahora Zunsunegui agrega un hecho crucial, la mirada en su accionar selectivo respecto a la información que busca en la imagen se encuentra apoyada en el conocimiento que se tiene del mundo, así como en los objetivos que se ha propuesto en esa búsqueda. Estos factores conjugados son con los que se logra una visión unitaria de la misma, con lo que se evita la desorganización y dispersión de la información visual. Así, pues, en la inicial “lectura funcional” de la imagen ya se dan los primeros elementos preceptivos en la comprensión de ella. Otra explicación de cómo se entabla la relación inicial con la imagen es la que nos ofrece René Gardies, que nos dice a propósito:

De manera más precisa, puede concebirse la interpretación de la imagen como una relación entre, por un lado, proposiciones que contiene y, por el otro, la intención de interpretación de un espectador. Este último selecciona en la imagen los elementos que le permiten verla “como” quiere verla; esto supone por supuesto que esos elementos pueden desempeñar el papel que ese espectador quiere hacerlos desempeñar. Es en esto donde hay “relación” entre imagen y su espectador.<sup>84</sup>

En las palabras supracitadas queda en evidencia que el acercamiento a la imagen establece una interrelación entre lo que la imagen muestra y la intención del lector. Pero lo que es de resaltar es la observación de que la selección que el lector hace de algunos elementos de la imagen implican que la ve “como quiere verla”, esto es de suma importancia porque más allá de que ello entraña que “hay relación” entre

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>84</sup> Gardies, René, (comp.), *Comprender el cine y las imágenes*, Buenos Aires, La marca editora, 2014, p. 158.

ambos, también introduce el factor subjetivo en la lectura, que como veremos más adelante es fundamental en el despliegue de la lectura interpretativa dentro del espacio bibliotecario. Por último, veamos la explicación que da Kenneth Clark, la cual es mayormente elaborada porque brinda elementos para comprender como se complejiza la lectura de imagen, lo que nos sirve como punto de transición entre la lectura funcional y una lectura más elaborada en la que se penetra, más allá de los elementos inmediatos de la imagen, en el sentido contenido en los diversos tipos de imágenes:

El conocido historiador del arte Kenneth Clark sostenía que la apreciación de obras de arte visuales abarca cuatro fases. Primero, habla sobre la obra de arte que ejerce un *efecto* en el espectador, quien obtiene una impresión general de la obra en su conjunto, lo cual incluye tema, color, forma, composición, etcétera. Si no existiera el efecto, nada pasaría, por lo que el punto de partida esencial es el compromiso entre el espectador y la obra. Para que se dé la comprensión el paso siguiente es el *escrutinio*, la mirada cuidadosa. Clark la describe como el estado puramente estético de respuesta en el que entran en operación las facultades críticas y nos recuerda de la paciencia y la constancia: “ver pinturas requiere una participación activa y, en las primeras etapas, cierto grado de disciplina”. Mientras los espectadores miran la obra puede darse un tercer estado de *recuerdo* en el momento que se establecen conexiones con su propia experiencia, al plantear preguntas sobre la obra. Es evidente que en este estado del proceso participa el pensamiento y conduce al estado final: la *renovación*. La imagen original se examina de nuevo con mayor profundidad; se hacen presentes los elementos antes pasados por alto, tal vez adecuándose a conocimientos preexistentes. Lo anterior se describe como el acto de mirar que evoluciona hacia el acto de ver a través de la memoria, la imaginación y el pensamiento.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Arizpe, Evelyn y Morag, Styles, *La lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, México, FCE, 2004, pp. 79-80. “Mientras miramos, tenemos que pensar o, en términos de Clark, ‘recordar’. Esta también es una tarea ardua: nuestro cerebro integra el nuevo conocimiento al previo. Pero al mismo tiempo pueden suceder otros procesos más involuntarios: se agolpan recuerdos de nuestra experiencia personal al tiempo que la obra intersecta nuestra vida en un momento texto-vida; las ideas bullen y se insinúan destellos de saberes más profundos. Este es el proceso creativo en operación, la mezcla de imaginación, fantasía, recuerdo y asombro. El inconsciente colabora con la actividad consciente.” *Ibíd.*, p. 82

En las cuatro fases explicitadas por Kenneth Clark de cómo se desenvuelve la lectura de imagen, que puede ampliarse a todo tipo de imagen más allá de la artística, puede apreciarse cómo lo que hemos denominado “lectura funcional” de la imagen puede circunscribirse a la primera fase, la del “efecto”: el primer contacto con la superficie de la imagen nos brinda la impresión general de ella, de sus aspectos más inmediatos que nos dan a su vez una visión de conjunto, nos familiarizan con su información, lo que nos produce un efecto. Pero si nos quedamos varados en esta fase de lectura no penetramos en los aspectos más elaborados de tal información y, por ende, no accedemos a las ideas que articulan a la imagen y a su sentido. Ahora bien, este circuito de fases, en progresiva depuración y competencia lectora que explica Kenneth Clark: que van de la susodicha fase inicial-de-efecto-“funcional” para pasar luego al *escrutinio* (estado estético donde entran en operación las facultades críticas) y el *recuerdo* (se establecen conexiones con la propia experiencia y se plantean preguntas) hasta concluir con la *renovación* (se examina de nuevo con mayor profundidad), tienen la virtud de que nos muestran de manera integral el proceso de lectura de imagen, pero esto lo hace de forma unilineal y abstracta. Para su mejor comprensión, así como para apreciar su realización y concreción han de ser ubicadas tales fases en los diversos contextos sociales e institucionales en donde puede realizarse la lectura de imágenes. Cuando hacemos tal ejercicio de contextualización se pone de manifiesto que ese “circuito virtuoso” de lectura visual no siempre se realiza de la manera enunciada por Kenneth Clark, puesto la conjunción de memoria-imaginación-pensamiento que implícitamente conllevan esas fases pueden separarse o articularse de forma distinta a partir del carácter, dinámica o lógica

que establece el espacio donde se lleva a cabo la lectura de imágenes. Así por ejemplo la lectura de imágenes establece un orden particular de operaciones si se lleva a cabo en el espacio social (sea la casa o la calle) o si tiene como escenario un espacio institucional (como una pinacoteca o biblioteca).

Por su parte la biblioteca en cuanto espacio informacional con particular referencia a la información visual establece vertientes de lectura específicas de acuerdo a la posición y función que se tiene en tal espacio: bibliotecario o usuario; lo que implica en cada uno de ellos una rearticulación de las fases de lectura enunciadas por Kenneth Clark. Veamos pues, como se realiza la lectura de imagen en la biblioteca. Martha Torres Santo Domingo ha expresado con elocuencia y sutileza las peculiares interacciones y contradicciones que en el espacio bibliotecario se dan entre el bibliotecario y el lector:

El lector y el bibliotecario son los personajes que habitan este complejo mundo (de la biblioteca). Un lector al que nos esforzamos en formar y, en ocasiones, por inventar. Un lector del que parece que no sabemos muy bien lo que quiere o, que deseamos que quiera lo que nosotros queremos. Un lector lejano, cercano, presencial, virtual, agradecido, vapuleado, resignado, que nos da cien vueltas, que no sabe que existimos; un lector, que se multiplica en lectores de todo tipo y que, sobre todo, justifica nuestra existencia y nuestra misión.<sup>86</sup>

Dos aspectos que vale la pena retener de las palabras citadas las movientes necesidades del lector, lo que las torna complicadas para satisfacerlas y la misión del bibliotecario por satisfacer semejantes necesidades, ya que eso justifica su existencia. Respecto a esto último sabemos claramente que el objetivo, misión, de la biblioteca es el ser una institución constituida para beneficio social y

---

<sup>86</sup> Magan Wals, José Antonio (coord.), *Temas de Biblioteconomía universitaria y general*, Madrid, Editorial Complutense, 2002, Prologo, p. XIII.

el bibliotecario, en cuanto tal, es un mediador que de forma concreta cumple con el objetivo de la institución: brindar la información a los usuarios. Ahora bien, el acceso a esa información la llevan a cabo tanto el bibliotecario como el usuario a través de la práctica de la lectura. Pero su posición en espacio bibliotecario y, principalmente, *la lógica que articula a tal espacio como es la organización de servicio* “determina” que el bibliotecario deba hacer una *lectura descriptiva* de la información visual mientras que el usuario haga una *lectura interpretativa* de tal información. La cuestión que se nos presenta ahora es ¿cuáles son las características definitorias de ambos tipos de lectura de imágenes?

Partimos para dar respuesta a tal pregunta de un principio fundamental: la biblioteca es una institución de servicio organizado y a partir de la actividad que establece tal servicio el bibliotecario debe ofrecer una información organizada a un usuario para su lectura. Lo que implica que el bibliotecario antes de entregar esa información visual al usuario, él tiene que haberla leído para poder organizarla y describirla , para lo cual tiene que implementar un tipo apropiado, específico de lectura *ad hoc*. Mientras que el usuario no requiere hacer uso del tipo de lectura del bibliotecario, su finalidad lectora es diferente; desde el momento en que recibe el registro visual despliega una lectura sobre él en sentido opuesto a la del bibliotecario; lo que no significa que no tengan puntos de contacto, de intersección ambas formas de lectura. Veamos ahora paso a paso el desenvolvimiento de la lectura de imagen: que por un lado da lugar a la lectura descriptiva del bibliotecario y por el otro lado propicia la lectura interpretativa del usuario. El primer contacto lector que tanto bibliotecario como usuario tienen con la imagen a la par de expresar, como lo explica Kenneth Clark, la fase de “efecto” (impresión general de

la obra en su conjunto) entablar también con ella una “negociación pragmática”, concepto este que es definido por Lorenzo Vilchez:

Una teoría de la imagen se puede delimitar en términos de una textualidad, es decir, como una comunicación que se articula más allá de las manifestaciones de códigos (específicos o no) y que depende para su actualización discursiva de una interacción que se juega entre emisor y destinatario. A partir de aquí, el discurso de la imagen funciona como negociación pragmática. *Pragmática*, porque existen competencias que bajo formas de presuposiciones señalan –y guían– a un lector para que dé cuenta de las claves de lectura del texto, de su coherencia y de sus objetivos comunicativos. *Meganegociación*, porque el texto icónico funciona como un «asunto» que debe ser tratado a través de una gestión donde se evalúan ventajas y desventajas de ciertas orientaciones pragmáticas. Se trata del ajuste de un convenio entre dos interlocutores, donde cada uno (emisor y destinatario) es –puede ser– diligente y cuidadoso, tanto en la acción como en el efecto de negociación del texto.<sup>87</sup>

El concepto de negociaciones pragmática nos permite clarificar la relación o “convenio” que se establece entre el creador de la imagen y el receptor de la misma; esto es de importancia porque cuando se estudia la cuestión de la lectura de imagen, ésta suele centrarse privilegiadamente en la relación que entabla el lector con la imagen, dejando fuera de foco al creador de la misma, lo que redundaría en que una dimensión de la imagen queda sin explorar: la intencionalidad del autor para ofrecer a través de la configuración de las partes de la imagen un mensaje, una información. Como ya se mencionó este aspecto es relevante si se estudia la imagen y su correspondiente lectura dentro del espacio informacional propio de la biblioteca y, más aún, considerando tal espacio desde la perspectiva, por cuestiones de tema y análisis, de espacio visual, el cual obedece a la lógica que establece como organización de servicio. Como se explica en las palabras supracitadas la negociación pragmática implica una serie de competencias

---

<sup>87</sup> Vilchez, Lorenzo, *Op. cit.*, p. 95.

presupuestas que guían al lector a través de las claves que organizan y dan coherencia a la información; la cual se hace discernible por medio de los ajustes de un convenio entre el autor y el lector.<sup>88</sup> Ahora bien, como derivado de la negociación entre la información visual que ofrece el autor y la manera (pragmática) en cómo es leída por el usuario se produce la comprensión gradual del contenido de la imagen:

(...) la comprensión del Lector no es externa al texto visual. Este, se origina a partir de las estructuras no lingüísticas que lo construyen, así como en el interior del tipo de discurso iconoverbal que produce el propio texto.

La comprensión del Lector es una tarea pragmática: una verdadera manipulación en el sentido del HACER. Es el destinatario de la Comunicación quien construye el rol del Lector; se hace o transforma en Lector porque actualiza unas competencias que son las informaciones presenciales en el texto confrontándolas con las de su propio SABER.<sup>89</sup>

La comprensión se da durante el proceso de lectura de la imagen, no es, pues, externa a ella. Y conforme se desenvuelve en primera instancia se deja atrás la fase inicial de “efecto”, lectura funcional, para tornarse más elaborada al profundizar en estratos mayormente complejos de la imagen. La repercusión de la negociación pragmática es que el proceso de lectura se convierte en una interacción dinámica entre el lector y la imagen, de lo cual se genera la

---

<sup>88</sup> “Se trata de un verdadero *pacto* entre partes que se obligan mutuamente sobre la materia del texto comunicativo. Esta materia –que es el texto– base de la comunicación de masas no es, de ninguna manera fortuita o eventual: el autor o emisor prevé las diferentes opciones a las que se someterá su producto el lector o destinatario. Este pacto que se realiza en la imagen visual por un mostrar-exhibir (del autor) y por un ver-mirar (del lector) no es conmutativo, en la medida en que cada uno conserva su propio rol estructural. Pero ambos son activos, están de la parte, o de la modalidad del HACER:

- fotografiar es un hacer-ver de un autor

- leer es un ver-hacer del lector en la fotografía.” *Ibíd.*, p. 96.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 97. “Todo texto visual es un mapa que el observador recorre con la mirada descubriendo *tópicos* conocidos. Pero también infiriendo nuevas informaciones implícitas en la representación visual. En ese mapa espacio temporal –que es todo texto visual– se encuentran las indicaciones a seguir, las fronteras a respetar, los esquemas macroscópicos. Todo Lector se embarca en la aventura de leer, gracias al mapa borgeano de los mundos posibles y de su universo cognoscitivo. *Ibíd.*, p.98.

comprensión. La lectura no se lleva a cabo de manera unilateral, esto es, que la imagen sea una entidad estática que es recorrida con la mirada por el lector; por el contrario, como se explicó, la imagen es portadora de una intencionalidad informativa por parte del autor para lo cual organiza los diversos elementos que la componen, eso es lo que ella aporta. Mientras que el lector por su parte proporciona todo el conjunto de experiencias y conocimientos acumulados a lo largo de su vida, no es una *tabula rasa* en el momento de leer, eso es lo que proyecta en su lectura de las imágenes: el lector, por lo tanto, también proyecta información sobre la imagen al leerla. Así la imagen aporta una organización visual que genera información, la cual interacciona con las experiencias y conocimientos del lector, lo que genera la comprensión. De hecho esto ocurre de manera análoga con la lectura de un texto.<sup>90</sup> Y la comprensión no sólo se circunscribe a hacer legibles los aspectos formales o de contenido de la imagen, sino que torna legible el sentido de la misma.

Pero en esa inmersión interactiva del lector en estratos cada vez más profundos de la imagen, a la par de incrementar la comprensión, comienza a darse la bifurcación entre un tipo de lectura que deviene descriptiva por parte del bibliotecario y otro que da lugar a la lectura interpretativa del usuario: con lo que también el espacio bibliotecario, asumido como espacio visual, deja sentir su

---

<sup>90</sup> “La comprensión, tal como se concibe actualmente, es un proceso a través del cual el lector elabora un significado a su interacción con el texto. La comprensión a que el lector arriba durante la lectura se deriva de sus experiencias acumuladas, experiencias que entran en juego y se ven gatilladas a medida que descodifica las palabras, párrafos e ideas del autor. Esto no significa que el lector deba ser capaz de descodificar oralmente cada palabra contenida en la página, pero sí ha de manifestar cierta habilidad de descodificación mínima para que haya comprensión. La interacción entre el lector y el texto es el fundamento de la comprensión. En este proceso de comprender, el lector relaciona la información almacenada en su mente; este proceso de relacionar información nueva con la antigua, en una palabra es el proceso de la comprensión.” Cooper, David J., *Como mejorar la comprensión lectora*, Madrid, Visor-Ministerio de Educación y Ciencia, 1985, pp. 17-18.

impronta como organización de servicio. Retomando las fases de lectura enunciadas por Kenneth Clark, puede decirse que una vez que está en marcha el proceso de comprensión también se pone de manifiesto inicialmente la fase de “escrutinio” que fue enunciada: “como el estado puramente estético de respuesta en el que entran en operación las facultades críticas y nos recuerdan de la paciencia y la constancia.” Aunque K. Clark concibe el escrutinio como la conjunción entre lo estético y la crítica, para nuestros fines explicativos se apreciaran como operaciones seccionadas, lo que no significa tajante separación o incomunicación entre ambas operaciones. Veamos tal proceso.

El bibliotecario al tener frente a él una imagen sabe de antemano que su función dentro de la organización de servicio, que articula a la biblioteca, es la de ofrecer una información visual organizada al usuario, por lo que su lectura de la imagen tiene un objetivo preciso, lo que determina que ha de implementar una estrategia *de distanciamiento* respecto al registro visual. La lectura del bibliotecario, por tanto, tiene que minimizar el elemento subjetivo, de ahí que deba tomar distancia de la imagen, de su poder de atracción, como lo manifiestan las palabras de Javier Marzal Felici, ejemplificadas con el caso de la fotografía:

La identificación y distanciamiento son dos estrategias enunciativas que implican efectos discursivos muy distintos en el espectador. La identificación es más frecuente en aquellas fotografías en las que hay un predominio de lo indicial, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscador (...) El distanciamiento es un efecto discursivo que se produce, a menudo, cuando el espectador es consciente de la naturaleza convencional o artificial de la propia representación fotográfica...<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Marzal Felici, Javier., *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 223.

El bibliotecario, como se desprende de las palabras citadas, debe ser consciente de la artificialidad de la imagen; tal distanciamiento de una u otra manera implica que el aspecto que predomina en esta fase de escrutinio de su lectura de la imagen es la crítica, mientras que el aspecto vivencial estético queda *amortiguado*. En resumen, *es un tipo de lectura signado por la objetividad y, en cuanto tal, es el fundamento que cohesiona y orienta la lectura descriptiva* del bibliotecario. A partir de este supuesto se puede comprender cómo a través de la lectura descriptiva de la imagen se lleva a cabo la organización de la información visual, como se explicó en el capítulo anterior. En ese capítulo se dio razón de cómo en el espacio social se da el proceso comunicativo dentro del cual se manifiesta y circula una muy amplia variedad de expresiones informativas, dentro de las cuales han ido adquiriendo mayor presencia y relevancia las imágenes. Un sector de ellas ingresa al proceso informativo, esto es, se convierten en registros cuya información es organizada, en nuestro caso, por una institución especializada para ello, la biblioteca.

El registro visual, ya ubicado dentro del proceso informativo es objeto de lectura por el bibliotecario y esa lectura, como ya se especificó, se encuentra determinada por la objetividad, lo que a su vez da la pauta para implementar el método analítico-sintético. Método que al desplegarse se hace que la lectura avance hacia el análisis de contenido del registro visual: la lectura por un lado se orienta hacia la fase analítica del método, en la cual se pone de mayormente de manifiesto la orientación objetiva-descriptiva de la lectura, puesto que con ello se identifica y selecciona la información, lo cual permite representarla en forma de almacenaje factográfico e indización. Es en el plano factográfico, descripción

bibliográfica, donde se muestra en toda su significación la lectura descriptiva. Todo lo cual queda plasmado en la *creación* de un registro primario, que a su vez da lugar al tránsito hacia un registro secundario, lo que propicia que la lectura avance hacia la parte sintética del método. En esta etapa con la base de la descripción bibliográfica se procede a identificar la información por síntesis y a procesarla. Es de acotar que la lectura de la imagen en esta etapa de síntesis puede permitir una cierta manifestación de subjetividad o, en su variante, de subjetividad controlada, lo que se plasma en la implementación de creatividad en la elaboración del registro secundario.<sup>92</sup> Como se había mencionado no hay una tajante separación entre un tipo de lectura y otro, sino un predominio de uno sobre otro a partir de los roles que el espacio informacional impone a los lectores.

Retomando las fases de lectura de imagen de Kenneth Clark: después del escrutinio se dan las fases de “recuerdo” y, finalmente, de “renovación”, pero aquí también queda en evidencia que no es un desenvolvimiento unilineal, unidireccional, puesto en la lectura descriptiva del bibliotecario la fase subsiguiente del “escrutinio” es de hecho la conclusiva, mientras que para el usuario es la del “recuerdo”. K. Clark especifica que la fase de renovación consiste en que: “la imagen original se examina de nuevo con mayor profundidad; se hacen presentes los elementos pasados por alto, tal vez adecuándose a conocimientos preexistentes”. Como se explicó, la lectura descriptiva del bibliotecario da lugar a la creación de un registro primario, luego a uno secundario e, incluso, potencialmente a uno terciario. Conforme se pasa de la elaboración de uno a otro

---

<sup>92</sup> Más adelante se ahondará en cómo la lectura, tanto en su variante descriptiva como interpretativa desemboca como interpretativa desembocan en prácticas creativas.

registro se hace lectura de la imagen original con mayor profundidad, con lo que se hacen presentes los datos visuales que anteriormente se pasaron por alto, para incorporarlos en la información descrita de los correspondientes registros. Así la lectura descriptiva se encuentra en constante renovación lo cual queda plasmado en los sucesivos registros, que finalmente son información sobre la información visual que suministran las imágenes. Lejos ha quedado el momento de dispersión de las imágenes como se presenta cotidianamente en el proceso comunicacional de la sociedad. Lo que queda ahora es un universo de información visual organizada a través del cual pueden los usuarios orientar su propia, específica y diferencial práctica de lectura de las imágenes.

De esta manera el ciclo de fases de la lectura descriptiva del bibliotecario tiene un punto de arribo: la creación de registros con la información visual organizada, pero también es un principio; puesto que al ser entregada esa información a los usuarios le permite a los usuarios dar comienzo a su lectura interpretativa dentro del espacio informacional-visual de la biblioteca. A contrapunto de la lectura del bibliotecario, la del usuario sigue la estrategia de la identificación con las imágenes, como se explica en las palabras citadas al respecto: “donde la impresión de realidad es el principal efecto buscado”, lo que conlleva que el lector de la imagen no sea del todo consciente de la naturaleza convencional o artificial de la representación que se muestra en la imagen. Lo que significa que la lectura de escrutinio del usuario se orienta a la parte estética de esta fase descrita por K. Clark. Así la vivencialidad, goce, estética amortigua el escorzo crítico del escrutinio. Abriendo de par en par la puerta a la dimensión subjetiva de la lectura interpretativa del usuario:

De este modo, el análisis de la imagen fotográfica puede ser trasladado al ámbito de la radical subjetividad en donde los sentimientos y el placer visual aparecen entrelazados (...) Ese elemento, gesto, mirada, tensión, etc., que nos conmueve conlleva una interrupción de la lectura de la imagen, de la direccionalidad que puede encerrar. El tiempo subjetivo es un tiempo *catalítico*, que supone una suspensión del fluir temporal, también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que irrumpe en la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete. (...) sin duda, la proyección de los propios *fantasmas* del intérprete promueve que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad en algunos casos.<sup>93</sup>

Lo definitivo de la lectura de imagen signada por la subjetividad, como lo expresan estas palabras convocadas, es que en ella se entrelazan sentimientos y placer, lo que redundando en suspensiones de la lectura para entregarse al goce, a su seducción, esto a su vez entraña una suspensión del fluir temporal. Retomando por último las fases de la lectura de las imágenes enunciadas por K. Clark, puede decirse que la del recuerdo es donde: “se establecen relaciones con la experiencia propia y se plantean preguntas”. La imagen activa en el lector el cúmulo de experiencias vividas a lo largo de su existencia para proyectarlas sobre aquello que está representado en la imagen para hacerla comprensible y darle sentido.<sup>94</sup>

Las experiencias cotidianas no se volatilizan del todo en el trafago cotidiano, por el contrario, se preservan en la memoria: la imagen, de una u otra forma, nos hace recordarlas; pero a la vez el recuerdo actúa como un mecanismo de interpretación de aquello que está representado en la imagen. Pero el proyectar la experiencia existencial sobre la imagen para poder interpretarla también hace que el lector se plantee preguntas respecto al contenido de lo que le ofrece la imagen, pero

---

<sup>93</sup> Marzal Felici, Javier, *Op. cit.*, pp.216-217.

<sup>94</sup> Lo cual se corresponde, como ya se explicó, con la comprensión: que es el resultado de la interacción entre la imagen y el lector; interacción en la cual este último proyecta sobre aquella sentimientos y conocimientos acumulados a través de la experiencia existencial, pero en este caso se proyecta predominantemente la parte subjetiva (fantasmas) con lo que el gozo estético se magnifica.

también respecto a su vida. Preguntas que no necesariamente son del todo conscientes. En síntesis, *la lectura interpretativa está determinada por la subjetividad, lo cual es el fundamento que le da cohesión y orienta al usuario*; sin embargo, tal explicación no aclara, sino por el contrario parece oscurecer cuestiones como: ¿toda lectura interpretativa es de carácter subjetivo? ¿Las imágenes, por ejemplo, científicas (concebidas marcadamente por la especificidad de su información cómo objetivas), han de ser interpretadas subjetivamente? ¿Cómo el lector puede formular un *conocimiento* objetivo a partir de una interpretación subjetiva de las imágenes?

La respuesta a tales cuestiones está en la oscilación del péndulo de la lectura en la biblioteca. En la lectura de la imagen no sólo se proyectan las vivencias sino también los conocimientos de diversa índole que se acumulan en el transcurso de la vida, lo que también hace de la lectura de una u otra forma no sólo sea un acto vivencial sino también cognoscitivo. Así, la lectura puede ser tanto un acto de gozo o de conocimiento o los dos juntos. De ahí que en la lectura interpretativa de la imagen se pueda derivar hacia lo cognoscitivo, lo que le otorga también una parte de objetividad. Pero la situación se torna poco clara cuando el lector no cuenta en su esquema mental con conocimientos técnicos, sistemáticos, especializados sobre la historia y los diversos componentes que dan forma a las imágenes. Por lo que las imágenes en cuanto a su información especializada, como es el caso de las imágenes científicas (véase capítulo I; 1.2.2), no le son accesibles a su lectura interpretativa, quedándose su interpretación en el goce inmediato que le ofrece la parte estética de tales imágenes. Es aquí donde el péndulo de la lectura puede oscilar del bibliotecario hacia el usuario al ser

impulsado por la alfabetización informativa, dentro de la cual puede ocupar un sitio la alfabetización visual<sup>95</sup> que ha sido definida de la siguiente forma:

De hecho, es la misma Raney quien ofrece una de las definiciones más amplias y, para nosotros, más convincentes de alfabetización visual: “es la historia de pensar sobre lo que significan las imágenes y los objetos: cómo se unen, cómo respondemos a ellas o las interpretamos, cómo pueden funcionar como modelos de pensamiento y cómo se ubican en las sociedades que las crearon”.

La investigación de Raney, desde la perspectiva de la educación sobre los medios, arte y lengua inglesa, la condujo a construir un marco de referencia de diferentes tipos de alfabetización visual en donde identifica cinco dimensiones. La *sensibilidad perceptiva* es la recepción visual básica que se encuentra en todas las personas que pueden ver, pero el nivel de sensibilidad es variable, matizado por factores culturales que se profundizan con la educación. El *hábito cultural* se refiere a las variaciones que responden a variaciones prácticas culturales y periodos históricos. El *conocimiento crítico* alude a las concepciones sobre el modo en que se moldea y se mediatiza la representación visual de manera histórica, y como se coloca el espectador en relación con ella. La *apertura estética* describe “nuestra capacidad de deleite visual”. Aquí, Raney se ocupa de las respuestas emocionales y sensoriales de la experiencia visual, las cuales dan “acceso inmediato al significado [...] es la experiencia la que colorea nuestras ideas”. La última dimensión de Raney es la *elocuencia visual*: “en la cual se integran todas las anteriores en el acto de crear cosas para ser vistas [...] lo que requiere una compleja mezcla de sensibilidad perceptual, hábito cultural, conocimiento crítico y apertura estética”.<sup>96</sup>

Más allá de la amplitud de los factores enunciados que integran la alfabetización visual, para que estos puedan realizarse de manera integral se requieren las instancias o instituciones adecuadas que les sirvan de marco para iniciar su despliegue, una de ellas puede ser la biblioteca. Como ya se explicó los bibliotecarios, por la posición y función que tienen dentro de la organización de

---

<sup>95</sup> “Tal vez Debes fue quien acuñase el término alfabetización visual (*visual literacy*) a fines de la década de 1960. Debes se centró en las capacidades de una persona visualmente letrada: ‘diseminar e interpretar las acciones, objetos y símbolos visibles, naturales o artificiales que encontrarse en su medio’, así como la aplicación ‘creativa’ de estas destrezas para la comunicación con las demás y la apreciación de textos visuales. El concepto pronto encontró acogida en estudios de los medios, tecnología de la información, estudios culturales y educación en las artes visuales”. Arizpe, Evelyn y Morag, Styles, *Op. cit.*, p.74.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, pp. 76-77.

servicio que es la biblioteca, tienen que implementar una estrategia de lectura descriptiva para organizar la información visual, y esta se caracteriza por su objetividad, este es un elemento que puedan aportar para contribuir a la alfabetización visual de los usuarios. En la primera parte de las palabras supracitadas se puede destacar el señalamiento que se hace como fundamento de la alfabetización como aquello que nos remite a lo que significan las imágenes y los objetos, cómo se unen estos y la manera de interpretarlos, lo que los hace funcionar como modelos de pensamiento, pues bien, esto encuadra bien con la objetividad de la lectura del bibliotecario. El conocer los procedimientos de organización de la información visual, le da las facultades al bibliotecario para que dentro de la alfabetización informativa, pueda también emprender la alfabetización visual: enseñar las características específicas de este tipo de información y, por tanto, cómo acceder a ella. Con lo que la lectura interpretativa (subjetiva) del usuario puede ser complementada con la lectura descriptiva (objetiva) del bibliotecario, contribuyendo así a la necesidad de leer imágenes de manera integral, lúdica e intelectual:

Los bibliotecarios deben tener el objetivo principal de sembrar la necesidad de leer, de estar informados, de aprender a aprender a lo largo de la vida. Ellos son quienes filtran y seleccionan los recursos informativos y las colecciones. Los que animan a una educación literaria, a mejorar las competencias lectoras, a saber leer en cualquier soporte y formato a utilizar la información de forma reflexiva y crítica. No son meros intermediarios de la información sino, sino mediadores que planifican simultáneamente servicios bibliotecarios y de información junto con acciones directas de promoción a la lectura, formación y aprendizaje.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Marlasca Gutiérrez, Begoña, *Op. cit.*, p. 121.

Un usuario alfabetizado visualmente y que, por tanto, en su lectura interpretativa de imágenes pueda integrar tanto el aspecto subjetivo como objetivo se encuentra equipado con las competencias necesarias para leer cualquier tipo de imagen: sea artística o científica, por mencionar los extremos. Con lo que su interpretación de las imágenes científicas a la par de acceder al conocimiento de la información científica que contienen, podrá también disfrutar estéticamente de ellas; esto último significa que a su vez el lector pueda formar un conocimiento objetivo de ese tipo de imágenes. Por otra parte, ubicándonos en la biblioteca como espacio informacional-visual, el lector que ha sido alfabetizado visualmente a su vez puede conjugar esa alfabetización con la que ya contaba respecto a la palabra escrita. Por lo que de manera natural podrá transitar su lectura a través de las imágenes y las palabras. Un ejemplo inmediato al respecto es la lectura de los libros ilustrados: la forma en como las imágenes estuvieron inicialmente y, más aún, hasta la fecha presentes en las bibliotecas fue a través de las ilustraciones que acompañaban a las palabras entre las páginas de los libros. Al no haber una alfabetización visual se veían (no se leían) las imágenes como algo ornamental o incidental al texto y no como contenidos informativos complementarios o interactuantes, esto es, como dos códigos que confluyen (o pueden confluir) de manera armónica:

Son precisamente las múltiples relaciones que se pueden establecer entre texto e imagen las que confieren a estos libros el carácter de obra abierta, proporcionando al lector toda una serie de estímulos estéticos, a partir de los que se va conformando el significante completo de la narración. Al confluir las potencialidades de dos códigos, texto e imagen, el álbum permite abordar diferentes temas sociales de una forma estética, a partir de una visión crítica y con distintos niveles de complejidad; ofreciendo así diferentes posibilidades de lectura en función de la competencia literaria y el desarrollo madurativo del lector.

Desde sus inicios y, muy especialmente, en las propuestas actuales, el álbum ilustrado ofrece referentes y planteamientos críticos de distintos aspectos sociales, presentando al lector una visión personal de la realidad y algunos de sus conflictos, apelando a su capacidad de interpretación y reflexión.<sup>98</sup>

Así un usuario que cuenta con las habilidades para leer tanto palabras como imágenes se encuentra capacitado para acceder a todo tipo de materiales informativos que le puede proporcionar la biblioteca. Es un usuario que está preparado para asumir los acelerados cambios que se anuncian cercanamente en el ámbito informacional. Cambios que también afectan de una u otra forma a la integridad de la institución bibliotecaria. Así tanto usuarios como biblioteca se encontrarán en consonancia en cuanto a la dinámica actual determinada en una medida por las transformaciones tecnológicas que inciden directamente sobre todo el ámbito informacional. El impacto tecnológico tanto en la lectura descriptiva del bibliotecario como en la lectura interpretativa del usuario afecta profundamente sus formas de leer las imágenes, puesto que ello ha traído aparejado el ascenso de un nuevo tipo de imágenes como son las digitales, las cuales al ser básicamente una inmaterialidad de carácter tecnológico integradas en las modalidades de las imágenes ya tradicionalmente establecidas, se encuentran situadas en entornos multimedia, lo que exige un particular acercamiento a ellas para acceder a la información de la cual son portadoras:

En resumen, la biblioteca y sus bibliotecarios, deben reconocer que las tecnologías sociales permiten que los lectores se expresen sin ningún tipo de intermediación; por tal motivo se han convertido en su vía idónea para obtener información y compartir opiniones sobre libros y autores, actuando como fuentes complementarias a las oficiales. Por eso el

---

<sup>98</sup> Sánchez-García, Sandra; Yubero, Santiago, “Las guías de lectura en el espacio de las bibliotecas”, en: *Las bibliotecas en la formación del hábito lector*, ed., cit., pp.147-148.

fomento de la lectura debe dejar ser una actividad unidireccional y abocarse a un modelo que permita una interconexión entre todos los elementos de este proceso –*lectores, escritores, bibliotecarios* y el *libro*– donde el intercambio de textos, archivos multimedia e imágenes permita construir una comunidad en torno a la lectura, siendo el lugar ideal para que la biblioteca refuerce sus actuaciones en pos de formar en los lectores el hábito de leer y la elevación de su cultura y el gusto estético.<sup>99</sup>

Tanto la lectura del bibliotecario como la de los usuarios respecto a las imágenes va a tener que enfrentar escenarios con vertiginosos cambios informacionales, esto va a exigir además que la base creativa de ambas formas de lectura quede más sólidamente sustentada. Como ha quedado de manifiesto en lo hasta aquí expuesto es claro que la lectura de imagen es mucho más que un mero ver superficialmente los elementos representados en ella e incluso, va más allá de esa fase inicial de contacto perceptivo (lectura funcional) con la imagen que definió Kenneth Clark como “efecto” en que se obtiene una impresión general de la obra. La lectura de imagen llevada a cabo a través de las distintas fases explicadas tanto en su vertiente descriptiva como interpretativa se torna creativa<sup>100</sup>: en el caso del bibliotecario a partir de la información visual que le ofrecen las imágenes le permite crear información sobre ese tipo de información; dando lugar a un universo de información visual organizada. En cuanto al usuario la lectura de imagen, le permite llevar a cabo la construcción de sí mismo y de crear para sí

---

<sup>99</sup> Ramón Alberto, Manso Rodríguez, “Instrumentos de evaluación y sondeo sobre hábitos de lectura”, en: Pinto María, et., al., *La lectura digital en las bibliotecas públicas. Promoción y gestión del cambio*, Buenos Aires, Alfagrama, 2014, p.226. “Pero, para que la biblioteca pueda construir un escenario más adecuado a las necesidades e intereses de estos grupos de lectores y afianzar en ellos los hábitos de la lectura, no sólo debe reconocer estos elementos, sino también la influencia que las tecnologías también ejercen sobre el entorno donde estos lectores interactúan a diario, que ha propiciado el cambio a una cultura más visual que textual, y de un rol más participativo en la forma de gestionar y consumir la información.” *Ibid.*, p. 212.

<sup>100</sup> “Otra variante de clasificar a los lectores según la actitud que estos asumen ante lo leído, es considerarlos como lectores *pasivos, activos* o *creadores*. Un *lector activo* analiza críticamente lo leído y utiliza los conocimientos adquiridos, sin transformarlos, en su actividad diaria; el lector se considera *creador* cuando a partir de lo leído es capaz de transformar el contenido en nuevas ideas”. *Ibid.*, p. 208.

mismo una cultura visual, lo que a su vez contribuye a que pueda comprender el contexto en el que habita determinado cada vez más por las imágenes. Ahora bien, es necesario a todas luces subrayar para evitar confusiones o equívocos que, por lo que ha quedado implícito en lo previamente expresado, tanto la lectura descriptiva del bibliotecario como la lectura interpretativa del usuario no están aisladas mutuamente por un intransitable muro que las separa sin solución de continuidad. No es que la lectura descriptiva se encuentre incontaminada de elementos interpretativos, así como la lectura interpretativa este huérfana de la objetividad descriptiva: de hecho para lograr una plena lectura descriptiva hay que transitar por la interpretación; de manera análoga la subjetividad interpretativa atraviesa en algún momento por la cordillera de la descripción. Pero debido a que ambos tipos de lectura son comprendidos en su realización dentro del espacio bibliotecario obedecen a la lógica que articula a la práctica general bibliotecaria, la organización de servicio, lo que viene a significar que más allá de que la lectura descriptiva tenga antecedentes interpretativos lo preponderante en ella es la descripción (para llevar a cabo la organización de la información primero hay que interpretar el documento para luego concluir describiéndolo, con lo que así puede ser objeto de recuperación); al igual que en la lectura interpretativa, lo preponderante es la interpretación. Con lo que tanto el bibliotecario como el usuario responden a las posiciones que la lógica de la organización de servicio le otorga a cada uno en la biblioteca.

Para que esta creatividad de la lectura de imagen pueda potenciarse y sistematizarse de manera sólida tornándola más productiva es conveniente recurrir al conocimiento y utilización de métodos y técnicas de lectura de imagen.

Como la etimología de la palabra método lo indica es un camino (organizado) hacia una meta, un objetivo. Lo que llevado al terreno de la lectura de imagen significa darle a esta práctica una orientación, un camino, hacia un objetivo establecido, tornándola de esa manera más organizada y sistemática, para que tanto la lectura descriptiva como la interpretativa alcancen de manera más productiva las metas propuestas por cada una de ellas.

### **3.2 Métodos de lectura de las imágenes**

El siglo XX, centuria de predominio de la imagen, de la consolidación de la iconósfera, vio la gestación de propuestas con una consistente visión teórica y metodológica de la lectura de la imagen. Propuestas que tienen clara la necesidad e importancia de que en el mundo actual se lean las imágenes de manera más sistemática y orgánica de cómo se había llevado a cabo con anterioridad. Las dos propuestas, más no las únicas, de mayor alcance e influencia desarrolladas en el siglo pasado, y que aún siguen mostrando vitalidad lo que las hace indispensables, son la *iconología* formulada por los integrantes del Instituto Warburg y la *semiótica*, gestada principalmente por los estructuralistas franceses. Aunque habría que mencionar algunas otras tendencias posteriores que también han aportado elementos de consideración para la lectura o interpretación de las imágenes, como sucintamente las describe Emilio Ramírez Cravo:

- Abraham Moles desarrolló un método de análisis documental icónico 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.

- Modelo semántico a partir de propuestas de recuperación, elaborado por Corinne Jörgensen. 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, conceptos abstractos y disciplinas específicas mencionadas o relacionadas, e historia, entendiendo en este último nivel acontecimientos mencionados en el medio, y su referencia temporal.
- Modelo visual a través de la recuperación de imágenes basada en el contenido (Content-Based Image Retrieval). 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.<sup>101</sup>

Es de señalar que el autor de las palabras citadas hace incidir tales métodos en la representación documental, con lo que muestra su funcionalidad en el terreno bibliotecológico, pero hay que especificar que esos métodos tienen antecedentes, referentes o derivaciones en las ya mencionadas iconología y semiótica, por lo que resulta ineludible su conocimiento por parte de los bibliotecarios; por tanto, esos dos métodos canónicos son herramientas insoslayables para acceder a la información visual. Veamos inicialmente el método iconológico, el primero en términos temporales en ser desarrollado, para luego centrarnos en el método semiótico y, por último, para recalcar en una tercera vía de carácter integrativo, holístico

---

<sup>101</sup> Ramírez Cravo, Emilio, “Reflexiones acerca de la representación documental de los textos icónicos”, en: Alfaro López, Héctor Guillermo y Raya Alonso, Graciela Leticia, (coord.), *El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas de la Imagen*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2015, pp. 57-58.

Hablar de iconología de inmediato nos remite al llamado Instituto Warburg, fundado por Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929). Fue uno de los intelectuales más singulares del tránsito entre los siglos XIX y XX, debido a sus extraordinarias dotes intelectuales y temperamentales: inteligencia rigurosa y visionaria, así como un temperamento de extrema sensibilidad para la problemática histórica y social. Lo que repercutió en su visión teórica de la cultura y del arte. La gestación de su concepción iconológica fue la respuesta a la interpretación de las imágenes que era dominante en los albores del siglo XX: la orientación formalista; la cual tuvo su máxima expresión, en cuanto escuela teórica, con el formalismo ruso. La orientación formalista centraba el análisis de las imágenes en la esfera de su organización formal: en términos de composición y colorido, a expensas del contenido. Por lo que quedaban fuera de esta forma de lectura dos universos de extrema complejidad: todo lo que está dentro de la imagen así como todo lo que está fuera de ella. Para el formalismo sólo es prioritaria la comprensión de la organización lógica de los elementos estructurales de la imagen.

Ante tal panorama reaccionaron los miembros del Instituto Warburg, formulando un método de lectura de las imágenes que se enfoca precisamente en todo aquello que deja fuera la interpretación formalista. Uno de esos elementos, que ocupó un sitio de privilegio en la lectura de imágenes warbugiana es el simbolismo, que se convirtió en piedra de toque del método iconológico. En la esfera simbólica de la imagen es donde se refleja el espíritu de la época, de una sociedad.

Desde sus primeras investigaciones en esa dirección Aby Warburg comprendió que para alcanzar el conocimiento de la totalidad que representa el

espíritu de la época, que se plasma en el simbolismo de las imágenes, se debe tener como respaldo una fuente bibliográfica capaz de ofrecer una amplia gama de conocimientos proveniente de múltiples especialidades. Para lo cual Warburg se dedicó a la conformación de una biblioteca personal, concebida como plataforma para sus investigaciones. Para 1904 la biblioteca, dispuesta para una consulta amplia y libre contaba con una colección de libros y fototeca de vastas proporciones. Hacia 1914 la biblioteca se encontraba en una casa de cuatro pisos en Hamburgo y estaba abierta a los investigadores interesados en el tema de las imágenes, por lo que Warburg decidió, con el insoslayable respaldo de la biblioteca, crear el Instituto, lo cual cristalizó hasta después de la Primera Guerra Mundial en 1926. Cuando muere el fundador del Instituto en 1929, la biblioteca se encuentra en pleno funcionamiento y consolidada.<sup>102</sup> Ahora bien, si me he detenido en estos detalles respecto a la biblioteca warburgiana ha sido para señalar los nexos que guarda la iconología con el ámbito bibliotecario y, por ende, con el conocimiento bibliotecológico.

Más allá de que la biblioteca, tal como fue concebida, era un instrumento indispensable para las investigaciones de Warburg tenía un plus, que de hecho la convierte en una entidad de extrema complejidad. Su organización estaba guiada por una nítida cosmovisión fundamentada en la conjunción de múltiples saberes, pero sobre todo daba voz a las imágenes. La biblioteca guarda una relación profunda e inalienable con el universo de las imágenes: la palabra escrita remite a

---

<sup>102</sup> Debido al ascenso del nazismo en Alemania, se decide en 1933 trasladar la biblioteca a Inglaterra. El Instituto y su infaltable biblioteca fueron incorporadas definitivamente en 1944 a la Universidad de Londres, donde aún sigue en funciones y desde donde ha proyectado su influencia sobre los estudios culturales y de la Historia del arte en todo el mundo.

la imagen y viceversa. Cada libro que Warburg reunió a lo largo de su vida, de cada uno de los temas en que se interesó y trató, se encontraba en relación directa con las imágenes de que trataba dar explicación. Por lo que en la mente de Warburg eran inseparables biblioteca-libros-imágenes: organismo vivo y dinámico que conjuga tanto la información textual con la visual: “La nueva disposición de la biblioteca en un edificio construido a propósito en la Heilwigstrasse le ofreció la oportunidad de elaborar más su filosofía del simbolismo, que se basa en una progresión de la acción ritual a la orientación mental; la expresión lingüística y las imágenes visuales que provienen de los orígenes de la cultura humana”.<sup>103</sup> De ahí que en el método iconológico imagen y palabra conviven en perenne tensión y armonía, teniendo como marco de referencia la biblioteca.

Pasando al método de lectura de la imagen, en su concepción original formulada por Warburg adolecía de algunas inconsistencias, lo que redundaba en que las fases del método no estuvieran precisadas con rigor. Esas inconsistencias en el fondo se debían más al enfoque y a los intereses que tenía Warburg sobre sus temas que a la organización misma del método. Quien sistematizó y dio rigurosa solidez a los preceptos metodológicos de Warburg fue su discípulo Erwin Panofsky, que hizo del método iconológico un conjunto de reglas claras, transmisibles y aplicables. José Emilio Burucúa explica compendiosamente la sistematización del método emprendida por Panofsky:

Pues Panofsky establecía tres momentos claros y bien acotados del trabajo hermenéutico: (1) la descripción preiconográfica, que identificaba los objetos, los hechos y las formas expresivas presentes en una representación hasta el punto de proporcionar el panorama

---

<sup>103</sup> Gombrich, Ernst Hans, “La ambivalencia de la tradición clásica: la psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929), en: *Tributos: versión cultural de nuestra tradiciones*, México, FCE, 1991, p. 126.

de los motivos artísticos de la obra y una caracterización de su estilo; (2) el análisis iconográfico, que descubría las historias, las alegorías, los temas y conceptos aludidos por los objetos y hechos representados, lo cual imponía la búsqueda de la tópica del caso en las fuentes literarias e históricas; (3) la interpretación iconológica, que revelaba el significado más íntimo de las imágenes, de su papel simbólico respecto de los valores y de las “tendencias esenciales de la mente humana”. “Esto significa lo que puede ser llamado una historia de los síntomas culturales en general (o de los ‘símbolos’ en el sentido de Ernst Cassirer).” Claro que Panofsky aplicaba también su matriz analítica a una secuencia larga de obras unidas por la iconografía, es decir, por el uso repetido de un tema, de una historia o una alegoría, y deducía de esta operación sucesiva cuáles habían sido los cambios de las “tendencias esenciales” y globales de la vida mental de los hombres “simbolizadas” en aquellas representaciones cronológicamente ordenadas.<sup>104</sup>

Como se desprende de las palabras citadas, el primer momento, la *descripción preiconográfica* muestra el “significado natural” de la imagen, ya que se centra en la identificación de los objetos que pueblan la imagen como pueden ser edificios, personajes, etc., así como las situaciones, contextos, que pueden ser ceremonias, banquetes, batallas, etc. El segundo momento, el *análisis iconográfico* expresa el “significado convencional”, puesto que se dirige a un reconocimiento analítico, sistemático, preciso de aquellos elementos de los que se hizo la descripción preiconográfica: por ejemplo, si se trata de una batalla decir que es la de Waterloo, y si es una ceremonia decir si es la coronación de Iturbide. El tercer momento (y que mayor controversia ha producido) la interpretación iconológica ahonda en el “significado intrínseco” puesto que se centra en los principios subyacentes que revelan el carácter esencial de la nación: creencias filosóficas o religiosas, clase social; en suma es lo que los alemanes denominan como *zeitgeist*, esto es, el territorio en las profundidades de la imagen en que se

---

<sup>104</sup> Burucúa, José Emilio, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginsburg*, Buenos Aires, FCE, 2003., *Op. cit.*, p. 51.

refleja el espíritu de cada época. Por lo que además es el ámbito donde se encuentran los símbolos.<sup>105</sup>

Por otra parte, es de acotar que en cierta manera puede decirse que el método iconológico, aunque consta de tres fases claramente perfiladas, en realidad pueden reducirse a dos: las dos primeras podían fundirse en una sola, la iconográfica (es de señalar que ésta es la interesó primordialmente a Warburg). La última fase, el derivado lógico de la parte iconográfica, por sus características “parece” mostrar una fisura respecto a la parte precedente, al grado de que la fase estrictamente iconológica casi tiene una identidad autónoma. Estas consideraciones vienen al caso porque resulta de manera más accesible para la organización de la información visual el manejo que haga el bibliotecario de la conjunción de las dos primeras fases en una sola la iconográfica. Puesto que como se ha explicado la fase iconológica se vuelve más difusa ya que se centra en el conocimiento de algo tan poco asible como es el espíritu de una época y su representación simbólica en la imagen.<sup>106</sup> Aunque finalmente el método iconológico es un instrumento integral para la lectura de imágenes.

En el nivel concreto, práctico, un método se realiza por medio de un *proceder metódico*: es la puesta en ejecución sobre el objeto de conocimiento. Los pasos del proceder metódico del método iconológico consisten:

---

<sup>105</sup> Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.

<sup>106</sup> Uno de los más agudos críticos del método iconológico es uno de los miembros del Instituto Warburg, Ernest Hans, Gombrich, que ha señalado respecto a la fase iconológica que el espíritu de una época, que con tanto afán busca este método no posee homogeneidad cultural para que pueda hablarse de un *geist*, espíritu de la misma.

1. Relacionar imágenes que los acontecimientos han dispersado por el mundo, en museos, galerías o colecciones privadas; imágenes que se suponen deben ser leídas conjuntamente.
2. Necesidad de prestar atención a los diversos detalles que expresan los significados culturales.
3. Interpretar los textos y otras imágenes que se yuxtaponen en la imagen. Muchos de tales textos que se encuentran dentro de las imágenes hacen de ellas un iconotexto, susceptible de ser leído literal y metafóricamente.

Este último proceder metódico pone de manifiesto la visión de Aby Warburg respecto a la estrecha interacción que se da culturalmente entre palabra escrita e imagen: todo un programa para la organización de la información visual en la biblioteca.

La semiótica como método de lectura de la imagen surge dentro de una de las corrientes intelectuales más influyentes del siglo XX: el estructuralismo francés que tuvo su gran momento de auge entre las décadas del 60 y 70. El estructuralismo tiene a su vez como antecedente inmediato y fundamental la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, la cual fue desarrollada por éste en el libro *Curso de lingüística general*, publicado póstumamente en 1916. Es de señalar que Saussure no escribió libro alguno y su famosa obra, sobre la que se erige el dogma estructuralista, es producto de la enseñanza oral recogida por sus discípulos. Con el susodicho libro su autor cambió el estado de la lingüística dándole una configuración estructural, esto es, que la lengua es concebida como un sistema autoreferencial, el cual tiene una organicidad interior específica. Quien llevó a cabo la transición de la lingüística saussureana a las ciencias sociales fue

el antropólogo Claude Lévi-Strauss, que tomó de tal propuesta dos aspectos: la primacía de la estructura y la cuestión de que el núcleo de la estructura consta de un número finito de componentes mínimos. Estos aspectos son el soporte de los esquemas conceptuales que hacen que la materia y la forma de aquello que se pretende conocer se realicen como estructuras. De ahí que para Lévi- Strauss haya una estrecha correlación entre conceptos, procesos mentales articulados estructuralmente y la realidad en cuanto contenido material; lo que en conjunto conforma la estructura como fundamento son las relaciones entre sus componentes.<sup>107</sup> Lévi-Strauss al llevar a cabo la transición de la lingüística en sociología y antropología estructural abrió el camino hacia la constitución de múltiples visiones y aplicaciones del método estructural. Con lo que así también se ponían las bases del estructuralismo como escuela hegemónica se difundió por todos los territorios hasta cubrir vastas zonas de la realidad contemporánea. Por lo que de manera natural el estructuralismo tenía que confluir en el universo de la imagen. Quien llevará a cabo la empresa de utilizar el arsenal estructuralista para crear el método de lectura de la imagen fue Roland Barthes: ese método de ascendencia estructuralista, que en todo momento deja entrever su raigambre saussureana, es la semiótica. Barthes utilizó el bagaje conceptual y teórico de la semiótica para descifrar los signos que componen las imágenes. La semiótica es de suyo un saber antiguo, que hunde sus raíces en el mundo clásico, pero fue el filósofo John Locke quien utilizó el término *semiótike* como doctrina de los signos. La semiótica es definida como el estudio de los signos en general, de todos

---

<sup>107</sup> Véase Fages, Jean-Baptiste, *Para comprender a Lévi-Strauss*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.

aquellos signos que forman lenguajes o sistemas, como lo expresa Mauricio Beuchot:

Se entiende por signo todo aquello que representa otra cosa. Es decir, lo que está en lugar de otra cosa, que hace sus veces. La cosa representada es el significado. Los signos son usados por los que pertenecen a una comunidad semiótica (de hablantes o usuarios de los signos), pues tienen que compartirlos para saber, primero, que son signos y, después, cuál es su significado. Generalmente, se considera que el uso de un signo (fenómeno sónico, acontecimiento semiótico o semiosis) se da cuando un emisor transmite un signo, desde una fuente, por un medio o canal, con un código, susceptible de ruido informático, a un receptor. Los signos han recibido numerosas clasificaciones, por ejemplo: naturales y artificiales. (...) La semiótica suele dividirse en tres ramas: sintaxis, semántica y pragmática. La sintaxis estudia las relaciones de los signos entre sí; la semántica, las relaciones de éstos y sus significados u objetos; la pragmática, las relaciones de los signos con los usuarios (que a veces pueden emplearlos de manera peculiar).<sup>108</sup>

Para Barthes el lenguaje es únicamente un subconjunto de signos, pero su importancia estriba en que es el más complejo y da la pauta para estudiar los otros sistemas. Así, la semiótica tiene como punto focal de estudio todos los sistemas de signos, cualesquiera que sean su sustancia y límites, como es el caso de los gestos o las imágenes. La llave maestra de la semiótica para estudiar los signos son el significante y el significado, que se complementa con las dualidades: lengua/habla, denotación/connotación, etc.; el primero conduce al segundo, es su mediador. El hombre se comunica con los demás a través de múltiples medios, como es el caso de las imágenes. Así los seres humanos depositan sus significados, emiten todo el tiempo mensajes.<sup>109</sup> Esto es objeto y desentrañamiento de la semiótica, para hacer inteligible las características de la época, como es para nosotros la iconósfera. El objeto de los desvelos

---

<sup>108</sup> Beuchot, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, FCE, 2004, p 7-8.

<sup>109</sup> Véase Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

semiológicos de Barthes es el vertiginoso mundo de la vida inmediata, cuyos objetos de cambiantes destellos sígnicos piden que los desentrañen. Y entre esos objetos se encuentran unos cuyos destellos son más luminosos: las imágenes. El desarrollo que Barthes va haciendo de su versión de la semiótica le brinda los elementos metodológicos para leer las imágenes que en suma son los que tamizados por su conocimiento le suministró la lingüística, un sistema de oposiciones binario, como lo sintetiza Peter Burke:

En el lado positivo, la contemplación de una imagen o un texto de esta forma significa fijar la atención en la organización interna de la obra, o más concretamente en las oposiciones binarias que existen entre sus partes y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente (...) ¿Qué consecuencias acarrea acercarse a las imágenes como <<textos figurativos>> o <<sistemas de signos>>? Entre otras cosas, el enfoque estructuralista fomenta la sensibilidad a las oposiciones o inversiones. Las imágenes <<del otro>>, por ejemplo, a menudo pueden leerse como inversiones de la imagen que de sí mismo tiene el observador o el pintor (...) El enfoque estructuralista tiene que ver también con las asociaciones entre un signo y otro –por ejemplo, entre un coche y una muchacha hermosa– creadas en la mente del espectador por medio de la yuxtaposición frecuente de dos elementos. En cuanto al hincapié que hace el estructuralismo en el sistema, los anuncios publicitarios han sido analizados, como hemos visto, para demostrar que cada nuevo ejemplo hace referencia a los anteriores, al tiempo que añade algo nuevo al acervo común.<sup>110</sup>

Como se deriva de las palabras citadas, la lectura semiótica consiste en leer los signos que articulan la imagen en sus relaciones binarias que pueden ser de oposición, inversión o asociación. Pero es de subrayar que es en los procesos mentales del lector donde se llevan a cabo la conjunción binaria de los signos. Así por ejemplo, la imagen de un anuncio publicitario muestra una serie de signos

---

<sup>110</sup> Burke, Peter, *Visto no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 219-220.

encarnados en objetos como perfumes, computadoras, prendas de vestir, etc., y personas. El lector es el que establece las relaciones entre ellos para extraer la información que tal imagen contiene. Lo que entraña que el bibliotecario al leer tales imágenes ha de tener las habilidades para detectar los distintos signos que subyacen en el marco cerrado de la imagen, para luego establecer las relaciones binarias entre ellos y con ello describir la información visual.

Tanto el método de lectura de imágenes de la iconología como de la semiótica tienen grandes aciertos cada uno por su lado. Considerando que ambos se plantearon como meta la creación de vías de acceso sistemáticas y de amplias miras de comprensión de las imágenes, con lo que lograron en este terreno grandes avances como no se había hecho anteriormente. Lo que no significa que se deban soslayar sus limitantes, y que el bibliotecario ha de tener en consideración una vez que los implemente, para así saber hasta dónde puede llegar con ellos y, sobre todo, de que nos son infalibles. Entre las críticas que se han hecho a tales métodos una de ellas señala que mientras la iconología se centra privilegiadamente en los elementos representativos y simbólicos de la imagen, a la semiótica no le interesan tales elementos sino el sistema de signos, esto es, las relaciones, lo que implica que para la semiótica la realidad exterior y el contexto no cuentan. Así un método tiene lo que le falta al otro, lo que implica que por su propia concepción son incompletos. Pero una crítica a fondo de ambos métodos ha de contemplar una alternativa, digamos una tercera vía a la lectura de las imágenes.

Para salir de la encrucijada entre iconología y semiótica es necesario ampliar el enfoque y comprender la lectura de imagen como una práctica abierta e

integral, es decir, introducir todo aquello que dejaron fuera los dos mencionados métodos y que de hecho es un factor central para la gestación y organización de las imágenes. Lo que se encuentra más en correspondencia con las más actuales e innovadoras tendencias sobre la lectura de imagen como lo explica la investigadora francesa Martine Joly:

Actualmente, la investigación sobre la interpretación de las obras se esfuerza por articular la noción de sujeto de la interpretación con la del sujeto psicoanalítico y por tener en cuenta las interrelaciones entre las distintas obras, los distintos contextos, tanto de emisión como de recepción. Tras una interpretación lineal de las obras, se ha pasado pues a una interpretación estructural [structurale] y textual para desembocar en una interpretación que incluye en red no sólo al autor, a la obra y al público, sino también a sus contextos psico-socio-culturales.<sup>111</sup>

La amplia producción de imágenes en su multiplicidad de modalidades y tipos ha impulsado la gestación de diversos métodos de lectura, los cuales tienen su fuente en la iconología y la semiótica, tanto para ampliar los alcances de tales métodos e, incluso, para cuestionarlos por sus parcializaciones o limitaciones, buscando con ello alternativas o nuevas vías para la lectura de imágenes. De ahí que se tenía que llegar a una propuesta holística como lo señala Martine Joly, que busca abarcar la mayor cantidad de escorzos que constituyen la práctica de esta forma específica de lectura. Con lo que queda de manifiesto que es una práctica de extrema complejidad que, por lo tanto, no puede ser considerada como un simple acto visual de acercamiento a lo que ofrece de manera inmediata en su superficie la imagen. La lectura de las imágenes al estar sustentada en un sólido y concatenado método que abarca la mayor cantidad de propuestas y enfoques

---

<sup>111</sup> Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, España, Paidós, 2003, p.275.

permite profundizar en los diversos estratos y códigos que articulan el contenido, el cual a su vez contiene la información visual: que es la dimensión a la que busca acceder el bibliotecario. Lo que finalmente deja en claro la necesidad de que este profesional de la información conozca e, incluso, domine los distintos métodos de lectura, comenzando por los dos fundamentales como son la iconología y la semiótica, para contar con ese amplio e idóneo instrumental que le permita llevar a cabo la organización de la información específica y diferencial propia de las imágenes. Pero también por parte del usuario conocer los métodos de lectura de imágenes le brinda (como la definición etimológica *meta-odos* lo especifica) *un camino hacia* una mejor y sistemática comprensión de la información que le presentan las imágenes.

## CAPITULO 4

# IMAGEN Y LECTURA DE IMAGEN COMO OBJETOS DE ESTUDIO BIBLIOTECOLÓGICOS

*La bibliotecología, como ya es consabido y establecido, no sólo es una ciencia que se circunscribe al conocimiento de los contenidos y procesos de la biblioteca: pero tener en consideración este supuesto es el punto de partida para comprender cómo la imagen (y su lectura) puede constituirse como objeto de estudio bibliotecológico.*

Ampliando el enfoque puede decirse que la bibliotecología a la par de una ciencia es un *campo de estudio*, lo que significa que es también un conjunto de actividades o, en concepto técnico, *prácticas*. Esto conlleva concebir a la bibliotecología como un conocimiento que a la par de ir más allá de lo que sólo atañe a la biblioteca, también abarca aquellas otras prácticas que se han gestado y desarrollado en consonancia y alrededor de la biblioteca. Durante siglos, de hecho desde su origen hasta muy recientemente, la biblioteca fue un conjunto de actividades circunscritas a sí misma, autosuficiente, pero con el advenimiento de la modernidad tuvo que seguir el decurso que las diversas disciplinas emprendían: configurarse como campos de estudio (orbes), esto es, conjuntos de objetos y prácticas interactuantes. Con el inicio de la modernidad los que primero alcanzaron el integral status de campos de estudio fueron los correspondientes a las ciencias “duras”, en esa senda paulatinamente han seguido en ese orden, los correspondientes a las ciencias sociales y humanas. Como señala el teórico de los

campos Pierre Bourdieu estos tienen una estructura definida regida por leyes propias:

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independientemente de las características de sus ocupantes (en parte determinadas por ellas). Existen *leyes generales de los campos*: campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión tienen leyes de funcionamiento invariantes (gracias a esto el proyecto de una teoría general no resulta absurdo y ya desde ahora es posible utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar a otros campos, con lo cual se logra superar la antinomia mortal de la monografía ideográfica y de la teoría formal y vacía) (...) Pero sabemos que en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos de entrada y el dominante que trata de defender su monopolio y excluir a la competencia.<sup>112</sup>

Haciendo un poco de historia: la bibliotecología inicia su proceso para constituirse en *campo de estudio* hacia mediados del siglo XIX en un ámbito delimitado y específico: el mundo anglosajón, aunque de manera más definida, en los Estados Unidos. En ese país se da la conformación, desarrollo y consolidación de lo que conocemos clara y definitivamente como biblioteca pública. Una generación notable de bibliotecarios estadounidense llevó a cabo la gesta de estatuir y consolidar el modelo de biblioteca pública: Charles Coffin Jewett (1816-1868) cuya atención se centró en el descubrimiento de las necesidades de usuarios y de cómo atenderlas; Charles Ammi Cutter (1837-1903) que prefiguró un sistema de clasificación (no desarrollado integralmente) que fue utilizado parcialmente por la Biblioteca del Congreso; y Melvill Dewey (1851-1931) , fue el

---

<sup>112</sup> Bourdieu, Pierre, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, CNCA-Grijalbo, 1990, p. 135.

más conocido de esa generación de bibliotecarios, pero sobre todo fue el creador del sistema de Clasificación Decimal Dewey; pero también estableció los primeros cursos de enseñanza bibliotecaria profesional. En síntesis puede decirse que la obra de Dewey es en sus diversas líneas la culminación y conjunción de los conocimientos que produjo esa generación. Esos bibliotecarios al establecer diversas prácticas como: la educación bibliotecaria, las asociaciones bibliotecarias y las publicaciones especializadas iniciaron la constitución del campo bibliotecológico. Es de acotar que por la época la gestación del campo se dio a partir de la cultura escrita dominante en ese momento, aún estaba algo retirado al ascenso de la cultura visual. Asimismo es de observar que en ese momento todavía no iniciaba gestación la *práctica de investigación*, esto es, como práctica perfilada hacia su autodefinición (puesto que ya existían algunos antecedentes de quehacer investigativo); la cual se desarrollaría posteriormente y también en los Estados Unidos. Su aparición y desenvolvimiento obedecieron a condiciones de contexto específicas: mientras el inicio de la constitución del campo bibliotecológico se da hacia mediados del siglo XIX con el asentamiento y desenvolvimiento de la biblioteca pública, la práctica de investigación se produce hacia finales de la década del veinte (1928), con la fundación de la *Graduate Library School* de Chicago, para ese momento el conocimiento bibliotecario se había transformado y ampliado. El contexto exigía la práctica de investigación para terminar de estructurar el campo bibliotecológico y así estar en consonancia con la tendencia sociohistórica que estaba articulando los demás campos de estudio.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Para una explicación de cómo se ha dado este proceso en el contexto mexicano, véase: Alfaro López, Héctor Guillermo., “Esquema para una teoría e historia de la constitución del campo bibliotecológico

El director de la *Graduate Library School* Louis Round Wilson planteó la necesidad de que se estableciera una escuela en que se llevara a cabo la investigación como productora de conocimiento sustentado teóricamente. Lo que significaba estar en las antípodas de la escuela de bibliotecarios fundada por Melvill Dewey en 1887 en Columbia University, concebida por él como escuela predominantemente orientada técnicamente.<sup>114</sup> Con esto puede notarse como dos prácticas en el origen pueden estar fusionadas: la educación y la investigación, aunque de hecho esta última se encontraba supeditada a la otra. Lo que pone en evidencia que la investigación todavía no emprendía su proceso de autodefinición para posteriormente interactuar con la enseñanza. Así, pues, Round Wilson le imprimió al programa escolar una orientación de investigación teórica, como queda expresado en los objetivos de tal programa:

Como nuevo director, Wilson le dio a la escuela un marco filosófico y a la vez una estructura organizativa. La teoría y el método habrían de anteceder a la técnica; ciertamente el estudiante debía supuestamente haber recibido su primer año de educación profesional antes de ser admitido en la escuela de Chicago. Se alentaba y a veces obligaba a los estudiantes a tomar otros cursos profesionales en otras facultades. Las ofertas de cursos se ampliaban a las áreas que relacionarían la bibliotecología con el cambio social (...) Pero quizá la mayor innovación fue que por primera vez en la educación bibliotecaria la biblioteca fue considerada como un fenómeno social, y que a toda su investigación e instrucción se le dio un enfoque social (...)

1. Desarrollar una teoría o filosofía de la bibliotecología.
2. Extender y aplicar la búsqueda de principios guías que fueran aplicables a varias subdivisiones de la bibliotecología.

---

mexicano”, en: Martínez Arellano, Felipe Filiberto y Calva González, Juan José, *Tópicos de investigación en Bibliotecología y sobre la información*, México, UNAM-CUIB, 2007, pp. 403-442.

<sup>114</sup> “En la mente de Dewey, una escuela bibliotecaria significaba apenas algo más que un lugar eficiente donde pudieran enseñarse materias técnicas y, un centro desde el cual las personas entrenadas en técnicas normalizadas –especialmente en la clasificación de Dewey– pudieran llegar a posiciones en las que diseminaran la doctrina de la práctica uniforme”. Shera, Jesse, *Los fundamentos de la educación bibliotecológica*, México, UNAM-CUIB, 1990, p.240.

3. Capacitar a los estudiantes competentes para: (a) desempeñar sus actividades profesionales de acuerdo con estos principios y filosofía; (b) enseñar las varias ramas de la bibliotecología sobre esa base; y, (c) efectuar investigaciones que contribuyeran a clarificar mejor los principios y métodos de evaluar la práctica bibliotecaria y solucionar los problemas de una biblioteca.
4. Desarrollar en el estudiante una actitud crítica y experimental y a tener un punto de vista hacia la bibliotecología.
5. Promover las publicaciones.
6. Incrementar la efectividad educativa de la biblioteca.
7. Desarrollar una mejor comprensión de los medios para comunicar ideas a través de los impresos, la radio y el cinematógrafo.<sup>115</sup>

Como se puede apreciar es un programa que no ha perdido su vigencia. En él están nítidamente perfiladas las líneas centrales de la investigación bibliotecológica. A lo largo de la pasada centuria al compás de que el campo bibliotecológico se configuraba y estabilizaba en cuanto al conjunto de sus diversas prácticas, la investigación también definía su perfil diferenciándose de las demás prácticas del campo: lo que significa que definía su especificidad, sus funciones y atribuciones. Lo que a la larga redundó en que dentro del campo se presentara la encrucijada entre la predominante práctica bibliotecaria y la creciente directriz de la investigación sobre el conjunto de las diversas prácticas. Factor a señalar en la ascendente importancia de la investigación es el deslizamiento de la biblioteca como objeto nodal del estudio bibliotecológico hacia la información como objeto privilegiado en el campo. Lo que ha conllevado una redefinición de la interacción entre la práctica bibliotecaria y la práctica de investigación. Así, puede decirse que la investigación tiene como función llevar a cabo el procesamiento conceptual y teórico de lo empírico de cada práctica del campo, pero en especial

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 249-250.

hasta ahora la biblioteca ha sido en gran medida el foco de atención de la práctica de investigación, con lo que consolida los conocimientos por ellas producido. Esta elaboración y reelaboración conceptual de un conocimiento de raigambre empírica y técnica, se destina asimismo a hacer de los servicios bibliotecarios en sus diversos componentes más funcionales y eficientes: el caso de las imágenes (y su lectura) es ilustrativo de esto. Para comprender cómo actúa la investigación bibliotecológica en el procesamiento conceptual y teórico de prácticas y objetos, es pertinente comenzar por clarificar algunos aspectos sustanciales de la investigación.

#### **4.1. Construcción teórico-conceptual**

La investigación bibliotecológica conforme se autodefinía del resto de las prácticas de campo, también depuraba y precisaba sus procedimientos cognoscitivos para fundamentar conceptual y teóricamente a los diversos objetos y prácticas propiamente bibliotecológicos; e, incluso, a aquellos otros que con el tiempo han sido incorporados o reincorporados de forma especial en el campo como son las imágenes y su correspondiente práctica de lectura. Para hacer legible el proceso cognoscitivo a través del cual la investigación bibliotecológica se despliega sobre ellas, veamos qué es la investigación *per se*.

La raíz etimológica de la palabra investigación se origina del latín *investigationem*, acusativo de *investigatio*, que significa “buscar cuidadosamente”.

El verbo precisa de mejor forma esto: *in* ('en') + *vestigare* proviene de *vestigium* (vestigio) que viene a significar rastro, huella; de ahí que investigar es “seguir las huellas, buscar o descubrir la pista”.<sup>116</sup> Por su parte las definiciones no etimológicas del verbo investigar acentúan su carácter de acción o disposición intelectual. Así, algunas de ellas, señalan que es describir o conocer algo examinado con atención los indicios, llevando a cabo los procedimientos para aclarar un hecho. En otros ejemplos se puntualiza la sistematicidad de las actividades intelectuales y experimentales para aumentar los conocimientos sobre un objeto o una materia. En primer término lo que se pone de manifiesto con tales definiciones es que el carácter central de la investigación son las acciones de “búsqueda y descubrimiento”. En segundo término, es el objetivo, la búsqueda de vestigios, de huellas de aquello que se pretende descubrir. Y, por último, esa búsqueda se emprende a través de un soporte intelectual: no es una búsqueda y descubrimientos fortuitos sino encauzados de forma sistemática y organizada. El ser humano no sólo se dedica a vivir en el mundo, sino que también tiene necesidad de clarificárselo intelectivamente y para ello ponen en acción la investigación.

La clarificación intelectual que guía a la investigación busca discernir, comprender aquello que es una incógnita, un problema, por sobre el aspecto de normalidad que ofrece la realidad (el objeto, el tema, etc.). Por sobre lo ya conocido que ofrece la realidad aparecen de manera inesperada y en los lugares menos previsible zonas problemáticas, que despiertan la inquietud por

---

<sup>116</sup> Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Colegio de México-FCE, México, 1998.

comprender: por saber de qué se trata, el pensamiento que guía organizadamente la investigación se despliega para encontrar los vestigios de esas zonas poco claras, problemáticas para iluminarlas y así integrarlas a los conocimientos ya previamente establecidos. Cada problema resuelto abre la puerta a nuevos problemas; esa es la condición de posibilidad de la investigación mayormente propositiva. Por otra parte la investigación, que responda a su propia naturaleza, ha de ser un proceso abierto, flexible y cambiante para poder modificar incluso sobre la marcha la búsqueda de los indicios que deja el objeto o el tema problemáticos. Lo que significa que la acción intelectual que organiza primariamente la investigación conlleva asimismo elementos imaginativos y creativos que limitan e impiden la mecanización, la parálisis y hasta los callejones sin salida en el despliegue investigativo. Una vez que se han seguido las huellas del objeto se descubren los problemas que lo envuelven, entonces la investigación se trasfigura, su acción clarificadora de lo desconocido pasa a convertirse en proceso de conocimiento, asimismo acorde con el propio objeto y con los procedimientos para conocerlo. Así, por ejemplo, puede ser un objeto bibliotecológico, filosófico, económico, etc.: el espíritu de búsqueda propio de la investigación tiene que asumir los supuestos de esas disciplinas de conocimiento para conocer sus objetos y prácticas. Y si ese conocimiento quiere llevarse a cabo de forma perfectamente lógica y sistemática para conocer su “verdad”, llámense leyes o el ser o cualquier otra cosa, entonces se trasfigura cognoscitivamente. Así la investigación asume claramente la forma cognoscitivo-sistemática.

Conforme se daba la mejor articulación del campo bibliotecológico los diversos objetos y prácticas que lo integran van diferenciándose y definiendo su

perfil propio y específico, lo que por otra parte implica que van a presentar aspectos problemáticos que anteriormente no habían sido considerados o, simplemente habían sido pasados por alto. Por lo que la investigación bibliotecológica encuentra su autodefinición al seguir las huellas, los indicios de los objetos y las prácticas del campo que dejan entrever los problemas que se van generando en el desenvolvimiento de su propio perfil. Pero esa búsqueda de los vestigios debía estar asentada sobre una base sistemática y organizada, como de hecho fue puesto de manifiesto desde su origen con el programa de investigación de la *Graduate Library School* de Chicago. Asimismo, en la medida que la acción clarificadora de la investigación bibliotecológica avanza sobre los problemas que presentan objetos y prácticas estos consolidan y definen su estatus cognoscitivo al ser conocido su fundamento. Todo lo cual asimismo repercute en la práctica de investigación puesto que se depura para asumir la forma cognoscitiva-sistemática; esto a su vez la impulsa abiertamente a la fase de la elaboración conceptual y teórica. Elaboración teórica consustancial al ser mismo de la investigación; incluso, como señala Herbert Goldhor el trabajo cognoscitivo de todo investigador se encuentra sustentado de una u otra manera en una o varias teorías:

La última meta de la comprensión de una clase de fenómenos es la construcción de una teoría. Todos los investigadores actúan con base en una teoría, pero difieren en la medida en que son conscientes de ella, la hacen explícita y la desarrollan. Una teoría es “todo un ordenamiento sistemático de ideas sobre los fenómenos de un campo de estudio”; en un nivel más avanzado, tener una teoría es “poder interrelacionar un conjunto de variables con base en las reglas de la lógica”.

La teoría tiene un aporte específico que hacer a la comprensión de la causalidad, expresando o aclarando no sólo cómo sino por qué una verdad general es tal. Patrick Gardiner presenta un análisis inteligente de este punto: “Parte de la función de un sistema o teoría científica reside en su capacidad de coordinar y vincular correlaciones entre

fenómenos que se mantienen en campos inmensamente variados y diversos” y para eliminar factores irrelevantes. Los inicios correctos y precisos sobre la relevancia distinguen a la ciencia del sentido común al hacer “un estrecho análisis estructural de los fenómenos que... vinculan”.<sup>117</sup>

La investigación sustentada conceptual y teóricamente le da mayor solidez para hacer frente a los problemas que ahora se abren como resultado de la resolución de los problemas anteriores o para seguir las huellas de objetos o prácticas emergentes (o reconstituidas), que las cambiantes necesidades sociales de información requieren a cada momento: como es el caso que presentan ejemplarmente las imágenes y su correlativa lectura.

Como se explicó con anterioridad las imágenes han adquirido en el proceso comunicativo social una presencia cada vez más amplia y decisiva: gran parte de la comunicación social se lleva a cabo por medio de las imágenes y debido a la carga informativa que contienen son susceptibles de ingresar al proceso informativo. Lo que significa también que pasan a formar parte del campo bibliotecológico, desde donde se despliega la investigación para seguir los indicios que las imágenes dejan en su tránsito del espacio social hacia el campo. Las imágenes que circulan socialmente donde son miradas sea en los ámbitos públicos o privados asumen un esbozo específico y diferencial cuando pasan a ser objetos de la bibliotecología. En la medida que la investigación bibliotecológica se dirige a las prácticas y los objetos rastrea las huellas que dejan esa transición, transformación, busca clarificar intelectualmente lo que conlleva su cambio de estatus, con lo que comienzan a mostrarse de manera problemática. Puesto que lo

---

<sup>117</sup> Goldhor, Herbert, *Introducción a la investigación científica en bibliotecología*, México, UNAM-DGB, 1981, p. 56.

que indaga la investigación, apoyada en los supuestos de la propia ciencia bibliotecológica, es la dimensión informativa de las imágenes; dimensión que en sí misma resulta problemática de tales objetos. Esto en gran medida debido a que las imágenes dentro del multiseccular saber bibliotecario han ocupado una posición marginal (o también cabría decir proporcional) respecto a lo que ha sido centro de atención el conocimiento bibliográfico: el libro y la información escrita. La investigación al dirigir su acción clarificadora sobre esa zona problemática de las imágenes pasa a convertirse en un proceso de estudio, con el propio objeto y los procedimientos (técnicas y métodos) para conocerlo. Asimismo en ese rastreo investigativo se sigue el desplazamiento del objeto a través de las distintas prácticas que integran el campo. Lo que implica que en cada una de tales instancias que recorren las imágenes se plantean problemas específicos a partir de la correlación que establecen las imágenes con esas prácticas.

De manera coherente con la búsqueda de los vestigios que dejan las imágenes en su tránsito hacia campo bibliotecológico, el primer problema al que ha hecho frente esta investigación (Cap. I) es el de: ¿cómo se configura la información en las imágenes? Es la pregunta que se enuncia para acotar al objeto *per se*; usando una analogía con la montería, puede decirse que una vez que se han seguido sus rastros, se aísla al objeto para poner en el centro de la mira el problema que presenta y sobre él disparar la acción intelectual clarificadora, con los procedimientos adecuados, para el estudio de la información en tal objeto. Más como se mencionó, el objeto se desplaza en el campo, por lo que siguiendo su rastro, de manera directa incide en la práctica bibliotecaria donde se organiza la información; por lo que el problema que se presentó inmediatamente (Cap. II)

puede ser enunciado así: ¿cómo se organiza la información visual en la biblioteca? La pregunta en primera instancia pone de manifiesto que la *práctica bibliotecaria es en sí misma una práctica global que se compone de una constelación (conjunto) de subprácticas*, entre las que destaca la *organización de la información*. En segunda instancia la pregunta evidencia la preponderancia que de una u otra forma aún ocupa la biblioteca en el campo bibliotecológico y de su capacidad para organizar una amplia diversidad de manifestaciones informativas, como es el caso que nos ocupa de la información visual. Y, por último, la propia pregunta al ser emitida desde la práctica de investigación muestra las correlaciones entre ambas prácticas (sobre las que se ahonda más adelante), no exentas de ambivalencias respecto al estatuto de cada una, producto del mismo desenvolvimiento del campo bibliotecológico, enunciado en términos de: la biblioteca ha de seguir siendo el eje sobre el que gira todo el campo y al que se dirigen el conjunto de sus prácticas o debe ser una práctica más, guiada y fundamentada por la investigación. En el siguiente paso que se dio ahora el rastreo investigativo del objeto perseguido se realiza dentro de la biblioteca y el problema (Cap. III) que por consiguiente se plantea es: ¿cómo se realiza la lectura de las imágenes en el espacio bibliotecario? Lo que implica el acercamiento a otra subpráctica que se desenvuelve dentro del espacio bibliotecario; pero además pone en evidencia la multiplicidad de formas de lectura que se dan a partir de la amplia diversidad de soportes de información. En este caso la pregunta se centra en una práctica de lectura específica, de las imágenes, la cual tiene características diferenciales, como diferentes son los otros tipos de soportes informativos; en ese

factor diferencial y específico asoma lo problemático de la lectura de imágenes.<sup>118</sup> Ahora bien, como se explicó líneas atrás, una vez que la investigación llega a este punto, habiendo planteado los problemas que los objetos de estudio le presentan, se despliega la elaboración conceptual y teórica, en este caso de la imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico.

Retomando lo que se explicó al principio de este capítulo un campo se compone de objetos y prácticas que interactúan de múltiples maneras. Así en el caso del campo bibliotecológico tenemos prácticas globales como la biblioteca, la educación, las asociaciones, la investigación, etc.; que en sí mismas son constelaciones de subprácticas, las cuales a su vez se componen de objetos como la información, los libros, las imágenes, etc. que se relacionan con prácticas como la organización de la información (clasificación, catalogación...), la lectura, etc. Ahora bien, cada una de tales prácticas globales se articula a partir de una lógica propia y diferencial, lo que le da su especificidad respecto a las otras prácticas; esto es lo que hace que de primera instancia sean distintas la práctica bibliotecaria y la práctica de investigación. La lógica interna de cada una de ellas permite que sus respectivos objetos y prácticas interactúen de acuerdo a su especificidad y para lo que están destinadas; valga la perogrullada: la biblioteca para ofrecer servicios de información a los usuarios y la investigación para... investigar, esto es, para desarrollar conocimiento bibliotecológico. Pero las prácticas a su vez establecen relaciones de diversa índole: lo cual no es una mera inercia

---

<sup>118</sup> Es de acotar que la ruta con que aquí se ejemplifico la búsqueda de la investigación bibliotecológica (imagen-organización de información visual-lectura) de las huellas dejadas por las imágenes en su recorrido por el campo bibliotecológico es una entre otras tantas, eso es una prerrogativa de los intereses y creatividad de la investigación. La ruta descrita se eligió para resaltar además las interrelaciones entre la práctica de investigación y la práctica bibliotecaria.

comunicativa entre una práctica y otra; por el contrario, es una dinámica de extrema complejidad, que puede caracterizarse como el fenómeno de *transposición*.

La transición de los contenidos de una práctica a otra aglutinados en una *forma discursiva* (por ejemplo, el discurso generador por los objetos y las prácticas bibliotecarias), sufren una transfiguración, esto es, un cambio de organización y estructura lógica al ingresar por transposición a otro espacio, regido a su vez por leyes propias específicas y diferenciales (su lógica particular). El fenómeno de transposición ha sido teorizado y explicado por el investigador de la didáctica Yves Chevallard, que con ello ha revelado las profundas implicaciones y transformaciones que experimenta el conocimiento cuando se transpone de un espacio a otro. Tal transposición hace que el conocimiento avance o retroceda según sea asimilado y precisado por el espacio al que ha sido transpuesto. El fenómeno pone de manifiesto que un conocimiento no pasa tal cual, indemne, del espacio en que originalmente es creado hacia otro espacio, sufre profundas transformaciones que lo modifican llegando, incluso, a convertirlo en otra cosa diferente. Chevallard define la transposición primordialmente en el ámbito de la didáctica, de la siguiente manera:

Un continuo de saber que ha sido designado como saber a enseñar surge a partir de entonces un conjunto de transformaciones adaptativas que van hacerlo apto para ocupar un lugar entre los *objetos de enseñanza*. El “trabajo” que transforma de un objeto de saber a enseñar en un objeto de enseñanza, es denominado la *trasposición didáctica*.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Chevallard, Yves., *La trasposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*, Buenos Aires, Aique, 2005, p. 45.

Cuando un conocimiento (discurso) pasa de un espacio a otro sufre, por consiguiente, una despersonalización, el cual se continua y ahonda en cada transposición a que es expuesto al pasar a otros espacios: así, por ejemplo, al pasar el conocimiento bibliotecario a la investigación y de esta a la educación bibliotecológica... Aquí sólo nos interesa la transposición bibliotecológica<sup>120</sup> entre la práctica bibliotecaria y la práctica de investigación: la particularidad de semejante transposición bibliotecológica es que cuando se da de la práctica bibliotecaria hacia la investigación se hace de la actividad concreta, inmediata, a la construcción abstracta; obviamente, cuando se da en sentido contrario la transposición, la reconstitución de los contenidos, se da de lo abstracto a lo concreto. Siguiendo la dirección de la organización de ésta investigación vemos como se presentó en los anteriores capítulos la práctica bibliotecaria hacia la práctica de investigación. Y en esa orientación se muestra la transposición de una práctica a la otra. Líneas atrás por medio de las palabras de Herbert Goldhor se explicaba el carácter definitorio de la investigación, que es la construcción teórica, por lo que, agregando, se puede señalar que tal orientación teórica es el eje que articula la lógica de la práctica de investigación. Por lo que ahondar en lo que es la *teoría* y los *conceptos* que le dan sustentación nos permite comprender los mecanismos a través de los que se despliega la investigación bibliotecológica para dar fundamentación teórica a los objetos y prácticas transpuestos de la práctica bibliotecaria como son las imágenes y su correspondiente lectura; de ahí la pertinencia de que veamos cómo se define la teoría:

---

<sup>120</sup> Si Yves Chevallard define la transposición a partir del campo en que es explicado-aplicado el concepto, en su caso transposición *didáctica* al aclimatarlo en nuestro campo podemos enunciarlo como *transposición bibliotecológica*.

El conocimiento científico es un conocimiento teórico potenciado (roborado) cuya forma se ha hecho explícita y cuyo contenido se ha reducido a un concepto, para expresar una información proporcional semántica en un lenguaje conceptual (...) En las teorías explícitas, formuladas conceptualmente y desarrolladas de manera sistemática, se constituye la ciencia como un conocimiento teórico potenciado tanto de las apariciones superficiales («fenómenos»), como de los últimos factores estructurales que los determinan (leyes). Las teorías, aunque sólo sea en forma latente de principios y perspectivas teóricas implícitamente aplicadas, dominan el proceso de conocimiento desde el principio hasta el final, en todas sus fases y dimensiones, desde los últimos presupuestos y los primeros principios hasta el resultado producido, que es él mismo una teoría. Los teorías dirigen ya la selección de los problemas, acuñan la situación entera del problema, determinan la relevancia de la información inicial dada previamente por la situación del problema y la de la información marginal complementaria (hipótesis auxiliares y «datos» de todo tipo); entran también de manera ineludible en la experiencia, que según la concepción positivista habría de darse supuestamente «libre de teoría», e incluso en los «hechos desnudos» engendrados experimentalmente (para la comprobación de las teorías), lo cual confiere de antemano al proceso de comprobación una apariencia irritante de círculo.<sup>121</sup>

Aunando esta sustanciosa explicación de lo que es la teoría con las anteriormente citadas palabras de Herbert Goldhor, puede decirse que la teoría es la columna vertebradora de la investigación de principio a fin y en cada una de sus fases intermedias. Y de que entre más consciente sea la investigación (el investigador) de la articulación teórica que le da forma estarán fundamentándose de manera más concatenada, sólida y sistemática las investigaciones particulares. Ahora bien, de la explicación supracitada son de resaltar dos aspectos: la teoría como factor determinativo en la selección de los problemas y de todo lo que con ellos se correlaciona o deriva: por lo que puede decirse que son la brújula que orienta los diversos componentes de la teoría hacia la resolución de la propia investigación. El otro aspecto es la inalienable correlación entre teoría y

---

<sup>121</sup> Krings, Hermann; Baumgarther, Hans Michael, *et. al.*, *Conceptos fundamentales de filosofía*, Barcelona, Herder, 1978, Tomo III. “Teoría”, pp. 485-4

conceptos; como se deriva de la explicación: los conceptos son el andamiaje sobre el que se levanta la estructura teórica, de ahí que entre mayormente explícitos y fundamentados estos sean, más sólida es la construcción de la teoría. Por lo que una investigación que hace explícito su sustrato teórico ha de especificar sus conceptos nucleares y los derivados de estos. Iniciemos con los conceptos: *objeto de estudio y prácticas*.

Con agregarle al sustantivo “objeto” el posesivo “de” y el verbo “estudio” lo convierten en un concepto que lo diferencia completamente de la significación exclusiva de la sola palabra objeto. En cuanto objeto de estudio, como es para nuestro caso, la imagen adquiere una significación cognoscitiva en tanto es así concebido dentro de un campo de estudio como es la bibliotecología. Como mero objeto la imagen que circula cotidianamente en el proceso comunicativo social es simplemente un objeto más, que puede ser usado de múltiples maneras por las personas. Las imágenes son miradas e, incluso, en algunos casos excepcionales, se puede hacer sobre ellas una “actividad lectora”; pero las personas por lo común no se plantean respecto a ellas preguntas sobre su conocimiento, en cuanto a lo que son, lo que contienen o cómo pueden ser leídas. Por el contrario, cuando pasan a formar parte de un campo de estudio, su estatuto cambia integralmente, son objetos destinados para ser conocidos. Las imágenes que son desplazadas del proceso comunicativo al proceso informacional, pasan también a ser integradas al campo bibliotecológico. Es de acotar que si las imágenes del proceso comunicativo son desplazadas, por ejemplo, al ámbito estético se integran al campo de la Historia del Arte. Al formar parte del campo bibliotecológico es precisamente porque el escorzo que hace de las imágenes un objeto de estudio es

la información en ellas contenida: el “de” las hace objetos propios, poseídos, por la Bibliotecología para que desde sus inherentes supuestos cognoscitivos sean estudiados. Así, la imagen concebida como objeto de estudio bibliotecológico muestra su fundamento epistemológico. Por su parte, el concepto de prácticas que puede ser inicialmente definido de manera resumida como: “(...) *las prácticas son sistemas de acción socialmente estructurados e instituidos en relación con los papeles*”.<sup>122</sup> Esta sucinta definición de entrada nos dice dos cosas lo que no son y lo que son las prácticas: no son un uso o una actividad fugaz, dispersa como suelen llevarse a cabo las acciones en la vida cotidiana; muy por el contrario, son “sistemas de acción estructurados” y es dentro del marco, en relación con los papeles que juegan, de un campo donde adquieren, potencian, su acción estructurada, por lo que se convierten en instrumento conceptual idóneo para dar explicación de los procesos y acciones de parte de los componentes del campo; ello también debido a los complejos elementos que le dan forma, como se explica a continuación:

El *habitus* demanda ser comprendido como una gramática generadora de prácticas acordes a las estructuras objetivas de los que es producto; la circularidad que preside su formación y su funcionamiento da cuenta, por una parte, de la producción de regularidades objetivas de comportamiento y, por otra, de la modalidad de las prácticas que descansan sobre la improvisación, y no sobre una ejecución de reglas. Al reunir dos caras, una objetiva (estructura) y la otra subjetiva (percepción, clasificación, evaluación), se puede decir tanto que interioriza a lo exterior como que, a la inversa exterioriza lo interior.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Abric, Jean-Claude, *Prácticas sociales y representaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 2004, p. 195. “El análisis de cualquier práctica social suponen en que sean tomados en cuanto por lo menos dos factores esenciales: por una parte, las condiciones sociales, históricas y materiales en las que se inscribe, y por otra, su modo de apropiación por el individuo o grupo respectivo, modo de apropiación en que los factores cognitivos, simbólicas representaciones desempeñan igualmente un papel determinante. Porque para que una práctica social, aún impuesta, se mantenga es necesario todavía que pueda, con el tiempo, ser apropiada, es decir integrada al sistema de valores, creencias y normas, ya se adaptándose a él o transformándolo”. *Ibid.*, p.213.

<sup>123</sup> Pinto, Louis, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, México, Siglo XXI, 2002, p. 44.

Para su mejor comprensión desglosemos esta explicación: el hábito (*habitus*) da lugar a las prácticas y ello en consonancia con la organización concreta de la cual es resultado el propio hábito; lo que conlleva o explica por un lado las regularidades del comportamiento y, por el otro, la improvisación no sujeta a reglas. El primer lado se corresponde al aspecto objetivo de las prácticas, y el otro, al escorzo subjetivo de las mismas. Lo que implica una interacción bidireccional entre lo interno y lo externo en las prácticas. Como se aprecia el concepto de prácticas tiene una extrema complejidad, por lo mismo, permite dar razón de fenómenos o procesos que ofrecen dificultades por su ductilidad. Ahora bien, tanto el concepto objeto de estudio como el de prácticas adquieren su plena capacidad explicativa cuando se aprecian interactuando dentro de la dinámica propia de un campo de estudio.

Ambos conceptos, aunque resulta obvio decirlo, son en cuanto tal enunciados, articulados e implementados desde la propia práctica de investigación para dar razón de los procesos de las diversas prácticas que integran el campo, en este caso bibliotecológico; pero por nuestro tema de forma focalizada se orienta a la práctica bibliotecaria, lo que de paso nos permite apreciar la transposición bibliotecológica de una a otra práctica. La imagen en cuanto objeto de estudio comprendido dentro de la práctica bibliotecaria permite apreciar la interacción que este despliega con dos prácticas como son la lectura de imagen y la organización de la información visual. Para que la explicación supracitada de las prácticas adquiera su plena legibilidad en el contexto del campo bibliotecológico se desprenden del concepto de práctica de lectura de imagen dos conceptos: *lectura*

*descriptiva y lectura interpretativa.* Ambos conceptos, derivados del concepto nuclear de prácticas, son sistemas de acción estructurados en relación con las imágenes. Pero lo llevan a cabo de forma diferenciada, lo que va a redundar en maneras peculiares de relacionarse con la práctica de la organización de la información visual. El hábito de lectura, como gramática generadora de las prácticas de lectura descriptiva y lectura interpretativa de las imágenes se da acorde con la estructura objetiva que ofrece la biblioteca (comprendida desde el aspecto de espacio visual), que en cuanto organización de servicio establece por un lado una práctica de lectura signada por las regularidades objetivas que se corresponde con la lectura descriptiva emprendida por el bibliotecario y, por otra parte, se encuentra la lectura que descansa sobre la improvisación y no sobre una ejecución de relaciones, por tanto, está determinada mayormente en la subjetividad, es la lectura interpretativa del usuario. Estas dos caras de la lectura se diferencian y complementan a partir de la relación que establecen con la práctica de la organización de la información: la lectura descriptiva del bibliotecario por el predominio de la objetividad que conlleva deriva precisamente en la implementación de los procedimientos técnicos y metódicos para llevar a cabo la organización de la información visual. Mientras que la lectura interpretativa del usuario se relaciona con la organización de la información a partir de cómo ésta le es entregada por el bibliotecario.

## 4.2 Construcción teórica de los objetos

Como puede observarse la concepción llevada a cabo desde la investigación para dar razón del objeto de estudio, imagen y de las prácticas, lectura y organización de la información, alcanza ya con ello un nivel explicativo de lo que de manera inmediata acontece en la biblioteca; pero en cuanto se busca dar explicación de las *relaciones* entre las imágenes, la lectura y la organización de la información se torna más elaborada la visión de la investigación, con lo que de hecho queda aún más de manifiesto la transposición bibliotecológica de la práctica bibliotecaria a la práctica de investigación. En este nivel de elaboración conceptual todos pasan a ser objetos de estudio: objetos, prácticas e interacciones (relaciones) en conjunto son objetos de estudio conceptualizados por la investigación bibliotecológica; con lo que se construye la base conceptual de la teoría. Al formular conceptos sistemáticos: imagen como objeto informacional y lectura en su doble vertiente descriptiva e interpretativa, nos posicionamos en el umbral de su construcción teórica desde los supuesto bibliotecológicos; lo que implica centrarnos en las relaciones que entablan ambos objetos (ya establecidos conceptualmente), esto es, focalizar el entramado de relaciones, lo que implícitamente significa a su vez que tales relaciones pasan a convertirse en objeto de estudio. Para reafirmar esto pueden citarse las siguientes palabras:

(...) pero la necesidad de construir denominaciones específicas que, aun compuestas con palabras del vocabulario común, construyen nuevos objetos al establecer nuevas relaciones entre los aspectos de las cosas no es más que un indicio del primer grado de la ruptura epistemológica con los objetos preconstruidos de la sociología espontánea. En efecto, los conceptos que pueden superar a las nociones comunes no conservan

aisladamente el poder de resistir sistemáticamente a la implacable lógica de la ideología: al rigor analítico y formal de los conceptos llamados “operatorios” se opone al rigor sintético y real de los conceptos que se han llamado “sistemáticos” porque su utilización supone la referencia permanente al sistema total de sus interrelaciones. Un objeto de investigación por más parcial y parcelario que sea, no puede ser definido y construido sino en función de una problemática teórica que permita someter a un sistemático examen todos los aspectos de la realidad puestos en relación por los problemas que le son planteados.<sup>124</sup>

Para comprender y emprender el entramado de la red de relaciones que se establecen entre los diversos objetos de estudio en los ámbitos de las prácticas globales de un campo nos remitimos a la sociología relacional de Pierpaolo Donati, el cual, consecuente con los supuestos constructivistas, ha comprendido en profundidad y teorizado como ningún otro sobre el fundamento específico y distintivo de las relaciones *per se*: entre personas, entre objetos y entre personas y objetos. La base sobre la que Donati levanta su concepción relacional es lo que denomina como semánticas fundamentales de la relación, definidas en tres fases epistemológicas (referencial, estructural y generativa):

La epistemología relacional afirma que no existe conocimiento sin relación. Decir relación significa, forzosamente, entrar en un contexto que requiere la gestión de significados (...):

a) la semántica referencial: entiende la relación social como *refero*, es decir, como un referir una realidad a otra, dentro de un marco de significados, más o menos compartido por los actores implicados, con diversos tipos y grados de intencionalidad;

b) la semántica estructural: entiende la relación social como *religo*, es decir, como sujeción, conexión, atadura, condicionamiento recíproco, estructura que es al mismo tiempo vínculo y recurso, de carácter personal o impersonal (...)

Las semánticas referencial y estructural de la relación describen una situación observada en un cierto tiempo y espacio. Sin embargo, carecen de «generatividad», o sea, dicen muy poco acerca de lo que generan las relaciones sociales y, sobre todo, acerca de cómo éstas

---

<sup>124</sup> Bourdieu, Pierre, Chamboredon, Jean-Claude., Passeron, Jean-Claude., *El oficio del sociólogo*, México, Siglo XXI, 2004, pp. 53-54.

asuman la capacidad de generar «fenómenos emergentes», es decir, realidades que excedan los elementos y las relaciones ya dadas inicialmente.

c) Resulta necesario acceder a un tercer tipo de semántica, que podemos llamar *generativa*. Ésta muestra cómo los diversos componentes y sujetos agentes que entran en relación producen un efecto que no es explicable únicamente desde las propiedades de tales componentes y actores sociales, sino que supone connotaciones cuantitativas y cualitativas propias.<sup>125</sup>

Es de agregar que Donati especifica el carácter universal de las relaciones, ello considerando en primera instancia que la realidad objetiva se articula a partir de una red de relaciones; y, en segunda instancia, cada nodo de esa red implica una relación particular por lo que las relaciones se dan en todos los niveles y cada relación de una u otra forma termina repercutiendo, afectando, a las demás relaciones, comenzando por los nodos más cercanos de la red, hasta propagarse su efecto a nodos más lejanos. Y a contramarcha de las suposiciones teóricas establecidas señala que la red de relaciones es más amplia, excede, al sistema; de hecho considera que un sistema es una condensación (regionalización) de la red de relaciones. Teniendo en consideración todo esto puede caracterizarse al campo bibliotecológico, en su conjunto como una red de relaciones entre prácticas globales y entre objetos y prácticas. Mientras que las relaciones que se dan en una práctica global específica entre sus respectivos objetos y prácticas configuran

---

<sup>125</sup> Donati, Pierpaolo, *Repensar la sociedad*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2006, pp. 92-94. «Estar (o ser) en relación» puede tener un significado estático o también dinámico; pueden querer decir encontrarse bien en un contexto –sentido morfostático– o bien en una interacción –sentido morfogenético–. Por eso, es oportuno distinguir entre relación social como contexto y relación social como interacción. Ver la relación social como contexto implica entenderla como situación de referencia simbólica y de conexión estructural observada en el campo de la investigación. Observar la relación como interacción implica pensarla como efecto emergente, que surge de una dinámica interactiva o a partir de esa misma dinámica. En todo caso, estar en relación implica que, actuando uno con referencia a otro, *ego* y *alter* no sólo se orientan y se condicionan mutuamente, sino que dan lugar a una conexión *sui generis* que en parte depende de *ego*, en parte de *alter*, y en parte de una realidad (efectiva o virtual) que no depende de ambos sino que les excede.” *Ibid.*, p. 95.

un sistema de relaciones el cual se articula a partir de la lógica propia cada práctica global. En el caso de la práctica bibliotecaria se constituye en un sistema de relaciones de la constelación de los diversos objetos y prácticas, el cual es articulado por su lógica inherente: la organización de servicio. Dentro de tal sistema de relaciones se perfila la relación entre la imagen y su lectura, la cual pone de manifiesto las semánticas fundamentales de la relación. Debe acotarse que la relación no es una proyección de las entidades puestas en relación, ni un factor sustancial inherente a cada uno de los elementos puestos en relación, por el contrario es un vínculo que se genera en el momento que entran en contacto. De ahí que al hablar de relación entre imagen y lectura se refiere no a lo que tanto la una como la otra son *per se*, sino a la especificidad de la relación, a lo definitorio de ella.

La semántica *re-fero* o referencial entre imagen y lectura implica que una y otra establecen una mutua referencia dentro del contexto de significados que les otorga el ámbito de la práctica bibliotecaria, cuya lógica al tener como objetivo la gestión de la información, hace que tanto la información y la organización de la misma se conviertan en las entidades que subyacen en la relación entre el objeto imagen y su práctica de lectura. Así al referirse la imagen a la lectura, lo hace en cuanto a la información ya organizada que se ofrece a la lectura; la cual a su vez al referirse a la imagen lo hace como una actividad descodificadora de esa información, que se le brinda y que por tanto ya ha pasado por el proceso de organización; práctica nodal de la gestión de la información bibliotecaria. Hay pues una intencionalidad de la una a la otra mediada por la información y la organización de la misma. Con lo que se aprecia que al establecerse una relación

activa otras prácticas y objetos que inciden en la relación y pasan a constituirse en factor relacional. Es obvio que *debido a la lógica de la práctica bibliotecaria el objeto que una y otra vez incide en toda relación entre objetos y prácticas es la información, la cual así cumple con el objetivo de ser gestionada*. En cuanto a la semántica estructural, *re-ligo*, que establece que hay un vínculo entre las entidades puestas en relación y que se actualiza en su acción recíproca, implica que hay condicionamientos recíprocos y que, por tanto, es una atadura cuya consecuencia es una interdependencia propia y específica. Por lo que cada relación entre prácticas y objetos (o prácticas-r-prácticas; objetos-r-objetos) dentro del contexto (ámbito) bibliotecario es única y diferencial respecto al resto de relaciones. Así la imagen establece un vínculo, estructura, con la lectura. Debido a la propia naturaleza de cada uno de los términos de esta relación hay una dependencia y condicionamiento mutuos. Valga la perogrullada la naturaleza de la imagen consiste en ofrecerse a la visualidad; y la de la lectura en decodificar (leer) los componentes, los estratos, los códigos que articulan a la imagen. Y todo esto, no lo olvidemos, en el contexto de la práctica bibliotecaria. Más como especifica Pierpaolo Donati estas dos semánticas se ubican en un orden morfostático, lo que nos remite al ámbito contextual de la práctica bibliotecaria, pero no explica la interacción, esto es, el sentido morfogenético que hace de ella una relación *sui generis*: “Decir que la relación social es *sui generis* significa que no es una simple derivación sino que refleja un orden propio de realidad que reclama una atención y una gestión teórico-práctica específicas.”<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 144.

Por lo que hay que comprender la relación entre imagen y lectura al trasluz de la semántica generativa. Es preciso aclarar que mientras en las semánticas referencial y estructural los términos de la relación se formulaban como objeto = imagen = soporte de información y práctica = lectura = descodificación, lo que representa el primer nivel conceptual, esto es definitorio de lo que es un objeto de estudio y una práctica en cuanto tales; en la semántica generativa se presentan los conceptos de segundo orden (objetos contruidos = sintético reales), como son imagen como objeto informacional (múltiple) y lectura (descriptiva e interpretativa). En esta fase semántica se concibe la relación entre imagen y lectura como emergente, puesto que trascienden a las entidades implicadas como fueron especificadas en las semánticas anteriores. Son relaciones que trascienden la peculiaridad tanto de la imagen como de la lectura, por lo que adquiere propiedades y características especiales diferenciales respecto a otro tipo de relaciones, por lo que pertenecen exclusivamente a esta relación. Lo que le otorga su dinámica generativa a una relación de semejante índole es la convergencia de la información pero concebida como manifestación multiforme, ya no es la información uniforme y homogénea; esta multiformidad informacional se manifiesta a partir de los diversos escorzos con que la imagen se ofrece a su lectura. Lo que implica que la lectura también se despliega de manera multiforme de acuerdo a como se acerca a alguno de los escorzos de la imagen. Así, por ejemplo, la imagen puede contener una información susceptible a la descripción o que se ofrece a la interpretación, no es, pues, una información estática y unitaria; por su parte la lectura de manera análoga no es un homogéneo acto de descodificación, puede manifestarse como acción descriptiva o como un acto interpretativo. Lo que

hace que la información cambie es la organización que se hace de ella y que, por tanto, repercute en los escorzos informacionales de la imagen como en las distintas formas de lectura en cómo se acerca a la imagen. Quien lleva a cabo la organización de la información visual emprende una lectura descriptiva; por su parte quien recibe esa información visual organizada realiza una lectura interpretativa de la imagen. De esta manera la semántica generativa se muestra como una relación dinámica interactiva de emergencia-convergencia entre la imagen (información-organización-multiformidad) y lectura. Así la semántica generativa muestra su carácter autopoietico de los términos de la relación: “De modo literal, autopoiesis significa autoproducción; un sistema actúa de manera autopoietica y no tiene que ser cambiado desde fuera: cumple con estas a través de procesos desde sí mismo”,<sup>127</sup> pero también heteropoietico, que viene a ser lo contrario de la autopoiesis, esto es, una producción que se realiza a través del otro, el cambio se da por mediación de la exterioridad que viene a significar la relación con el otro término. Así la semántica generativa como relación emergente expresa en su interacción distintiva y diferencia, *sui generis*, heteropoiesis en la construcción como objetos de estudio de la imagen y la lectura. Es una interacción en la cual la imagen se autoproduce como objeto informacional a partir de que se ofrece a la lectura; la cual a su vez se autodefine como práctica cuando descodifica la información que le ofrece la imagen. Pero esa dinámica conlleva el despliegue de la multiformidad de la información de la imagen, descriptiva-interpretativa (que caracteriza la autopoiesis), la cual se realiza al ser leída de

---

<sup>127</sup> Becker, Frank y Reinhardt-Becker, Elke, *Teoría de sistemas. Una introducción para las ciencias históricas y las humanidades*, México, Universidad Iberoamericana, 2016, p. 31.

manera multiforme (heteropoiesis) por vía de las lecturas descriptiva-interpretativas (autopoiesis)... De esta forma concluye el periplo epistemológico más visible en cuanto a la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos bibliotecológicos. Llegados a este punto es necesario acotar que en la construcción explicitada de los susodichos objetos se ha llevado a cabo la correlación entre un marco conceptual y objetos reales, por lo que la construcción no sólo se realiza en la esfera meramente discursiva, sino también con la realidad misma:

Los objetos, una vez contruidos, pertenecen al mismo mundo real, tanto como los artefactos, una vez contruidos, pertenecen a la realidad, y no son menos reales por el hecho de que su identidad, la clase de artefactos que son, dependa de los intereses, de los fines, y en fin del punto de vista de sus creadores y de sus usuarios, es decir, su identidad y su existencia como el artefacto que son depende –entre otras cosas– de un marco conceptual. Los artefactos pertenecen a la realidad aunque sean construcciones que los seres humanos hacen en virtud de sus intereses, fines, propósitos, y valores. La tesis central del constructivismo es que lo mismo ocurre con cualquier otro objeto.<sup>128</sup>

De esta forma los contenidos bibliotecarios han sido así *transpuestos* por/hacia la investigación donde son contruidos teóricamente. Ahora bien, debe tenerse siempre presente que el *desiderátum* que dinamiza al campo bibliotecológico es el servicio a la comunidad, por lo que su conocimiento no puede quedar circunscrito a la mera esfera abstracta, por lo que debe ser contrastado en la actividad inmediata. De ahí que la construcción teórica elaborada en la investigación bibliotecológica deberá hacer el camino inverso de la transposición hacia la práctica bibliotecaria... Llegados a este punto no está por

---

<sup>128</sup> León Olive, “Constructivismo, relativismo y pluralismo en la filosofía y sociología de la ciencia” en Solís, Carlos (Compilador), *Alta tensión*, Barcelona, Paidós Básica, 1998, p. 202.

demás enunciar el problema que ha gravitado a lo largo de este capítulo: ¿cómo se lleva a cabo desde la investigación bibliotecológica la construcción de las imágenes y su lectura como objetos de estudio?

### **4.3 Contribución bibliotecológica a la cultura visual**

Con el ascenso y expansión de las denominadas “sociedad de la información” y “sociedad del conocimiento” aquellas ciencias o campos de estudio que tienen como objeto de referencia central o que están directamente relacionados con la información o los procesos de comunicación se encuentran en el punto nodal de los movimientos y tendencias que orientan y dan forma a las sociedades actuales. Pero tales campos de estudio aunque se encuentran en el centro de la dinámica de las sociedades de la información y el conocimiento han tenido que ajustar sus propios contenidos a los vertiginosos cambios y exigencias que impone la susodicha dinámica. De hecho la transición de la sociedad de la información a la del conocimiento, que no se supedita al sólo cambio de denominación, ha conllevado a que tales campos de estudio tengan que reajustarse a lo que implica semejante transición. Lo que conlleva reajustes de diversa índole, en particular de carácter cognoscitivo, para poder aceptar, concebir y conocer las mutaciones y variaciones que sufren la información y la comunicación. Entre los objetos informacionales que en décadas recientes han tenido una cada vez mayor relevancia son las imágenes: tanto en sus *modalidades* como en cuanto a sus

*tipos* (véase capítulo I), su expansión ha alcanzado una progresión que se encuentra a la par e, incluso, supera a otras expresiones informacionales ya tradicionalmente establecidas. De ahí que las imágenes ya no sean sólo un patrimonio de disciplinas como la Historia del arte, la Estética o la Filosofía del arte, por mencionar a las más tradicionales. Lo que por otra parte a significado que las imágenes al ser ahora objeto de estudio de campos centrados en la información y la comunicación y de una desmesurada producción cibernética y tecnológica se les conciba de manera más abierta, amplia y heterodoxa, mostrando con ello aspectos no considerados o dejados de lado del amplio y vertiginoso espectro de las imágenes:

La fantasía de una cultura dominada completamente por imágenes, convertida ahora en realidad, a escala global, en una versión cibernética, tecnológica y electrónica del concepto de «aldea global» de Marshall Mc Luhan, nos recuerda el ilimitado campo de expansión de la imagen visual (internet, ciberespacio, etc.) más allá de la cultura material y sus «lugares» habituales (biblioteca, museos, galerías).

Hablaríamos en ese sentido de una imagen incorpórea y ubicua localizada en el ciberespacio como una de las nuevas modalidades dentro de la «Cultura visual» que nos permite liberarnos del fetichismo ejercido por la antigua Historia del arte sobre las «obras» de arte, así como liberarnos también de su mercantilización y museificación y de la política de los cánones y de las estructuras de dominación sexual y social que los acompañan.<sup>129</sup>

En estas palabras citadas cabe resaltar dos consecuencias que ha acarreado “el ilimitado campo de expansión de la imagen visual”, lo cual ha redundado en que vaya más allá, por un lado de los lugares habituales de ubicación de las imágenes como son bibliotecas, museos, galerías...; y, por el otro lado la desmaterialización y ubicuidad de un nuevo tipo de imagen localizada en el

---

<sup>129</sup> Anna María Guasch, “Doce reglas para una nueva academia: La «nueva Historia del arte» y los estudios audiovisuales”, en: Brea, José Luis (edic), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, AKAL, 2005, p. 59.

ciberespacio, que pone en cuestión los tradicionales enfoques disciplinarios sobre la imagen. Como ya se mencionó esto plantea problemas profundos para campos de estudio en los que incide directamente la dinámica de la sociedad de la información y el conocimiento. En el caso del campo bibliotecológico semejante situación adquiere un relieve específico.

De manera tradicional o, mejor aún, sesgadamente parcial en no pocos casos se concibe a la bibliotecología desde su sólo aspecto bibliotecario, lo que significa encuadrarla básicamente en su dimensión material; por lo tanto, anclada en la biblioteca y los diversos registros gráficos en los que se encuentra asentada la información. De hecho si concibiéramos sólo el escorzo bibliotecario de cara al contexto actual podría estimarse que la función de la biblioteca respecto a los cambiantes y novedosas expresiones de información visual se reduce a implementar técnicas y métodos de organización de tal información cada vez más precisos y rigurosos acorde a la particularidad diferencial de la información de que son portadoras las imágenes. Pero como se explica en las palabras arriba citadas, es esa dimensión (de cultura) material que es puesta en cuestión por las nuevas formas de generación y propagación de la información, cuyo caso más representativo de tal tendencia es la expansión ilimitada de la imagen visual. Contra este sesgado enfoque de la bibliotecología centrado sólo en la biblioteca se puede argumentar que ella no es una entidad material aislada en medio del agitado océano informativo, muy por el contrario, forma parte como se explicó de un campo de estudio bien consolidado en su fase de constitución, esto es, claramente perfilado en sus diversos objetos de estudio y sus múltiples prácticas, así como en sus mutuas interacciones. Esta sólida configuración como campo de

estudio es la que le permite navegar orientándose mejor en el océano del contexto actual: lo que a su vez significa que es desde esa misma estructura, en cuanto campo de estudio, que se podrá dar la contribución de la bibliotecología a la cultura visual y esto comenzando desde la dimensión cognoscitiva y también la cultural.

El aporte del campo bibliotecológico a la ascendente cultura visual, como se mencionó, no puede circunscribirse, con todo y lo relevante que sea, a los diversos procedimientos de organización de la información visual por muy refinados y complejos que sean. Estos son factores técnicos que contribuyen a dar una visión de orden sistemático y, en cuanto tal, de disponibilidad de la información visual, lo que viene a significarse como el primer escalón, el inicio, el basamento sobre el que ha de levantarse el aporte del campo. Es a partir de una concepción fundamentada de la imagen, comprendida desde el escorzo informativo, que puede perfilarse lo que puede ofrecer la bibliotecología. Para que tal fundamentación pueda realizarse se ha de emprender una progresiva y cada vez más rigurosa y sistemática construcción conceptual y teórica de la imagen y su lectura desde la práctica de investigación, para estatuirlos como *objetos de estudio claramente bibliotecológicos*. Lo que no exonera a las otras prácticas del campo a contribuir en ello, por supuesto, desde la especificidad (lógica) de cada una de ellas.<sup>130</sup> Así, la contribución de cada práctica daría a la fundamentación teórica un perfil más definidamente bibliotecológico de la imagen: objetos contruidos integralmente por el campo bibliotecológico, con lo que a nivel

---

<sup>130</sup> Por ejemplo, si en la educación bibliotecológica se incluyera de manera continua y orgánica el estudio de la imagen y su lectura se generaría un conocimiento y un discurso a partir de la lógica de esta práctica, lo cual continuaría con el trabajo en este terreno llevado a cabo por la investigación.

cognoscitivo tendrían su propia definición y particularidad diferencial, respecto al aporte que hacen otros campos sobre la imagen y su lectura a la cultura visual.

Por otra parte, la esfera de la realidad social sobre la que a lo largo de la historia, primero a través exclusivamente de la biblioteca y luego como campo de estudio, ha incidido de manera natural e inmediata la bibliotecología ha sido y es la cultura. La actividad por parte de la biblioteca de organizar la información en todas sus fases, para ofrecerla a los usuarios, no es sólo una actividad administrativa o de gestión informativa, también es una acción cultural y el conocimiento generado en cuanto campo de estudio repercute de múltiples formas en el ámbito de la cultura; lo cual, es de acotar, contribuye a los cambios sociales desde la plataforma cultural. De ahí que necesariamente la actividad integral (objetos y prácticas) inciden en la esfera cultural, ahora bien, si los objetos y las prácticas se encuentran fundamentados bibliotecológicamente más amplio y profundo es su aporte. De ahí que una concepción bibliotecológica de la imagen y su lectura se encontrarán en una posición más sólida y a la vez dúctil para estar en consonancia con el mencionado “ir más allá de los lugares habituales de la imagen”, así como con la “desmaterialización y ubicuidad del nuevo tipo de imágenes”. Lo cual implica también una contribución bibliotecológica a la cultura visual:

Asimismo se ha insistido en que la Cultura visual resalta el papel de las imágenes como *construcciones culturales* en los ámbitos y contextos concretos donde emergen. Aunque sea obvio que toda imagen no sólo es una construcción retiniana sino también cultural, cuando se habla de primar el significado cultural no estaría de sobra matizar qué se entiende por cultura, pues a menudo da la impresión de que aquél es confundido con la relevancia o el significado social. Sea como fuere, parece que las imágenes visuales

ofrecen cada vez menos resistencias a ser valoradas por sí mismas en aras de un diluirse en flujos de intercambios culturales y simbólicos.<sup>131</sup>

Queda claro que las imágenes son también construcciones culturales que dentro de los contextos sociales en los que emergen se diluyen en los flujos de intercambios simbólicos. Por lo que es de subrayar que el escorzo informativo de las imágenes es un factor que colabora en su configuración simbólica. La información contenida en las imágenes no es sólo la conjunción de datos, sino también la manera en que esos datos se concatenan (lo cual es mostrado por la organización de la información), puesto que en ello estriba el que la información visual se configure de manera simbólica. De ahí que el enfoque bibliotecológico de la imagen pueda convertirse en un bien cultural; para ello, reitero una vez más, se requiere que la concepción de la imagen se encuentre sistemáticamente fundamentada conceptual y teóricamente desde sus propios supuestos cognoscitivos. Reuniendo los elementos hasta aquí considerados puede adelantarse un perfil de lo que es la imagen sustentada bibliotecológicamente: *es un objeto visual portador de una información, la cual es susceptible de ser organizada con lo que se pone de manifiesto el contenido de tal información, revelando su sentido así como su expresión simbólica, para ser ofrecido a un usuario o lector*; con lo que aquí quedan entrelazados los aspectos tanto cognoscitivo como cultural. Ahora bien, es de suma importancia resaltar la última parte de la enunciación de tal perfil: “información organizada para ser destinada a alguien”, que puede ser caracterizado como usuario o lector (o en un neologismo:

---

<sup>131</sup> Simón Marchan Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en: Brea, José Luis, *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed., cit., p.85.

lectousuario). Lo que nos remite al *desiderátum* sobre el que se levanta el campo bibliotecológico y con él todas y cada una de sus prácticas (dentro de su propia especificidad): el servicio a la comunidad. Todo lo que se realiza en el campo tiene un objetivo, ofrecer un servicio de información a la sociedad, incluso la producción de conocimiento generada en la investigación bibliotecológica de una u otra forma está destinada a ser puesta al servicio de la comunidad (aún por sobre los desfases que pudiera haber entre una y otra); lo cual a nivel operativo, por ejemplo, en el contexto bibliotecario (comprendido asimismo como espacio visual), entraña una inalienable correlación con aquel al que se destina el servicio de información para que disponga de él por vía de la lectura, la cual, como se explicó, se despliega de manera dual lectura descriptiva y lectura interpretativa de la imagen.

A diferencia de otros campos o disciplinas que tienen como objeto central de estudio la información y, por tanto, hacen de la imagen también un objeto de estudio, en ellos no suele adquirir una mayor preponderancia esa fase conclusiva: el público o los lectores; incluso en algunos casos se soslaya o se da como un supuesto a veces bastante subrepticio. En el caso de la bibliotecología no es un supuesto sino un *dictum* operativo de principio a fin y de manera permanentemente manifiesta. De ahí que la enunciación de un bosquejo bibliotecológico de la imagen, que también viene a ser la caracterización de la contribución respecto a este tema a la cultura visual, deba expresar esta correlación de la imagen con el lector y, como apostilla a tal enunciación, señalar *la particular dualidad que resume la práctica de la lectura (descriptiva e interpretativa) dentro del espacio bibliotecario (como quiera ser concebido éste).*

Todo esto le otorga a la contribución bibliotecológica una identidad definitoria muy propia, que le permite diferenciarse de la contribución en este terreno de otros campos de estudio. Lo que, por otra parte, vienen a ser además el preámbulo de la construcción de aquello que visionariamente ha enunciado el destacado bibliotecólogo colombiano Didier Álvarez Zapata: una *bibliotecología de la imagen*,<sup>132</sup> en consonancia como cuando se hace referencia a una filosofía de la imagen o una antropología de la imagen... etc.:

De cualquier manera, para dar lugar bibliotecológico a la imagen se requiere hacer desarrollos categoriales en esos dos grandes campos: en el de la comprensión de la imagen como proceso simbólico y, por tanto, como producto social; y en el 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 integradora, 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.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> “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, con las explicaciones que la bibliotecología puede dar desde su fase técnica actual, sino desde la lógica de la emergencia, es decir, desde lo que trae y suscita la imagen con todo su poder caotizante y desordenado. 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.” Didier Álvarez Zapata, “Bibliotecología e imagen: algunas reflexiones categoriales”, en: Alfaro López, Héctor Guillermo, y Raya Alonso, Graciela. Leticia, (coords.), *El giro visual en bibliotecología. Prácticas cognoscitivas de la imagen*, ed., cit., p. 135.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 146

Como se desprende de lo hasta aquí expuesto, la contribución bibliotecológica a la cultura visual pasa, con antelación, por la fundamentación cognoscitiva de la imagen (y la lectura de imagen) como objeto de estudio propio de este campo: con lo que queda vía franca hacia una bibliotecología de la imagen, la cual, es de acotarse, también requiere un trabajo sistemático de construcción teórica, pero las bases están puestas. Pero al llegar, a este punto se puede plantear una cuestión final, último giro de tuerca, que a su vez deja caminos para la investigación abiertos hacia adelante enunciándola así: ¿Cómo la contribución bibliotecológica sobre la imagen a la cultura visual a su vez contribuye al desenvolvimiento del campo bibliotecológico?

## CONCLUSIÓN

Para tener una mejor comprensión de la situación y posición actual de la bibliotecología es pertinente ampliar la mirada para abarcarla de manera integral, lo que nos permite entender a su vez su desenvolvimiento anterior, así como prever su proyección futura. Un enfoque amplio sobre la bibliotecología nos la hace ver que es más que una disciplina de conocimiento emergida de una carrera universitaria o un saber reducido a todo lo que concierne a las actividades bibliotecarias, es sobre todo un campo de estudio. Lo que significa que es un conjunto de objetos y prácticas definitivamente bibliotecológicas; prácticas como las de la biblioteca, la investigación o la educación, por mencionar solo algunas. Prácticas globales éstas, que a su vez se configuran a partir de una constelación de subprácticas. Un enfoque abarcador de semejante índole conlleva que, para que pueda llevarse a cabo una comprensión de su dinámica, esto es, de la interacción de sus objetos y prácticas tenga que ponerse en marcha una concepción cognoscitiva, con lo que se hacen legibles los procesos conjuntos que articulan, que dan forma a tal campo. Lo que, por otra parte, implica que para hacer legible cognoscitivamente el despliegue de un objeto o práctica a través del campo, tenga que verse en su desenvolvimiento en/con las prácticas del campo. Lo que a su vez conlleva implícitamente un principio de carácter metodológico: tener como supuesto la integridad de un campo de estudio, con carácter dinámico de sus componentes. Para posteriormente enfocarnos en la especificidad de alguno de sus objetos siguiéndolo, esto es, interpretándolo en su despliegue en

cada una de las prácticas que han sido elegidas para comprenderlo. Tal interpretación nos hace legible cómo el objeto se transfigura según la lógica con la que se articula la susodicha práctica. Pero este seguimiento comporta un punto de incidencia que cierra y hace teorizable el recorrido del objeto; en este caso es el punto en el que también por la lógica que lo articula es el propicio para tal cierre metodológico: la práctica de investigación.

En el seguimiento del recorrido de la imagen se estableció en primera instancia su especificidad como soporte de información visual, lo que significa procesar su estatus como objeto de estudio bibliotecológico. Instancia de apropiamiento de un objeto que es concebido con reservas por la bibliotecología. Al llevarse a acabo en la biblioteca la organización de la información visual el apropiamiento se legitima. La imagen pasa a ser “técnicamente” un objeto bibliotecológico, posicionado dentro de un orden informacional. Para ser ofrecido a un usuario con lo que así se cumple con una función sustancial de la biblioteca; lo que a su vez responde un escorzo de la lógica que articula a la práctica bibliotecaria: ser una organización de servicio. La subpráctica de la organización de la información visual se correlaciona (interactúa) por necesidad con otro escorzo la subpráctica de la lectura. La lógica de la organización de servicio bibliotecaria propicia dos formas de lectura, acordes a las posiciones que guardan los agentes que interaccionan en el espacio bibliotecario: lectura descriptiva=bibliotecario; lectura interpretativa=usuario. La información visual organizada por el bibliotecario por mediación de la lectura descriptiva es ofrecida al usuario para que éste acceda a ella por vía de la lectura interpretativa. Con lo que la imagen completa su periplo técnico en la práctica bibliotecaria.

Al desplazarse la imagen y su correlativa lectura a la práctica de investigación se lleva a cabo el fenómeno de transposición bibliotecológica; lo que implica que se reconfiguran a partir de la lógica que articula a esta práctica. La imagen y su lectura se estatuyen plenamente como objetos de estudio y, en cuanto tales, en entidades propicias para la elaboración conceptual y teórica. Proceso de construcción que ha de conducir, fundado en los propios supuestos de esta ciencia, en objetos claramente bibliotecológicos. Imagen y lectura de imagen fundamentados bibliotecológicamente. Lo que viene a ser a su vez el umbral desde donde se vislumbra una bibliotecología de la imagen.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abric, Jean-Claude, *Prácticas sociales y representaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Abril, Gonzalo, *Teoría general de la información*, Madrid, Cátedra, 1997.

Agustín Lacruz, María Del Carmen, *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, Cartagena, Ayuntamiento. Concejalía de cultura, 2006.

Alfaro López, Héctor Guillermo, *Comprender y vivir la lectura*, México, UNAM-Dirección General de Bibliotecas, 2007.

\_\_\_\_\_, *Introducción a la lectura de la imagen*, México, UNAM-Dirección General de Bibliotecas, 2009.

\_\_\_\_\_, *Estudios epistemológicos de bibliotecología*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2010

Alfaro López, Héctor Guillermo y Pérez Meléndez, Catalina (coords.), *El giro visual en bibliotecología: intersecciones de la información, la imagen y el conocimiento*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2014.

Alfaro López, H. G. y Raya Alonso, Graciela Leticia. (coords.), *El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas de la imagen*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2015.

- \_\_\_\_\_, (coords.), *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016.
- Alighiero Manacorda, Mario, *Historia de la educación 2, del 1500 a nuestros días*, México, Siglo XXI, 1987.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bachelard, Gaston, *Epistemología*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Estudios*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El compromiso racionalista*, México, Siglo XXI, 2005.
- Baron-Carvais, Annie, *La historieta*, México, FCE, 1989.
- Barreau, Hervé., *L'epistemologie*, Paris, PUF, 1990.
- Barrow, John D., *Imágenes del cosmos. Las mejores imágenes de la historia de las ciencias*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Barlow, Horace; Blakmore, Colin; Weston-Smith, Miranda (eds.), *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Becker, Frank y Reinhardt-Becker, Elke, *Teoría de sistemas. Una introducción a las ciencias históricas y las humanidades*, México, Universidad Iberoamericana, 2016.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2015.

- Beuchot, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, FCE, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Belleza y Analogía. Una introducción a la estética*, México, Ediciones Paulinas, 2012.
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Sociología y cultura*, México, CNCA-Grijalbo, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Brea, José Luis (edic), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, AKAL, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*, Madrid, AKAL, 2010.
- Briggs, Asa y Burke, Peter, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002.
- Burke, Peter, *Visto, no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Burucúa, José Emilio, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginsburg*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Casanueva, Mario y Bolaños, Bernardo (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, Barcelona, Anthropos-UAM, 2009.
- Castels, Manuel, *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, Vol. I La sociedad red, México, Siglo XXI, 2000.

- Caldera-Serrano, Jorge y Arranz-Escacha, Pilar, *Documentación Audiovisual en televisión*, Barcelona, Editorial UOC, 2012.
- Calebrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Calva González, Juan José, *Las necesidades de información: Fundamentos teóricos y metodológicos*, México, UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2004.
- Campbell, James W. P., *La biblioteca, un patrimonio mundial*, San Sebastián, Nerea, 2013.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 2005.
- Catalá Domenech, Josep M., *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Charaudeau, Patrick, *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Las revoluciones de cultura escrita. Dialogo e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Chevallard, Yves, *La trasposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*, Buenos Aires, Aique, 2005.
- Chordá, Frederic, *De lo visible a lo virtual. Una metodología de análisis artístico*, Barcelona, Anthropos, 2004.

- Chubarian, O. S., *Bibliotecología general*, Editorial científico-técnica, La Habana, s/f.
- Cohen-Seat, Gilbert y Fougeyrollas, Pierre, *La influencia del cine y la televisión*, México, FCE, 1967.
- Cooper, David J., *Cómo mejorar la comprensión lectora*, Madrid, Visor-ministerio de Educación y Ciencia, 1985.
- Dieterich, Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, México, Ariel, 2004
- Dionisio, Mario, *Introducción a la pintura*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Einsenstein, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, AKAL, 1994.
- Escolar Sobrino, Hipólito, *Historia de las bibliotecas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.
- Fernández Duran, Ramón, *Tercera piel. Sociedad de la imagen y conquista del alma*, Bilbao, Virus Editorial, 2010.
- Ferrer, Eulalio, *Información y comunicación*, México, FCE, 1998.
- Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Fritz Haug, Wolfgang, *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*, México, FCE, 1993.
- Froissart, F. et Hecquard, F., (coordinación), *Le métier de bibliothécaire*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1993.
- Fuga, Antonella, *Técnicas y materiales del arte*, Barcelona, Electa, 2004.

- Gagliano, Rafael, et. al., *Lectura, escritura, imagen*, Madrid, Editorial CEP, 2009.
- Gardies, René, (comp.), *Comprender el cine y las imágenes*, Buenos Aires, La marca editora, 2014.
- Gautier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Guevara, Neysa, *Teoría y práctica de la bibliotecología*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1995.
- Gleick, James, *La información. Historia y realidad*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Goldhor, Herbert, *Introducción a la investigación científica en bibliotecología*, México, UNAM, 1981.
- Gombrich, Ernst Hans, *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*, México, FCE, 1991.
- Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Colegio de México-FCE, México, 1998.
- Gubern, Roman, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1973
- \_\_\_\_\_, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- \_\_\_\_\_, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, España, Anagrama, 1999.
- Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, España, Paidós, 2003.
- Köppen, Elke (Coordinadora), *Imágenes en la ciencia, ciencia en las imágenes*, México, CIICH-UNAM, 2009.

- Krings, Hermann; Baumgartner, Hans Michael, et. al., *Conceptos fundamentales de filosofía*, Tomo III, Barcelona, Herder, 1978.
- Landa, Manuel de, *Las ciencias de la información y el poder*, México, CEIICH, 1997.
- Lash, Scott, *Crítica de la información*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- López Yepes, José y Osuna Alarcón, M. R., *Manual de Ciencias de la Información y Documentación*, Madrid, Pirámide, 2011.
- López Yepes, José (editor). *Teoría, historia y metodología de las ciencias de la documentación, 1975-2000*. I Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación, Madrid, Universidad Complutense, 2000.
- \_\_\_\_\_, *La documentación como disciplina. Teoría e historia*, Pamplona, EUNSA, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La sociedad de la documentación*, Madrid, Fragua, 2011.
- Manguel, Alberto, *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*, Bogotá, Norma, 2002.
- Martínez Arellano, Felipe Filiberto y Calva González, Juan José, *Tópicos de investigación en Bibliotecología y sobre la información*, México, UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2007.
- Martínez Moro, Juan, *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón, TREA, 2004.
- Marzal Felici, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

- Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Mitchel, W. J. T., *Teoría de la imagen*, Madrid, AKAL, 2009.
- Morales López, Valentino, *La bibliotecología y estudios de la información. Análisis histórico-conceptual*, México, El Colegio de México, 2008.
- Murray, Stuart A. P., *Bibliotecas. Una historia ilustrada*, España, La esfera de los libros, 2009
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Orera Orera, Luisa (editora), *Manual de biblioteconomía*, Madrid, Síntesis, 1997.
- Otlet, Paul, *El tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.
- Pinto, Louis, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, México, Siglo XXI, 2002.
- Pinto, María; García Marco, Francisco. Javier y Manso Rodríguez, Ramón Alberto, *La lectura digital en las bibliotecas públicas. Promoción y gestión del cambio*, Buenos Aires, Alfagrama, 2014.
- Piñuel Raigada, J. L., "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido", *Estudios de sociolingüística* 3 (1), Madrid, 2002. En línea: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel\\_Raigada\\_AnalisisContenido\\_2002\\_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf)
- Read, Herbert, *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, FCE, 2006.

- Rodríguez Bravo, Blanca, *Apuntes sobre representación y organización de la información*, Guijón, Trea, 2011.
- Russo, Eduardo, *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972.
- Sánchez-García, Sandra y Yubero, Santiago (coord.), *Las bibliotecas en la formación del hábito lector*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- Shera, Jesse y Egan, M., *A Review of the Present State Librarianship and Documentation*, London: Crosby Lockwood, 1953.
- Shera, Jesse, *Los fundamentos de la educación bibliotecológica*, México, UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1990.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Simone, Raffaele, *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*, Madrid, Taurus, 2001.
- Solís, Carlos, (comp.), *Alta tensión*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- Valle Gastaminza, Félix del, "El Análisis Documental de la Fotografía", Cuadernos de documentación multimedia, España, 1999. En línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>
- Victoroff, David, *La publicidad y la imagen*, México, Gustavo Gili, 1983.

Vitta, Murizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós, 2003.

Westheim, Paul, *El grabado en madera*, México, FCE, 1954.

Zeccheto, Victorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Buenos Aires, La Crujía, 2010.

Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, ENAP, 2008.

Zunzunegui Díez, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra-Universidad del País Vasco, 2007.