



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

**MODELO TEÓRICO METODOLÓGICO DE LECTURA DE LA IMAGEN FÍLMICA
PARA LA BIBLIOTECOLOGÍA**

TESIS

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

PRESENTA:

LUIS RAÚL ITURBE FUENTES

TUTOR PRINCIPAL

DR. HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ

Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. ELSA MARGARITA RAMÍREZ LEYVA

Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

DRA. ELKE KÖPPEN PRUBMANN

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

Ciudad Universitaria, CD. MX., agosto 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

En estos complicados tiempos, inicio con la postura del agradecimiento. Por ello, estas son las grandiosas personas a las que cumplidamente les agradezco por haberme guiado en el camino y haberme apoyado para llevar a cabo y concluir esta tesis, donde puede encuadrar la bibliotecología y el cine.

A mi tutor principal, el Dr. Guillermo Alfaro expreso mi profundo agradecimiento por su orientación, tiempo, confianza y por compartirme su experiencia y conocimientos para ampliar mi horizonte de análisis y mi reflexión. A la Dra. Elsa M. Ramírez Leyva, por su valiosa asesoría para guiar, enriquecer y contextualizar el estudio del cine dentro del campo de la bibliotecología, a partir de su visión, experiencia y genuino interés por innovar en el campo, desde la lectura. A la Dra. Elke Köppen por sus acertados e invaluable comentarios, que fortalecieron esta investigación.

Agradezco también los comentarios, sugerencias y aportaciones de mis sinodales para la culminación de este trabajo, a la Dra. Liduska Cisarová y al Dr. Mauricio Sánchez. Agradezco, profundamente, el apoyo del Posgrado de Bibliotecología y Estudio de la Información. Una mención y gratificación especial a la Mtra. Margarita Lugo, quien impulsó mi interés y afición del cine en la Bibliotecología. De igual forma, mi agradecimiento al Dr. Manuel Suárez, la Dra. Luz Fernanda Azuela, la Dra. Naxhelli Ruíz, el Biol. Armando Peralta y al Dr. Federico Fernández.

Asimismo, reitero mi agradecimiento a la Dra. Tere Corona, cuya práctica clínica llena de sabiduría, sensibilidad y generosidad, me ha brindado la confianza de seguir forjando mi propio sendero.

A Car, mi amada esposa, por brindarme todo su apoyo, confianza, comprensión y amor en cada momento. A mis amados bombones, mi hermosa y cariñosa hija Eliza Aurora y a mi bebé Dante Nicolás, las nuevas luces que embelesan nuestra vida.

A mis queridos padres, Raúl Iturbe y Patty Fuentes agradezco su inmenso amor y su dedicación en mi formación y desarrollo para afrontar los retos con fortaleza, integridad y entereza, disfrutando los momentos de la vida con confianza y esperanza. Agradezco a mi hermano Hugo por ser mi incansable amigo y compañero de la vida y por apoyarme estoicamente en todo momento. A mi hermana Patty por su amistad, amor y sabiduría en los momentos que compartimos.

Un reconocimiento a mis suegros Carmen Romero y Carlos Ordóñez por su integral apoyo. Y una mención especial a Paty Almazán por su amistad y apoyo, desde Canadá. Agradezco a mis colegas y compañeros del IGg, así como a mis amigos: Matt, Cintia González, Mauricio, Román, Axel, Eduardo Cardoso y Rosendo por los momentos que hemos compartido. A mis tías Luz Alicia y Silvia por su valioso apoyo y a nuestra queridísima Chata por su alegría, por los recuerdos tan especiales que marcaron mi vida.

Un modelo teórico metodológico de lectura de la imagen fílmica para la bibliotecología

Índice

Introducción	p. VI
Capítulo 1. Las imágenes en el campo bibliotecológico	p. 1
1.1 Concepto de información	p. 2
1.2 La imagen en la bibliotecología	p. 17
1.3 Investigación sobre la imagen en la bibliotecología	p. 24
Capítulo 2. Imagen visual fílmica como portadora de información	p. 56
2.1 La imagen desde diferentes perspectivas	p. 57
2.2 Conceptualización de la imagen fílmica	p. 69
2.3 Estructura informativa	p. 75
2.4 Propiedades tangibles e intangibles	p. 88
Capítulo 3. Marco conceptual para lectura de imágenes fílmicas	p. 89
3.1 Semiología del cine y lectura	p. 90
3.1.1 La lectura como proceso cognitivo en la comprensión de textos e imágenes en movimiento	p. 94
3.2 Análisis del Discurso cinematográfico	p. 99
3.3 Modelo de Lectura de imágenes visuales fílmicas informativas	p. 100
3.3.1. Dominio del <i>Realizador</i> a través del argumento o discurso cinematográfico	p. 103
3.3.1.1 Propiedades de la imagen visual fílmica informativa	p. 105
3.3.2 Dominio del Espectador a través de la historia o trama	p. 108
3.3.2.1. Lectura de textos e imágenes fílmicas	p. 109
3.3.2.1.1 Lectura de imágenes visuales fílmicas con función recreativa, informativa y profesional	p. 110

Capítulo 4. Método de lectura de imágenes fílmicas para la bibliotecología	p. 130
4.1 Narración y lectura del cine clásico, moderno y posmoderno	p. 131
4.2 Lectura con Función Recreativa	p. 136
4.3 Lectura con Función Informativa	p. 142
4.3 Metodología	p. 142
4.3.1 Descripción del film: Lectura de ficha técnica-artística y sinopsis	p. 147
4.3.2 Segmentación del film en Secuencias como unidades breves de información	p.153
4.3.3 Enumeración y lectura de elementos informativos en narración y de secuencias	p. 156
4.3.3.1 Lectura de la estructura informativa de la narración del film	p. 157
4.3.3.2 Lectura de la estructura informativa por secuencias	p. 158
4.3.3.3 Lectura de la estructura informativa por rol de personaje	p. 166
4.4 Lectura con Función Profesional	p. 173
4.4.1 Descripción y Registro de films utilizando metadatos	p. 173
4.4.2 Lectura para la construcción de índices de elementos informativos de narración fílmica	p. 178
4.4.2.1 Índice de elementos informativos de narración fílmica	p. 179
4.4.2.2 Índice de relaciones intertextuales de elementos informativos de la narración fílmica	p. 182
Conclusiones	p. 193
Bibliografía	p. 197
Conclusiones finales	p. 199
Conclusiones generales	p. 218
Glosario	p. 223
Bibliografía de films	p. 224
Bibliografía general	p. 227
Anexo. El método LIVFI para imágenes de otras disciplinas	p. 238

INTRODUCCIÓN

La bibliotecología ha continuado su avance y desarrollo, incorporando nuevas herramientas tecnológicas para ampliar la gama de funciones, servicios y tratamiento de la información. De ahí que, en el marco de la Sociedad de la Información, se ha conferido a la información, mayor importancia, nuevas funciones, valores y usos. En este entorno informacional también las tecnologías de información y comunicación (TIC) han alterado el ciclo de la información, desafiando marcos normativos asociados a la producción, sistematización, distribución y acceso a la información, lo que ha llevado a la proliferación de objetos portadores de información de diferentes formas, tamaños y medios, incluyendo diversos tipos de publicaciones en texto, fotografías, mapas, imágenes en movimiento, grabaciones sonoras y películas.

Esta irrupción tecnológica ha demandado nuevos retos a las bibliotecas, lo que ha implicado en el proceso de organización pasar desde la automatización, la digitalización de las colecciones de las bibliotecas, los repositorios institucionales y las colecciones electrónicas de libros y de revistas, hacia el uso de plataformas de servicios de administración [Servicios de administración WorldShare (WMS)]. Estos se apoyan y emplean la nube con aplicaciones para administrar servicios –adquisiciones de colecciones multi-formato, circulación, selección y metadatos, uso compartido de recursos– para facilitar el acceso e intercambio de recursos electrónicos y digitales en ambientes cooperativos. Estas herramientas y ambientes virtuales permiten atender y organizar sistemáticamente la sobreproducción actual de información.

En este contexto, el avance tecnológico ha conllevado a la proliferación de imágenes, las cuales han alcanzado mayor impacto y preponderancia en los diferentes espacios sociales, debido a que los medios de comunicación han cambiado los modos de producción, distribución, acceso y uso, en diversos medios, tales como la fotografía, la televisión, la pintura y el cine.

Por lo cual, esto pudiera ser la respuesta idónea para la organización, sistematización y difusión de las imágenes –incluida la imagen cinematográfica–, ya que, actualmente, han incrementado notablemente su acceso y consulta. Sin embargo, dentro del avance de la bibliotecología y del uso de la tecnología para encausar las entidades de información visual a un espectro de mayor amplitud y alcance, las imágenes fílmicas, consecuentemente, estarían envueltas en este cambio y se alinearían a esta dinámica, continuando con su tratamiento descriptivo y un análisis documental somero, solamente que ahora en nuevos formatos o plataformas. Lo que provocaría un crecimiento desigual y aparentemente invisible –pues se continuaría desarrollando y haciendo uso de las TIC en las imágenes cinematográficas, sin antes sustentar sus características informativas inherentes a la disciplina bibliotecológica–. De ahí se deriva uno de los problemas nodales de esta singular imagen, que consiste en la invisibilidad de las propiedades informativas de este objeto visual fílmico en el campo de la bibliotecología.

No obstante, aun cuando esta imagen ha sido estudiada bajo los estándares bibliográficos tradicionales y enfocada, principalmente, en el estudio de la parte descriptiva de los elementos físicos del soporte que la almacena y, de manera superficial, en su contenido, la investigación sobre el cine en el campo

bibliotecológico muestra que, en efecto, las obras cinematográficas y sus imágenes son objeto de estudio y de lectura del discurso cinematográfico, de ello dan cuenta los trabajos de Elsa Ramírez y cols., que exploran dimensiones físicas, psicológicas y sociales del personaje del bibliotecario en films¹.

En este sentido, es menester que la ciencia bibliotecológica se enfoque al estudio tanto de las imágenes, en cuanto generadoras y productoras de información, así como a la lectura de las imágenes visuales fílmicas, debido a que esta singular imagen es también objeto de lectura dentro de la esfera bibliotecológica.

Por lo cual, se inscribe la pertinencia de realizar investigación para generar conocimiento sobre las imágenes visuales fílmicas informativas, con el propósito de entender ¿Cómo han sido investigadas las imágenes visuales? y ¿Cómo pueden conceptualizarse las imágenes fílmicas como entidades portadoras de información en la bibliotecología? ¿Cómo se caracteriza la imagen fílmica su dimensión informativa? ¿Cómo puede elaborarse un método de lectura de la imagen fílmica con fundamento bibliotecológico?

De ahí el objetivo de realizar esta investigación sobre la imagen fílmica, así como el propósito de desarrollar un método de lectura y análisis de este tipo de imágenes, desde sus propiedades informativas. A partir de esta postura se pretende responder al problema de esta tesis ¿Cómo se puede leer y conceptualizar la imagen fílmica desde un enfoque teórico bibliotecológico y en

¹ Véase: Elsa Ramírez Leyva, "Los bibliotecarios ¿Qué imagen proyectan en el cine?", *Hemera* 5 no.10 (2007), pp. 21–27; "La importancia social de la biblioteca y de los bibliotecarios: una muestra cinematográfica" *El Bibliotecario* 10 no.82 (2011); y Luis Iturbe Fuentes y Elsa Ramírez Leyva, "Estereotipos y roles sociales de los bibliotecarios en el discurso cinematográfico" *Revista General de información y documentación* 24 no.1 (2014), pp. 25-40.

función de ello cómo se puede elaborar un método para ese tipo de lectura? Con base en este trabajo y de manera consecuente se alcanzaría el objetivo de esta tesis: Construir un concepto de la imagen fílmica para su estudio, desarrollando a la vez un método de su lectura para la bibliotecología. Asimismo, mediante la construcción del concepto y del método de lectura se responde a la hipótesis de esta investigación: los elementos de la imagen fílmica, así como los elementos de su información pueden generar un concepto para su estudio, lo que puede posibilitar la construcción de un método para su lectura.

Por lo tanto, las propiedades de información y la imagen cinematográfica son los elementos que articulan esta investigación, teniendo como práctica transversal a la lectura. Por ello, se resalta que esta práctica corresponde al proceso o acción de leer, en la cual un individuo comprende el sentido de una representación, a partir de su interpretación², considerando aspectos y habilidades lingüísticas, cognitivas y sociales.

Así pues, dado que esta investigación se enfoca en la lectura de las imágenes fílmicas de las obras cinematográficas, se acota la terminología que se usará para las producciones cinematográficas. En este caso, se hará mayor alusión al término "film", dado que acorde con los tesauros y diccionarios de cine³, es la palabra más utilizada para un estudio artístico o pedagógico de cintas cinematográficas, mientras que la palabra "película" se usa con mayor frecuencia

² Elsa Margarita Ramírez Leyva, "¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?". *Investigación bibliotecológica* 23, no. 47 (2009), pp. 161-188.

³ Tesoro de la UNESCO. "Films", 2020, <http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/>

⁴ Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información. "Declaración de Principios". En *Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio*, https://www.itu.int/net/wsis/outcome/booklet/declaration_A-es.html

para asistir al cine –orientado al gozo y entretenimiento, esta postura, en cierta medida, se llevaría a cabo con la práctica de la lectura recreativa–. Este trabajo también incluye un glosario con los términos de sinonimia de film.

Para iniciar con las particularidades de esta investigación y así indicar la forma en que se responde a su planteamiento, en el primer capítulo “Las imágenes en el campo bibliotecológico” se hace una revisión conceptual de la información para establecer elementos para el análisis de las propiedades de la diversa gama de entidades de información, –en sus diferentes formatos, medios y tamaños- y el uso social de la información desde distintas perspectivas–. De esta forma, se identifican las propiedades de la información, su estudio informativo –como proceso, así como el uso social de la información–, lo cual derivó en la identificación de las propiedades tangibles e intangibles de la información. Asimismo, se revisa la literatura bibliotecológica para conocer cómo se ha abordado la imagen, así como su investigación, –estrato dividido en el análisis documental, la lectura y el análisis de las imágenes y, finalmente, su proceso de indización y recuperación de la imagen visual–.

Esto permite que, en el segundo capítulo “Imagen visual fílmica como portadora de información”, se conceptualiza esta imagen como portadora de información en el campo de la bibliotecología, lo que implicó el análisis del espectro de la ciencia de la información para investigar las propiedades, el comportamiento y el uso social de la información. Además, se caracteriza la imagen visual fílmica por su estructura informativa: como unidad de representación visual, por su acompañamiento de banda sonora y como imagen en movimiento. Finalmente, se revisa el uso de imágenes desde disciplinas de las ciencias

sociales (sociología, geografía) y de las ciencias humanísticas (historia del arte, antropología, estudios visuales y estudios fílmicos), su lectura e interpretación de las mismas y su relación disciplinar con la cinematografía. Algunos de estos estudios, inclusive, han generado nuevas líneas de investigación, como la sociología cinematográfica, la semiología del cine o la antropología visual.

El tercer capítulo titulado “Marco conceptual para la lectura de la imagen fílmica”, comienza con el marco conceptual, el cual considera la semiología del cine para sustentar que las imágenes son signos constituidos de información; el análisis del discurso cinematográfico, mismo que desde la semiótica examina los componentes del lenguaje cinematográfico, entre ellos, para este modelo: las imágenes, la narración y el sonido. Además, la narración como proceso, mismo que a través del discurso cinematográfico transmite información de una historia del realizador a un espectador. Por último, las propiedades de información de la imagen visual fílmica informativa, para circunscribir sus particularidades y los procesos que derivan de la bibliotecología. Estos elementos permiten la construcción del Modelo de lectura de imagen visual fílmica informativa.

En el cuarto capítulo “Método de lectura de la imagen visual fílmica informativa”, se desarrolla el método, cuyo título corresponde a este apartado. Éste versa sobre la lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional de la imagen visual fílmica informativa.

El método inicia en la lectura con función recreativa, que implica la comprensión e interpretación de las imágenes visuales fílmicas informativas para adjudicarles sentido y construir significados de tipo referencial, explícito, implícito y sintomático, en el contexto social y cultural de recepción del espectador.

Después, la lectura informativa incorpora la descripción del film, su segmentación en secuencias como unidades breves de análisis para la lectura de la estructura informativa por secuencias y por rol de personajes. Finalmente, la lectura profesional apunta hacia la descripción de films, utilizando el registro de metadatos de Dublin Core y se enfoca en la lectura para la construcción de un índice de elementos informativos de la narración y un índice de relaciones intertextuales de elementos narrativos, con el propósito de establecer mayores relaciones entre films de diferente tipo de cine y así aumentar los puntos de acceso del material fílmico.

La selección de un film y sus imágenes visuales para su lectura, desde el discurso cinematográfico, comprende la revisión de películas del cine clásico, moderno y posmoderno para la selección de un film para su análisis y lectura. La muestra revisada se conformó por 29 films, siguiendo un orden cronológico, con cuatro criterios de selección: El primero es que el film debe ser de ficción. El segundo es que la cinta cinematográfica debe tener una historia narrativa. El tercero es que la película debe tener personajes que realizan acciones alrededor de un hecho, en un tiempo y espacio determinado. El cuarto es que la historia del film debe girar en torno a la información, los datos y el conocimiento.

Los criterios para determinar las secuencias del film seleccionado se basaron en los siguientes elementos: En primer lugar, el evento principal que sucede en la historia; en segundo lugar, la información introductoria de quiénes son los personajes protagónicos, antagónicos y secundarios que realizan acciones en la narración; en tercer lugar, la información del lugar y el ambiente donde se presentan los personajes principales y la temporalidad en que realizan las

acciones; en cuarto lugar, el problema principal; en quinto lugar, la solución del conflicto de la narración.

Por lo cual, en este trabajo las secuencias representativas de una narración que se consideran son las siguientes: Primero, la presentación de personaje principal que realiza el evento de la trama; segundo, la causa que origina el problema de la historia; tercero, la solución de la historia o su desenlace. Estas secuencias representativas reflejan que hay un personaje en el evento de la historia, en el cual se origina un problema y para que la historia continúe su curso, el personaje debe de enfrentar el conflicto, encaminando sus acciones hacia su solución.

En el método se aplica la lectura con función recreativa; seguida de la lectura informativa y profesional de la obra cinematográfica, mediante el análisis denotativo y connotativo de la película del cine clásico *Los 39 escalones* de Alfred Hitchcock. La selección de este film se debe a que la historia contiene los elementos básicos de la Bibliotecología: datos, información y conocimiento, los cuales son pieza fundamental en la narración: Los datos que registra diariamente el Sr. Memoria; la información del grupo de espías Los 39 escalones, así como la información cartográfica del mapa y el conocimiento que se obtuvo, derivado de reconstruir los hechos, para resolver el misterioso robo.

Así pues, considerando que la investigación de esta tesis se enfoca en la lectura, mediante la comprensión e interpretación del conjunto de registros visuales fílmicos informativos y sus significados –enfocados en la imagen, la información, la narración y el sonido–, este proceso se lleva a cabo en tres diferentes lecturas de la IVFI, acorde con su función.

Por lo cual, la metodología de la lectura de la imagen visual fílmica informativa se divide en las funciones de los procesos de lectura, esto es, la lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional.

Para iniciar, el lector-espectador define –consciente o inconscientemente– el propósito de la lectura del film o de ver la película, ya que esto determina la función de su lectura. Por lo cual, el siguiente paso es la selección de la obra cinematográfica. De ahí que el primer proceso es la lectura con función recreativa, misma que puede requerir de una sola lectura hasta el número de veces que el lector-espectador desee o requiera. Así pues, en este proceso también se adjudican los sentidos de la IVFI a sus secuencias para construir significados de tipo referencial, explícito, implícito y sintomático, acorde con el contexto social y cultural de recepción del espectador. Esta actividad, básicamente, se orienta al disfrute de la lectura y el entretenimiento.

Ahora bien, si la intención es profundizar en el film, esto daría lugar a la segunda función, la cual es la lectura con función informativa. Su objetivo principal es la descripción y el análisis del film para el reconocimiento de sus elementos narrativos. Este proceso, a su vez, se subdivide en 4 etapas:

En la primera etapa, consiste en registrar de información básica del film, es decir, se registran los datos de la ficha técnica y la ficha artística, cuya finalidad es registrar la información del film, que será efecto de trabajo.

En la segunda etapa se realiza el registro secuencial de la historia para dividir la trama del film en las cuatro secuencias representativas de la narración y el tiempo en que cada una comienza. Asimismo, se elabora la sinopsis del film y se registra el cronograma de acciones. Posteriormente, se identifican las

secuencias y escenas representativas del film para registrar la interpretación de los significados en los tipos de lectura secuencial de índole referencial, explícita, implícita, sintomática y de la banda sonora.

La tercera etapa es la parte descriptiva de la IVFI, en ésta se realiza la descripción de la estructura informativa. Y, en la cuarta etapa se procede a registrar la información tanto en el mapa de estructura informativa de la narración del film, como los datos en el mapa de la estructura informativa por secuencias. Para estas etapas se observan las secuencias seleccionadas, en repetidas ocasiones (de cuatro a ocho veces por secuencia). Para terminar con esta función, está la quinta etapa, en la que se realiza la descripción de elementos simbólicos del personaje. Por ello, se registra la información del mapa de elementos simbólicos, así como los datos del mapa del rol narrativo. De igual forma, para completar el registro de datos, se observan las secuencias seleccionadas, en repetidas ocasiones (de dos a tres veces por secuencia).

La tercera función es la lectura con función profesional, que apunta hacia tareas del bibliotecólogo y, en esta tesis, al análisis de la información para la catalogación de films usando metadatos, así como en la construcción de índices de elementos informativos y de relaciones intertextuales. La primera actividad se enfoca en la descripción y el registro catalográfico de los elementos básicos de metadatos del film, usando Dublin Core. En la segunda actividad se construyen índices para establecen las relaciones con otras películas de diferentes tipos de cine, usando los elementos intertextuales para la construcción de índices de elementos informativos de la narración filmica.

Capítulo 1

Las imágenes en el campo bibliotecológico

Las imágenes visuales han alcanzado una mayor importancia en los diferentes espacios sociales lo que ha llevado a diversas disciplinas de las ciencias sociales y humanísticas, en este caso, la bibliotecología a enfocar estas entidades portadoras de información como objeto de estudio. En este capítulo, se hace una revisión de la literatura sobre los conceptos de información y de imagen para entender ¿Cómo ha sido investigada y conceptualizada la imagen en la Bibliotecología? Esta revisión ha planteado como hipótesis que conocer cómo se ha abordado bibliotecológicamente a la imagen visual permitirá saber cómo y desde qué perspectiva se han estudiado las imágenes.

Esta revisión parte de tres planteamientos relevantes en este campo de estudio, la conceptualización de información desde la perspectiva de la ciencia de la información para identificar los atributos de las entidades de información; el compromiso de construir una Sociedad de la Información donde toda persona pueda crear, consultar, usar y compartir información y conocimiento⁴; y el planteamiento sobre los retos y desafíos de las bibliotecas en el nuevo entorno informacional; con el propósito de encuadrar la conceptualización de las imágenes visuales fílmicas como entidades portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles, desde un enfoque teórico bibliotecológico.

⁴ Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información. "Declaración de Principios". En Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio, https://www.itu.int/net/wsis/outcome/booklet/declaration_A-es.html

1.1 Concepto de información

Para este apartado se considera el concepto y las características de la "información". Por lo cual, para conocer su conceptualización e identificar los atributos de las entidades de información, se consideran los elementos de la ciencia de la información⁵. Dado que esta disciplina, es el antecedente y origen del estudio de la información –y, consecuentemente, de la bibliotecología–, la cual se posicionó como objeto de estudio tanto de investigación como de la práctica profesional de la información, ante el imperativo del cambio informacional que demandaba la sociedad norteamericana y que exigían las circunstancias económicas, políticas y culturales derivadas del periodo histórico de la década de los sesenta.

En ese contexto, la información guardó un carácter estratégico y llegó a ser un campo de estudio que podría dar respuesta tanto a la problemática de la explosión de la información, como a la necesidad de su acceso y recuperación –derivada del desarrollo científico y tecnológico–. En la actualidad se plantea una problemática semejante en cuanto a la proliferación de la información derivada de que las tecnologías de información y comunicación (TIC) han alterado el ciclo tradicional de la información, desafiando los marcos normativos asociados a su producción, organización y acceso.

⁵ Los orígenes de esta disciplina se remontan a finales del siglo XIX con el movimiento europeo de la documentación, el cual pretendía registrar la información para el mejoramiento y aprovechamiento de la Ciencia de la Información. Dorothy Lilley B. y Roman Trice, *A history of information science, 1945-1985* (San Diego: Academic Press. 1989), p.2.

Esta concepción se trasladó al continente americano y fue adoptado por Estados Unidos a fines de la década de 1930, donde se desarrolló gradualmente, dando lugar a la disciplina de la Ciencia de la Información en la década de los 60's.

Para Harold Borko⁶ la ciencia de la información es:

[...] la disciplina que investiga que propiedades y el comportamiento de la información, las fuerzas rigen su flujo y los medios para su procesamiento para su acceso y uso óptimo. Está interesada en un conjunto de conocimientos relacionados con la colección, organización, almacenamiento, recuperación, interpretación, transmisión, transformación y uso de la información. Es una ciencia interdisciplinaria relacionada con campos tales como bibliotecología, comunicación, lingüística, psicología y tecnología.

Esta definición de fines de la década de los sesenta es considerada contemporánea, ya que no sólo comprende los procesos de la organización, análisis documental y el flujo de la información, sino que H. Borko puntualiza cada acción concerniente al ciclo de la información. Esto es, desde la organización hasta la interpretación y la transmisión de la información para su uso.

No obstante, el documentalista y psicólogo estadounidense se enfoca en los procesos mecánicos-tecnológicos para el cumplimiento de los procedimientos enunciados; considera, en primera instancia, las propiedades inherentes a la información porque su comportamiento está dirigido a resolver las necesidades sociales de información.

Así pues, H. Borko plantea que esta ciencia es interdisciplinaria, la cual se sostiene de los conocimientos y las habilidades de los agentes que construyen el sistema de información⁷. En gran medida, esto se debe a que los profesionales de la información gestionan el flujo informativo, conocen sus colecciones, los procedimientos y los agentes sociales a quienes va dirigido el sistema. En este contexto, se construye la interacción con los seres humanos con necesidades de información individuales y sociales comunes, a partir de los procesos que sigue la

⁶En 1968, Harold Borko, en su artículo paradigmático "Information science: what is it?", reformuló la propuesta inicial de Taylor, sobre la definición de la disciplina.

⁷ Harold Borko, Computer applications in the behavioral sciences, 1962b, pp.1-4.

información y utilizando la tecnología⁸ como herramienta para facilitar su organización, búsqueda y acceso.

Desde aquella década, H. Borko considera que es un campo en evolución y hace énfasis en elementos y estudios que tanto en la disciplina bibliotecológica actual como en esta investigación se abordan: Primero, las propiedades de la información; seguido de la interdisciplinariedad que en la práctica y la investigación requiere la disciplina; tercero, la investigación bibliotecológica que pueda transferirse a la práctica profesional.

Esta disciplina en su trayectoria ha conservado su base conceptual en el devenir del tiempo; no obstante, ha transformado su perspectiva en concordancia con el contexto social, económico y tecnológico que ha impactado en los procesos asociados a la generación, sistematización y acceso a la información; de igual forma, ha conllevado a la adopción de diferentes valores, funciones y uso social de la información para responder a necesidades informativas de carácter individual, organizacional y social.

Tefko Saracevic, en esta línea, argumenta que la ciencia de la información es:

El campo de práctica profesional y de investigación científica que aborda la comunicación efectiva de objetos de información en el contexto de las necesidades individuales, organizacionales y sociales para el uso de la información. Su dominio es la transmisión del conocimiento registrado,

⁸ Kjel Samuelson, *Information systems and networks: Design and planning guidelines of informatics for managers, decision makers and systems analysts*, p.60.

Acorde con el trabajo que se realizaba, H. Borko argumenta que la computadora no es sólo un dispositivo de búsqueda, sino una herramienta de producción usada para automatizar los procesos. Básicamente, la computadora tiene las siguientes funciones: la organización de los datos estadísticos y la búsqueda a partir de encontrar relaciones.

Los datos son registrados en el sistema por una unidad de entrada, por tanto, el dispositivo debía codificar la información en un medio para transferirla a una unidad de almacenamiento. Estas unidades recibían la información de la unidad de entrada, acorde con un esquema de indización pre-organizado. Harold Borko, *Computer Applications in The Behavioral Sciences*, (1962b).

centrándose en la recopilación, almacenamiento y recuperación para el uso efectivo de la información. Se relaciona tanto con la información y el conocimiento registrado, como con las tecnologías y servicios que facilitan su gestión y uso⁹.

La investigación sobre la información que está asociada a fenómenos sociales y tecnológicos indica que la ciencia de la información dejó de ser estrictamente documental¹⁰. En esta transformación T. Saracevic distingue tres características que sustentan la evolución de esta disciplina: En primer lugar, es disciplinar y sus relaciones con las diversas disciplinas están cambiando. En segundo lugar, se vincula a las tecnologías de información para solucionar problemas de uso efectivo de información, aunque tiene una fuerte dimensión humana y social, que va más allá de la tecnología. Por último, participa activamente en el desarrollo de la Sociedad de la Información, al igual que otras disciplinas.

Así pues, en el concepto de ciencia de la información, H. Borko y T. Saracevic argumentan que coexisten dos campos –la investigación científica y la práctica profesional–, coinciden en su interdisciplinariedad, incorporan los procesos de recolección, organización, almacenamiento, recuperación, transmisión, acceso y uso de la información; asocian la tecnología para facilitar las actividades, y distinguen los aspectos sociales y humanos. Entre sus diferencias, H. Borko considera el acceso y uso de la información para la toma de decisiones y hace uso de la tecnología frente a la gran cantidad de información para sortear con canales sobresaturados y así lograr su transferencia, la cual generalmente es

⁹ Tefko Saracevic, "Information science", *Information Science* 50 no. 12 (2009), p.2570.

¹⁰ En su fase inicial de constitución las categorías de las ciencias de la información respondían a demandas documentales como la organización de la información, equipos de cómputo con almacenamiento que recuperen la información.

entre sistemas; asimismo, puntualiza el estudio de las propiedades de la información. Mientras que T. Saracevic, acorde con su contexto, considera la transferencia y la transmisión de la información entre seres humanos. De igual forma, reitera la importancia de la interdisciplinariedad y la participación en la Sociedad de la Información.

No obstante, aun cuando en el concepto de H. Borko incluye la interpretación –tanto entre sistemas de información, como entre seres humanos– y que T. Saracevic alude a la transmisión *de* información entre personas, y que ambos teóricos coinciden en la importancia del factor humano en la utilización de la información, ninguno considera en el campo de las ciencias de la información, el proceso de lectura para la apropiación, interpretación y uso de la información para responder a las necesidades de información. De ahí, la necesidad de realizar investigación para construir un método de lectura para la información visual fílmica.

Transformación del entorno socio-informacional

En la actualidad, la información ha adoptado nuevos usos, funciones y valores. De hecho, el compromiso de construir una Sociedad de la Información se enfoca en que los individuos puedan crear, consultar, utilizar y compartir la información y el conocimiento¹¹; en reconocer que el acceso universal y equitativo a la información

¹¹ *Op. cit.*, Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información, p.3.

contribuye al desarrollo social y cultural; y que la información constituye el principal desafío social y económico, no así la tecnología¹².

Aunque el entorno socio-informacional, ha incidido en estudios asociados a la información –desde distintas disciplinas sociales y humanísticas¹³–; también ha incrementado la dinámica y el flujo de la información, en este escenario, la IFLA¹⁴ ha manifestado que las TIC han alterado sustancialmente el ciclo tradicional de la información, favoreciendo la generación y proliferación de entidades digitales y la diversificación de formatos –textos, imágenes fijas o en movimiento, grabaciones sonoras y films– a un ritmo acelerado, desde una multitud de fuentes; lo que por una parte ha desafiado los marcos normativos de producción, sistematización, distribución y acceso a la información, asociados a contextos sociales, económicos y culturales; y por otra ha impactado en las prácticas sociales de la lectura porque ya no privilegia sólo la lectura de la cultura escrita¹⁵.

Respecto al crecimiento acelerado, la proliferación de información y la penetración tecnológica en el ámbito bibliotecológico, Lynne Marie Rudasill¹⁶ considera que el entorno socio-informacional ha cambiado más en los últimos catorce años, que en los últimos setenta y cinco años del siglo XX. Esta irrupción tecnológica ha conllevado cambios en el escenario, demandando nuevos roles y

¹² Rafael Capurro, "The concept of information ", *Annual Review of Information Science and Technology* 37 no.1 (2003).

¹³ *Op cit.* Saracevic, (1999), p.1062.

¹⁴ IFLA, "¿Surcando las olas o atrapados en la marea? Navegando el entorno en evolución de la información". 2013, [ifla-trend-report spanish.pdf](https://www.ifla.org/publications/2013-ifla-trend-report-spanish.pdf)

¹⁴ UNESCO, Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo. 2009, <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/llece/SERCE2006>

Manuel Castells, *La dimensión cultural de Internet* (España: Universitat Oberta De Catalunya, 2002).

¹⁵ *Op cit.* UNESCO, 2009.

¹⁶ Lynne Marie Rudasill, *The IFLA Trend Report and Library Horizons Bibliotecas. Anales de Investigación* 10 (2014), p.197–203.

retos a las bibliotecas, los cuales incluyen la incorporación de plataformas tecnológicas para administrar colecciones complejas y multiformato, lo que ha implicado pasar de la automatización, la digitalización de las colecciones en las bibliotecas y los repositorios institucionales hacia el uso de plataformas para administrar colecciones y servicios de bibliotecas, basados en la nube con aplicaciones para administrar –la adquisición y la circulación de entidades de información mediante metadatos–, y así facilitar el acceso e intercambio de recursos electrónicos en ambientes cooperativos¹⁷.

La conceptualización de información.

La revisión conceptual de ciencia de la información –como disciplina que investiga las propiedades y el comportamiento de la información, las influencias que regulan el flujo y uso de información y los métodos de procesamiento de ésta para su almacenamiento, recuperación y diseminación–¹⁸, aporta elementos para reconocer las propiedades de la información.

Se conceptualiza la información a partir de las nociones de ciencia de la información desarrolladas por los principales teóricos de la disciplina –Samuel Taylor, Harold Borko, Tefko Saracevic y Rafael Capurro–, desde tres vertientes: La primera son las propiedades de la información. La segunda es la información como proceso. La última es el uso social de la información: efectos, funciones y valor; con el propósito de establecer los elementos para conceptualizar las

¹⁷ Marshal Breeding, “Informe de sistemas de bibliotecas 2017. visiones competitivas de tecnología, software abierto y flujo de trabajo.” *El Profesional De La Información* 26 no.3 (2017), pp. 541–57.

¹⁸ Harold Borko, en su artículo "Information science: what is it?" formula la definición de la disciplina.

imágenes visuales fílmicas como entidades portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles.

La investigación de las propiedades de la información y específicamente de las representaciones de la información (conocimiento) fue definida por H. Borko¹⁹ desde hace medio siglo. Cuatro décadas después –como se abordó anteriormente–, T. Saracevic la enfoca también como objeto de estudio²⁰, refiriéndose a los registros de conocimiento de forma más amplia y diversificando la gama de entidades –en todas sus formas, tamaños y medios– para el procesamiento y la transmisión efectiva de la información.

A) Propiedades de la información

- **Propiedades tangibles**

Las propiedades tangibles de la información reconocidas a partir del concepto de información son: En primer lugar, los registros de conocimiento en todas formas, tamaños o medios para su procesamiento y transmisión efectiva (T. Saracevic). En segundo lugar, las representaciones de información -productos materiales -libros, documentos, revistas, discursos imágenes, films- o tecnológicos –electrónicos- que pueden ser producidas, procesadas y transmitidas usando tecnología (H. Borko, Charles Ess). Finalmente, las entidades materiales, objetos o productos objetivables y medibles -información registrada- que pueden ser almacenadas,

¹⁹ *Op cit. Borko*, 1962a, pp. 3-4.

²⁰ *Op cit. Saracevic*, 2009, p.1062.

recuperadas y transmitidas (Michael Buckland, T. Saracevic, Robert Loose, C. Ess, Francisco García Marco).

Para T. Saracevic la información *per se* es un registro o producto de conocimiento de un autor. Por otra parte, ya que M. Buckland considera la información como objeto, el teórico inglés la refiere como entidad material registrada –en esta dualidad, si no hay registro en una entidad, no habría información–, mientras que para H. Borko y C. Ess los productos materiales son el medio que alberga las representaciones de información. Ahora bien, T. Saracevic hace hincapié en que la información se encuentra en todas las formas, tamaños o medios, mientras que para H. Borko, M. Buckland, R. Loose y C. Ess ésta se encuentra en productos o entidades materiales o de forma electrónica. Así pues, T. Saracevic, H. Borko, C. Ess, M. Buckland y R. Loose concuerdan que la información puede ser producida y procesada para su transmisión.

Por lo cual, para fines de este trabajo se utilizan principalmente las nociones de T. Saracevic respecto a que la información es una entidad en sus distintas formas para su procesamiento y transmisión; de H. Borko y C. Ess respecto a que ésta es representada; y de R. Loose y F. García Marco que como objeto tangible es objetivable y puede procesarse; además puede cuantificarse porque –ya sea en un medio físico o digital– corresponde a una entidad de información.

Partiendo de esta conceptualización y con base en el análisis de sus propiedades tangibles, en esta tesis, el concepto de información se establece como:

Registros de conocimiento que son representaciones de información objetivada en diferentes entidades de múltiples formatos, tamaños o medios, los cuales son producidos y procesados para su transmisión.

- **Propiedades intangibles**

Las propiedades intangibles de información reconocidas a partir del concepto de información son: En primer lugar, los registros de conocimiento que tienen un significado potencial para la transmisión de información (T. Saracevic y Richard Derr). En segundo lugar, la información tiene un significado potencial, en consecuencia, tiene una propiedad o valor informativo que le adjudica un individuo en un proceso interpretativo, enmarcado en su comprensión en cierto contexto social (M. Buckland, R. Loose, R. Derr). Seguido de que la entidad es informativa cuando es producida e interpretada en su contexto cultural y social -incluye tiempo, lugar y grupo específico- (I. Cornelius y R. Capurro). Posteriormente, que la representación de una realidad es comunicable (T. Saracevic y R. Derr). Por último, la información refiere hechos que responden a las preguntas *qué, quién, cuándo y dónde*; mientras que el conocimiento responde a los cuestionamientos *por qué, cómo y cuál fue la intención* (Nicole Dragulanescu, Anthony Debons). Este planteamiento sustenta los elementos de la estructura informativa de las imágenes visuales filmicas del discurso cinematográfico que se explican en el capítulo 3.

Así pues, T. Saracevic, R. Derr, M. Buckland, R. Loose concuerdan que la información tiene un significado potencial, no obstante, para que éste pueda acuñarse requiere del proceso de interpretación en un contexto social determinado

por parte del individuo; en esta aseveración coinciden M. Buckland, R. Loose, R. Derr, Ian Cornelius y R. Capurro.

En este sentido, mientras que para T. Saracevic esta significación es el resultado del proceso de transmisión de la información –desde los procesos tecnológicos–; M. Buckland profundiza en su reflexión, ya que el producto derivado del proceso interpretativo da lugar al valor informativo, es decir, del significado de la información albergada en el objeto, se genera un nuevo producto con valor agregado, como consecuencia del proceso de interpretación del individuo. Retomando el contexto sociocultural de la información, N. Dragulanescu, examina la información en hechos o eventos, generando una peculiar alineación entre la información que será provista por el hecho y el sujeto (quién, cuándo y dónde) y, posteriormente, agrega la interpretación del individuo que permite responder (por qué, cómo y cuál fue la intención) del evento.

Así pues, para fines de este trabajo se comienza estableciendo que el valor informativo se deriva de las propiedades de información, a partir de adquirir un significado y con esto un valor considerando a M. Buckland, R. Losee, I. Cornelius y N. Dragulanescu. Posteriormente, se hace énfasis en el proceso de interpretación como vía para poder alcanzarlo. Finalmente, T. Saracevic y R. Derr indican la vía para hacer llegar la información a otros sujetos, esto es, cómo puede ser comunicable y transmisible.

Con base en estas nociones previamente analizadas y a partir de sus propiedades intangibles, en esta tesis, el concepto de información se establece como:

Un registro de conocimiento que tiene un significado potencial para la transmisión de información, en consecuencia, tiene un valor informativo que es adjudicado cuando es interpretado por un lector en su contexto cultural y social.

En cuanto a la delimitación de la revisión de la literatura y los autores citados, dado que esta tesis se enfoca en la información y no en los datos ni en el proceso cognitivo de los significados para generar conocimiento; como se expuso anteriormente, se identificaron las propiedades tangibles de la información, las cuales, recapitulando son representaciones físicas almacenadas en entidades definidas en un soporte material o electrónico, mismas que son productos medibles para su transmisión. Y las propiedades intangibles son registros de información con significado potencial, cuyo valor informativo es atribuido por el lector o usuario para transmitir información.

Mientras que los datos no son considerados como entidades informativas, pueden corresponder a palabras, cifras que pueden estar en bases de datos –acorde con los teóricos de las ciencias de la información C. Ess, Anna da Soledade Vieira y Haidar Moukdad–, o en una cadena de símbolos que representan algo –Henry Gladney, R. Fidel o Anthony Debons–, alude a que representan percepciones–. Los datos, en este sentido, no pueden procesarse como entidades de información, puesto que son material aislado o inconcluso porque requiere análisis e interpretación, por tanto, no son medibles ni transmisibles. Son entidades que no tienen un soporte físico, ni una forma determinada, en consecuencia, difícilmente pueden seguir los mismos procesos de organización, almacenamiento y recuperación. Respecto al conocimiento, derivado del proceso cognitivo de asimilar y organizar la información en la mente,

este trabajo únicamente se enfoca en la información visible, con valor informativo que el usuario le otorga a ésta (propiedades intangibles), a partir de su interpretación, y no alude al siguiente nivel, el conocimiento.

B) La información como proceso

El comportamiento de la información implica la estructuración y el análisis del flujo de la información en sus procesos normativos asociados a la producción, sistematización, distribución y acceso a la información en sus diferentes formas.

Desde la investigación H. Borko enfoca el comportamiento y las influencias que regulan el flujo y el uso de la información; planteando la necesidad de estudiar los métodos de procesamiento para el almacenamiento, recuperación y diseminación de la información para su acceso y uso óptimo²¹. T. Saracevic incorpora a estos procesos el uso de la tecnología para facilitar la gestión eficiente y el uso óptimo de la información²². Ambos coinciden que la práctica profesional apunta hacia los procesos recolección, el almacenamiento y la recuperación de información

Por su parte, M. Buckland y F. García Marco parten de que la información se manifiesta como la acción y efecto de informar, pero se concentran en los efectos que se suscitan en los sujetos al estar en contacto con la información. Ambos coinciden en cuanto al objetivo final de los procesos que es la transmisión de la información porque para M. Buckland²³ corresponde a la “acción de informar” o

²¹ *Op cit.*, Borko, 1962a, pp.3-4.

²² *Op cit.*, Saracevic, 2009.

²³ Michael Buckland, “Information as Thing.” *Journal of the American Society for information science*, 42 no.5 (1991), pp.354-357.

“cuando alguien es informado”; mientras que F. García Marco enfoca la acción y efecto de informar o informarse en tres vertientes: La primera indica que la información puede ser captada para informarse; la segunda que la información puede ser generada para informar algo; Y, la tercera que la información puede ser transmitida entre dos entes –informar a alguien–.

Para los fines de este trabajo, la información como proceso puede abordarse desde la investigación para la generación de conocimiento que pueda enriquecer la práctica profesional del bibliotecólogo como el mediador entre la información y el usuario.

C) El uso social de la información

Los procesos de generación, recopilación, organización, almacenamiento y recuperación en el ciclo de la información están sustentados en la visión de que el conocimiento comunicado o transferido tiene un papel activo en la sociedad de la información porque el uso de la información responde a necesidades–individuales, organizacionales y sociales– de los usuarios, las cuales pueden ser cubiertas con determinadas fuentes de información. Desde la perspectiva del uso social de la información se analizan algunas nociones de los teóricos de la ciencia de la información:

Para H. Borko el flujo de información hace referencia a las interacciones entre el individuo y la información (conocimiento registrado) basadas en los roles culturales de representación, comunicación e interpretación que la información

tiene en la vida cotidiana²⁴. I. Cornelius ²⁵ agrega que una entidad material, sólo puede ser información cuando es producida, entendida e interpretada por el usuario en su contexto social –tiempo, lugar y grupo específico–. T. Saracevic plantea que el último fin de la práctica bibliotecológica es la comunicación efectiva de la información para responder a las necesidades de información que emergen del espacio social del usuario²⁶. R. Fidel, Donald Hawkins y H. Moukad agregan que la información tiene una representación, un significado, un efecto y un propósito cuando es comunicada, transferida y utilizada por un individuo²⁷.

Recapitulando, desde la ciencia de la información se ha conceptualizado la información desde tres perspectivas: En la primera, la información como cosa o entidad material que hace referencia a documentos, publicaciones, libros o material audiovisual, como objetos portadores de información (tangible); la segunda, la información como “concepto subjetivo” que depende de una visión interpretativa que le confiere atributos de valor informativo (intangibile); y, finalmente, la tercera, la información como proceso de organización y recuperación (documentos, referencias) que hace posible el uso de la información para satisfacer necesidades informativas sociales de grupos específicos²⁸. En este contexto, se han analizado las propiedades de la información para encuadrar la conceptualización de las imágenes visuales fílmicas, no sólo como entidades

²⁴ Melanie Feinberg, "Humanistic information science", *Proceeding of the American Society for Information Science And Technology* 49 no.1 (2012), p.2.

²⁵ *Op cit.*, Bates, pp.17-19.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Chaim Zins, *Journal of the American Society for Information Science and Technology.* " *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.4 (2007): p.483.

²⁸ *Op cit*, Capurro, pp.394-395.

portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles, sino como objeto de estudio del campo de la bibliotecología.

1.2 La imagen en la bibliotecología

Para entender cómo se han estudiado las imágenes en la bibliotecología es importante considerar la trayectoria que han seguido desde las ciencias de la información para la sistematización, la recuperación y el acceso a la información. Con base en esto se identifican los tipos de estudios realizados en la bibliotecología, en torno a la imagen.

Los trabajos de Vannevar Bush, Samuel Bradford y Claude Shannon (décadas de los treinta y cuarenta del siglo anterior) establecieron las bases para la constitución de las ciencias de la información.

De esta forma, la máquina para almacenar la información de V. Bush²⁹; la Ley de Bradford para realizar estudios bibliométricos, con el objetivo de estudiar la productividad y relevancia de las revistas, analizando el rendimiento –aumento o disminución (en determinados periodos) de las revistas de ciencias; y el modelo propuesto por Claude Shannon y Wiener –enfocado en la transmisión de la información a través de determinados canales³⁰, planteando que la información tiene un canal de comunicación, debido a que se compone de una unidad de medición con un canal para su transferencia (siempre que no haya ruido o errores en el comunicado que lo interrumpa).

²⁹ *Op cit.* Lilley, pp. 11-13.

³⁰ *Ibid*, p.4

En la década de los cincuenta, Eugene Garfield indicó las relaciones que pueden generarse entre los artículos del campo científico, lo cual deriva en el desarrollo del *Índice de Citas de las Ciencias* para establecer un control de la literatura de revistas de distintas ciencias.

Esto impulsó, por una parte, el cambio de actividades y servicios manuales a los sistemas de cómputo para la recuperación de información, originando, en 1957, el desarrollo de tres categorías documentales: Primero, la organización de la información; segundo, los equipos para el almacenamiento y recuperación de la información; tercero la traducción mecánica de la información³¹; y por otra, los métodos y las técnicas para traspasar la información en registros MARC con la finalidad de que fueran leídos por una máquina y así llevar a cabo la transferencia de información³².

Desde la segunda mitad del siglo XX, otro fenómeno social que circunda entre los individuos es la numerosa producción de imágenes, cuya generación, producción y acceso se multiplica con el uso de las tecnologías de información. De modo que aquí se entrelazan, –temporalmente– los dos objetos de estudio centrales de esta investigación: la imagen y la información.

El teórico cinematográfico Gilbert Cohen-Seat, ante esta situación, analiza la concepción del mundo, comunicado en los nuevos mundos de información en el que se encuentran las imágenes. Por lo tanto, a consecuencia de la desmesurada información visual y textual –carteles, fotografías, anuncios, pinturas, televisión y

³¹ *Ibid.*

³² La biblioteca Nacional de Medicina fue la primera biblioteca nacional en aplicar las ciencias de la información; en poco tiempo, la siguiente fue la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

cine– que circula y la proliferación icónica y figurativa presente en el mundo social, las personas han creado un universo imaginístico; G. Cohen-Seat argumenta que:

A estos mundos de informaciones reales que ligan a los individuos con su medio... hay que añadir que [son] puros medios de percepción', producidos sobre todo por los procedimientos del cine y la televisión³³.

En este sentido, el individuo incorpora una realidad inmediata, adaptándola e incorporándola a su vida social; esto lo denomina el teórico francés como la esfera de la información visual³⁴. De este modo, el proceso de integrar la información visual ha permitido que las personas no sólo sean receptoras y consumidoras de las imágenes, sino también productoras.

Así pues, el impacto que originó la proliferación de imágenes y la forma en que los individuos recibieron la información visual, produciendo en las personas un rol más activo al convertirse en productores y no meramente receptores.

Sin embargo, la información visual conllevó dos disyuntivas para el campo de las ciencias de la información: La primera que las imágenes y la forma en que éstas pueden incorporarse a la disciplina, considerando que el campo disciplinar sólo ha generado conocimiento sobre textos impresos, hecho que no fue modificado por siglos. La segunda que, desde fines del siglo XX hasta la actualidad, aun cuando la investigación sobre información se ha ponderado en el campo del conocimiento de la bibliotecología, –apuntalando, por lo general, a la organización documental, así como a los sistemas de almacenamiento y su tecnología, al igual que a la recuperación de información para los usuarios–, ha

³³ Gilbert Cohen-Seat y Pierre fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967).

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

habido varios aspectos socioculturales que no se han relacionado o incorporado dentro de su objeto de estudio. Estos aspectos han pasado desapercibidos o reducidamente estudiados³⁵, lo cual ha limitado que estos aspectos se articulen dentro de la matriz disciplinar de estudio.

En este tenor, la bibliotecología, en su fase de constitución, no incorporó las imágenes como entidad de información, ni consideró el impacto social entre los individuos, lo cual explica que los estudios sobre las imágenes principalmente se hayan dirigido a la organización y recuperación de la entidad que las contiene, limitando su estudio y, evidentemente, su lectura.

No obstante, con el devenir del tiempo y las exigencias que enmarcan los estudios científicos, aunado con la producción y el desarrollo de nuevas herramientas tecnológicas para las imágenes, se ha promovido el uso de elementos visuales en diferentes campos de estudio. En este sentido, Elke Köppen estudió el rol que tienen las ilustraciones en los artículos especializados para la comunicación del conocimiento científico, usando la tecnología para obtener la visualización de los datos informativos. De ahí que las investigaciones se apoyan de la información visual para desarrollar y presentar los textos de investigación tanto en el ámbito científico de las ciencias duras como de las ciencias sociales³⁶. Estas prácticas, a consideración de E. Köppen, además de demostrar el impacto que tienen las imágenes ilustrativas dentro de la

³⁵ Radamés Linares Columbié "Ciencia de la información: su historia y epistemología", (Bogotá: Rojas Eberhard, 2005), vi - viii.

Sobre los objetos de estudio que no se han podido incorporar a las Ciencias de la Información, Linares propone que los estudios históricos documentales deben considerarse en las Ciencias de la Información.

³⁶ Elke Köppen, "Las ilustraciones en los artículos científicos: reflexiones acerca de la creciente importancia de lo visual en la comunicación científica", *Investigación bibliotecológica*, 21 no.42 (2007), 33-64.

investigación científica, generan nuevas interacciones, así como diferentes formas de lectura del conocimiento especializado entre el investigador y el público lector.

Sin embargo, en la bibliotecología y los estudios y prácticas bibliotecológicas, las ilustraciones continúan supeditadas al texto, por tanto, al no tener autonomía, como recursos visuales de información, permanecen como unidades complementarias, sin, propiamente, ser objeto de estudio.

De ahí que la problemática referida se puede apreciar en las definiciones de imagen en la bibliotecología:

En la década de los ochenta, Douglas Medin y Lawrence Barsalou³⁷ refieren como imagen a cualquier tipo de característica, componente o propiedad que pueda ser representado por un sistema de procesamiento de información. Para conceptualizar imagen, Corinne Jörgensen, se remite al latín *-imago-*, y la define como una representación pictórica de una persona, escena u objeto³⁸.

Frente a esta situación, H. Guillermo Alfaro³⁹ plantea la problemática que implica la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objeto de conocimiento en el campo bibliotecológico. Puntualiza la necesidad de una ruptura epistemológica –que implicaría la construcción de conceptos y teorías para depurar procesos empíricos y sistemáticos y así estudiar a la imagen a partir de sus propiedades y desde la óptica de la cultura visual y no de la impresa–, con el

³⁷ Douglas Medin, "Categorization processes and categorical perception," en *Categorical Perception: The Groundwork of Cognition*. New York: Cambridge University Press.

³⁸ Corinne Jörgensen, "Attributes of images in describing tasks", *Information Processing & Management* 34 no.2 (1998),164.

³⁹ Héctor Guillermo Alfaro López "Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo Bibliotecológico," en *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, (México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016), 1-30.

objetivo de encausar a la *imagen* como objeto de información y la lectura de la imagen en la disciplina.

En este sentido, Didier Álvarez argumenta que en la Bibliotecología para abordar la imagen deben construirse categorías "que den cuenta del des-orden que trae la imagen al campo"⁴⁰, lo cual evitaría que la bibliotecología incida en descripciones simples e insuficientes que no correspondan al objeto de la realidad social. Por ello, propone dos categorías de imágenes: En la primera, la imagen como proceso simbólico, por lo tanto, como producto social que corresponde a problemas asociados a lenguaje, conocimiento y comunicación. En la segunda, la imagen entendida como portadora de información (documento), aunque conlleva problemas de selección, organización y recuperación de la información⁴¹.

Ahora bien, para continuar con el uso de las imágenes –en este caso, cinematográficas–, en la bibliotecología mexicana, se comenzará con la noción de Roland Barthes sobre la lectura, la cual ha dejado de ser solamente textual "no hay pertinencia de objetos: el verbo leer, se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, escenas, etc."⁴²; y agrega que el objeto que una persona lee se fundamenta tan sólo en la intención de leer.

Por ello y para objeto de esta investigación, es de suma importancia que se considere la lectura de las imágenes, como práctica y objeto de estudio bibliotecológico. Dado que, consecuentemente, las obras cinematográficas como

⁴⁰ Didier Álvarez, "Bibliotecología e imagen: Algunas reflexiones categoriales," en *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, (México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016), p. 135.

⁴¹ *Ibid*, p. 146.

⁴² Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, (Barcelona: Paidós, 1987), p. 41

entidades de información sólo han sido consideradas para su organización documental, mediante estándares que corresponden a materiales impresos y a través de índices para la recuperación de información⁴³. Por lo cual, no se ha explorado sus propiedades, ni el uso de los signos lingüísticos para la lectura de las imágenes fílmicas.

Sin embargo, en un giro en el uso de las imágenes cinematográficas, Elsa Ramírez y cols. usaron la imagen de la trama de las películas en cine debates⁴⁴, para identificar e interpretar las actividades profesionales de la disciplina bibliotecológica, al igual que las características representadas del bibliotecario en el cine. En este tenor, las proyecciones se realizaron con personas del gremio bibliotecario. Para efectos de estas actividades se hizo uso del cine como instrumento o en palabras de L. Zavala, el análisis instrumental⁴⁵, en el cual se utilizan las películas con propósitos específicos, mediante diferentes métodos y herramientas –externas a la teoría del cine–, para determinar objetivos particulares.

⁴³ Julian Warner, "Analogies Between Linguistics and Information Theory" *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.3 (2007)

⁴⁴ Elsa Margarita Ramírez Leyva, et. al. Cine debate. Película *Descubriendo a Forrester* (Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2007). Elsa Margarita Ramírez Leyva Elsa Margarita Ramírez Leyva, et. al., et. al. Película *Cosas de Mujeres* (Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2007). Película *El Bibliotecario: En busca de la lanza perdida*. (Jornadas de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, AMBAC. León, Guanajuato).

⁴⁵ Lauro Zavala. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Revista Casa del tiempo* 3, no 5 (2010), 65.

1.3 Investigación sobre imagen en la bibliotecología

En el campo de la bibliotecología se han realizado estudios sobre material audiovisual e imágenes desde cuatro vertientes: El primero es el registro de audiovisuales; el segundo es el análisis de imágenes; el tercero es el proceso de indización y recuperación de imágenes visuales y el cuarto es la recuperación de video basado en contenido. Estos apartados se abordan a continuación:

1) Registro de audiovisuales

El registro documental de audiovisuales en México se derivó del IV Mercado Latinoamericano del Audiovisual (ULCRA 4), que dio origen a la Comisión de Catalogación, Clasificación y Conservación (CCCC) para acervos audiovisuales, el análisis de sus soportes y el reconocimiento de la información en su contexto⁴⁶.

Para la descripción del acervo audiovisual se utilizaron las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCA2), de modo que los registros de audiovisuales siguieron la misma línea de los documentos bibliográficos impresos, sólo se adaptaron para algunas características físicas del material audiovisual. Es decir, en las áreas de catalogación descriptiva se registraron los campos necesarios para su localización y organización (título, realizador, créditos de producción), seguidos de datos de producción, referentes a la descripción física y a las notas. Estos datos bibliográficos cumplieron el objetivo de describir el

⁴⁶ UNAM, Dirección General de Bibliotecas, *Guía para la catalogación descriptiva de materiales audiovisuales*, (México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1993).

material, en aras de su almacenamiento y recuperación; sin embargo, su descripción fue limitada, ya que la información siguió la línea de los materiales impresos. Inclusive en el área de notas, sólo se incluían los campos para la información visiblemente disponible y se complementaba con algunos datos de la ficha artística y de la ficha técnica enfocados en la descripción física del soporte. Después de 25 años, aunque existen nuevos esquemas y códigos que apoyan a la descripción y catalogación del material audiovisual, como es la norma de Recursos, Descripción y Acceso (RDA, por sus siglas en inglés) y existe una Base de Datos Multimedia desarrollada por el Departamento de Procesos Técnicos de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, no se han desarrollado cambios significativos –desde la incursión de nuevas etiquetas y la información que se recupere de éstas, hasta un análisis de contenido acorde con las características del material–, que promuevan mayor información y, por tanto, impulse la consulta y el uso del material audiovisual.

Por lo cual, para ilustrar cómo se registran actualmente los films en un Sistema de recuperación de información, se considera, en primer lugar, el registro del filme *El Amor en los tiempos de cólera*, extraído de la base de datos Multimedia de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM; y, en segundo lugar, el registro de la misma película, tomado del catálogo de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede México (FLACSO, México).

Ambos registros bibliográficos identifican los elementos (con etiquetas del formato MARC 21 y con etiquetas RDA adaptadas) indispensables para la identificación y localización del título y producción del audiovisual (etiquetas 245-246 y 260-264), lo cual efectivamente es un acierto para fines de su recuperación

y acceso. Éstas describen físicamente el dispositivo que almacena a la obra cinematográfica (etiquetas 300, 336-338). Sin embargo, el área de notas (etiquetas 500-520, principalmente) es ciertamente limitada, ya que la catalogación se enfoca en la información básica, un resumen y el nombre del reparto. En este caso, el registro de la UNAM no tiene la novela del cual se adapta el film, a diferencia del registro de la FLACSO; y la información del idioma está sólo en el registro de la UNAM. Por otra parte, los nombres del reparto están en ambos registros. Ahora bien, si las normas de RDA indican que se debe de registrar todo lo que visiblemente está disponible, se debería aumentar el nombre de los integrantes del equipo de producción, ya que esto enriquecería la información del filme. Entre las diferencias, el registro de la FLACSO incluye descriptores normalizados de contenido (tema) y geográficos, lo cual aumenta los puntos de acceso. No obstante, el registro de películas se pudiera enriquecer a partir de conocer la información de la narración fílmica.

LDR	00000ngm a22 zi 4500
008	170904s2008 mx 139 f s v eng d
035	a VDO01000020220
040	a DF3 b spa c UNAMX
24503	a El amor en los tiempos del cólera h [videogración] / c Dirigida por Mike Newel ; producida por Ronald Harwood
260	a México : b Twentieth Century Fox Home Entertainment, c 2008
300	a 1 videodisco (139 min.) : b son., col. ; c 4 3/4 plg
306	a 021900
508	a Fotografía, Affonso Beato ; música, Antonio Pinto
5111	a Giovanna Mezzogiorno, Javier Bardem, John Leguizamo, Laura Elena Harring, Benjamin Bratt, Catalina Sandino Moreno, Hector Elizondo
520	a Adaptación de la famosa novela del Premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez. Florentino Ariza es un poeta que se enamora locamente de Fermina Daza, una joven que pertenece a una familia acaudalada. Comienza entre ellos una apasionada correspondencia epistolar que se verá abruptamente interrumpida cuando el padre de ella, tras descubrir el idilio, decide llevársela lejos de su amante
538	a DVD
546	a Inglés con subtítulos en inglés, español, portugués
7001	a Newel, Mike, e director
7001	a Harwood, Ronald, e productor
7001	a Beato, Affonso, e fotógrafo
7001	a Pinto, Antonio, e músico
7001	a Mezzogiorno, Giovanna, e actor
7001	a Bardem, Javier, e actor
7001	a Leguizamo, John, e actor
7001	a Harring, Laura Elena, e actor
7001	a Bratt, Benjamin, e actor
7001	a Sandino Moreno, Catalina, e actor
7001	a Elizondo, Hector, e actor

Registro de la base de datos de la Dirección General de Bibliotecas, UNAM. Catálogo Multimedia⁴⁷

Caracter = Character / Quality Films presenta ; una produccion de Laurens Geels; guion y direccion de Mike Van Diem -- Mexico : Quality Films, c1997

1 DVD (113 min.) : son., col. ; 4 3/4 plg..

FMT VM

LDR ngm 2200385 a 4500 008 130712t2007 mx 193 e mlspa d

040 |a MX-CmFLC |b spa |c MX-CmFLC |e rda 08204 |a DVD 306.7 |b A524

|2 20

24503 |a El amor en los tiempos del colera |h videograbacion |b Love in the time of cholera |c una pelicula de Mike Newell

24630 |a Love in the time of cholera |h videograbacion

264 |a Mexico |b Twentieth Century Fox Home Entertainment |c 2007

300 |a 1 DVD (193 mins.) |b color, sonido (NTSC, Dolby Digital) |c 4 3/4 plg.

336 |a imagen bidimensional en movimiento |b tdi |2 rdacontent

337 |a video |a computadora |b v |b c |2 rdamedia

338 |a DVD |b vd |2 rdacarrrier

500 |a Basada en la novela de Gabriel Garcia Marquez.. -- Vease ademas: El amor en los tiempos del colera. -- Solicitar DVD en mostrador.

508 |a Una produccion de Stone Village Pictures en asociacion con Grosvenor Park Media LTD ; producida por Scott Steindorff ; guion por Ronald harwood ; dirigida por Mike Newell.

511 |a Javier Bardem, Giovanna Mezzogiorno, Benjamin Bratt, Catalina Sandino Montero.

5203 |a Esta apasionante historia epica basada en la adorada novela de Gabriel Garcia Marquez, presenta a un elenco de aclamadas estrellas internacionales. El ganador del Oscar Javier Bardem interpreta el papel de Florentino Ariza, un poeta cuya relacion con la bella y joven Fermina Daza (Giovanna Mezzogiorno) se ve interrumpida cuando su padre (John Leguizamo) la envia lejos. Mas adelante, Fermina contrae matrimonio con un doctor (Benjamin Bratt) envuelto en una intensa batalla contra el colera, sin embargo despues de cincuenta anos, ella regresa a casa para encontrar que su amor de juventud nunca se olvido de ella.

538 |a DVD video region 1 y 4. -- Reproductor de DVD o Computadora con lector de DVD.

65000 |a Relaciones Hombre-Mujer |x Drama

65004 |a Padres e Hijos |x Drama

65004 |a Amor en el Cine

65004 |a Peliculas Cinematograficas de Dramas |z Colombia

65004 |a Novela Colombiana

655 |a Discos Compactos

7001 |a Newell, Mike |d 1942- |e productor |e director

Registro del Catálogo de la Biblioteca René Zavaleta Mercado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede México⁴⁸

2) Análisis de imágenes fílmicas

La investigación sobre el cine realizada en el campo bibliotecológico indica que las obras cinematográficas y sus imágenes visuales son tanto objeto de estudio, como de lectura del discurso cinematográfico. Los trabajos de Elsa Ramírez y cols.,

⁴⁷ Dirección general de Bibliotecas "El amor en los tiempos del cólera" [videograbación] Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2008, http://alephv23.cichcu.unam.mx:8994/F/NDPMH55PGUG6KGP5Y5LFIBLMDA29G8N32NVYPM3YNFGM9FJABH-03284?func=full-set-set&set_number=483081&set_entry=000001&format=001

⁴⁸ Biblioteca René Zavaleta Mercado, de la FLACSO, México, "El amor en los tiempos del cólera videograbación. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007, http://201.168.129.101:80/F/?func=direct&doc_number=000042830&local_base=FLC01

exploran las dimensiones físicas, psicológicas y sociales en el análisis de los estereotipos y de los roles sociales de la representación del personaje del bibliotecario en el discurso cinematográfico en algunos films⁴⁹.

Por otra parte, E. Köppen propone una alfabetización visual para ver, reconocer y, sobre todo, entender los mensajes gráficos codificados en las imágenes, mismos que, a partir de desarrollar competencias en los usuarios, mediante la promoción de la lectura, se pueden formar⁵⁰.

En este sentido y continuando con la lectura de imágenes en bibliotecología o en la documentación, José López Yepes propone la lectura científica para fomentar la adopción del conocimiento, mediante una interpretación crítica y correcta de las fuentes de información, derivado de un estado avanzado de lectura⁵¹. Por ello, sostiene que el concepto de fuente alude a la información relacionada con los acontecimientos, o hechos del objeto de estudio.

Asimismo, entre los objetivos principales de esta lectura, J. López Yepes puntualiza que además discernir y reflexionar el contenido de un documento, éste es un instrumento para que el lector pueda reflexionar y, por tanto, generar nuevas ideas, desde el pensamiento crítico, en el orbe de la investigación científica. Por lo

⁴⁹ Véase: *Op cit.* Elsa Ramírez, "Los bibliotecarios ¿Qué imagen proyectan en el cine?", *Op cit.* Elsa Ramírez, "La importancia social de la biblioteca y de los bibliotecarios: una muestra cinematográfica" y *Op cit.* Iturbe Fuentes, "Estereotipos y roles sociales de los bibliotecarios en el discurso cinematográfico".

⁵⁰ Elke Köppen Prubmann, "Lectura de imágenes y alfabetización visual: el caso de la fotografía," en *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López (2016), p.119.

⁵¹ José López Yepes, "Aprendizaje de la Lectura Científica para Universitarios. Modelo de Taller de Lectura: Soldados de Salamina. Novela y Filme," en *La Bibliotecología y la Documentación en el contexto de la internacionalización y el acceso abierto*, coordinado por Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez (México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2013), p.301.

cual, acorde con el autor, el aprendizaje de la lectura científica se puede alcanzar, básicamente, de la siguiente forma:

Tanto usando el conocimiento previo del contenido del documento, como mediante el estudio comparativo de diferentes puntos de vista del documento, es decir, a partir de contrastar diferentes fuentes de información.

De esta forma, el autor aplica su método de lectura científica en un film y la novela de la cual se adaptó la obra cinematográfica, para obtener conocimiento científico.

Así pues, considerando las propuestas y los menesteres que requiere la imagen en la bibliotecología, la lectura de imagen es una asignatura para cubrir, por ello, este trabajo de investigación se enfoca en el desarrollo de un método de lectura y análisis de imágenes fílmicas.

En cuanto a las colecciones de films que facilitan la visualización de las secuencias de imágenes en sucesión rápida para crear la ilusión de imágenes en movimiento, la tecnología ha dado lugar al surgimiento de colecciones de films y de videos.

Los fondos de films y de videos –de acuerdo con su escala y velocidad de crecimiento–, también han sido representados significativamente en la literatura de recuperación de información visual y esa actividad se ha establecido dentro de un contexto más amplio de recuperación de materiales multimedia. En este contexto, la UNESCO manifiesta: “Si en la antigüedad el testimonio del pasado se registraba

en la piedra, el papiro, el pergamino y el papel, hoy día la vida pasa por la radio, el cine, la televisión y el Internet”⁵².

3) El proceso de indización y recuperación de imágenes visuales

En cuanto al proceso de generación de imágenes visuales –caracterizado por la proliferación y diversificación de imágenes– y al proceso inherente a su organización documental, se han diseñado sistemas automatizados para la representación y la recuperación de imágenes, por sus atributos y particularidades –sin usar lenguaje escrito libre o controlado–. Estos sistemas son conocidos como Sistemas de recuperación de imágenes basado en contenido, con las siglas CBIR derivadas del término anglosajón Content-Based Image Retrieval Systems.

El diseño de estos sistemas de recuperación se conformó inicialmente con los dos niveles estructurales básicos de la semiótica –la expresión y el contenido– para constituir el enunciado⁵³. De modo que mediante el nivel de expresión se considera la forma de los íconos en la imagen, y a través del nivel del contenido se enfoca cómo se perciben los elementos de la realidad en la imagen.

Así pues, en cuanto a sistemas de recuperación de imágenes basados en el nivel de contenido, Toshikazu Kato⁵⁴ utilizó la expresión en el trabajo sobre

⁵² UNESCO, “Proteger y promover el Conocimiento Global Registrado”, UNESCO, 2013, <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/publications-and-communication-materials/publications/full-list/protecting-and-promoting-global-recorded-knowledge/>

⁵³ Sara Pérez Álvarez, *CBIR: Recuperación de Imágenes Por Rasgos Visuales*, (Somonte-Cenero, Asturias: TREA, 2007), p. 15.

Considerando y ajustando, desde una postura simple de la tríada de Charles S. Peirce.

⁵⁴ John Eakins y Margaret Graham del Institute for Image Data Research (IIDR) de la Universidad Northumbria, en Newcastle, Reino Unido, así como Colin Venters y Matthew Cooper, especialistas en los

Arquitectura de base de datos para la recuperación de imagen basado en el contenido (base de datos de arquitectura para la recuperación de imágenes basado en contenido), el cual consistió en describir la recuperación automática de imágenes a partir de la descripción de sus atributos de color y forma, a través de dos diferentes bases de datos: Trademark y Art Museum (en español, Marca registrada y Museo de Arte). Como resultado del estudio, se han utilizado estos atributos, incluyendo el de textura para la recuperación de imágenes en grandes bancos de imágenes⁵⁵.

Los sistemas de recuperación de imágenes basado en contenido se enfocan en los atributos del nivel formal de la imagen para la recuperación. No obstante, al considerar la recuperación de elementos basados en el contenido, los sistemas también pueden recuperar elementos morfológicos similares, ya que el usuario, mediante la búsqueda puede identificar significados relacionados con su realidad y con aspectos culturales y visuales.

Por otra parte, John Eakins construye un modelo semántico para la representación de la imagen visual, considerando el plano de significación de la imagen en un sistema de recuperación. Por ello, identifica el nivel plástico de los rasgos semánticos. Esta diferenciación se enfoca en las posibles preguntas que el usuario pudiera hacer acerca de la imagen. Entonces, para obtener esta significación lo divide en tres niveles de abstracción: La primera de los rasgos primitivos (color, textura y forma)⁵⁶; la segunda con los rasgos lógicos (el tipo y la

sistemas de recuperación de imágenes basados en el contenido adjudicaron a Kato como la primera persona en emplear el término y aplicarlo en bases de datos. *Ibid*, pp.15-16.

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ Este nivel analógicamente se asemeja a la pre-iconografía de Erwin Panofsky.

identidad de los objetos); y la tercera con los atributos abstractos (eventos representados y elementos de significación emocional⁵⁷.

Teniendo como antecedente la base de datos desarrollada por T. Kato (Museo de Arte) y los preceptos de la semiología utilizados por J. Eakins, se elaboró un *marco de trabajo* basado en el análisis formal de las imágenes del arte del Renacimiento del historiador de arte Edwin Panofsky. Este proyecto se enfocó en el reconocimiento de las imágenes en los siguientes niveles: primario ('pre-iconografía') que no requiere de la habilidad de interpretación; secundario ('iconografía') que no necesita una interpretación colocada en la imagen; terciario, denota «iconología», que abarca el significado intrínseco de la imagen, requiriendo del espectador o usuario un alto nivel de inferencia semántica⁵⁸

Posteriormente, Peter Enser y Colin McGregor desarrollaron un estudio similar, en el que analizaron 2722 solicitudes de imágenes de la Colección Hulton Deutsch, la cual alberga más de 50 diferentes tipos de sub-colecciones, cuyo formato está principalmente en negativos o impresos. Estos fondos también contienen medio millón de recortes, caricaturas, grabados y mapas, dando a lugar a 10 millones de imágenes⁵⁹.

Además, desde 1990 se exploraron los atributos pictóricos de la imagen mediante procesos de descripción, clasificación y búsqueda. La indización de imágenes se consideró como un proceso para representar el contenido semántico

⁵⁷ *Op cit*, Pérez, *Sistemas CBIR: Recuperación de imágenes por rasgos visuales*, p. 17.

⁵⁸ Peter Enser. The evolution of visual information retrieval, *Journal of Information Science* 34 no.4 (2008), pp. 531–46.

⁵⁹ Peter Enser y Colin McGregor. *Analysis of visual information retrieval Queries*. (London: British Library Board, 1993).

de las imágenes, el cual implica la organización de los atributos en rangos de “percepción”, “interpretación” y “reacción”⁶⁰.

Indización de información visual

Peter Enser desarrolló cuatro modelos para la recuperación de información pictórica basados en la pregunta de consulta y en su búsqueda. El primero es el texto (lingüístico) y el segundo, es el modo (visual) de la imagen. A continuación, se listan los títulos de cada modelo:

- 1) Modo lingüístico de la pregunta – modo lingüístico de la búsqueda (LL).
- 2) Modo visual de la pregunta – modo visual de la búsqueda (VV).
- 3) Modo visual de la pregunta – modo lingüístico de la búsqueda (VL).
- 4) Modo lingüístico de la pregunta – modo visual de la búsqueda (LV).

El Modo lingüístico de la pregunta – modo lingüístico de la búsqueda (LL) se constituye por una consulta lingüísticamente expresada, cuyo resultado es buscado con el sustituto lingüístico de la imagen en la colección⁶¹. Los sustitutos pueden ser el título, autores, creadores, notas a pie y términos indizados. Por ello, Edie M. Rasmussen lo denomina como el modelo de acercamiento de indización basado en el concepto.

En el Modo visual de la pregunta – modo visual de la búsqueda (VV), los usuarios aparentemente son capaces de introducir su búsqueda, en términos de

⁶⁰ *Op cit.*, Enser. “The Evolution of Visual Information Retrieval.”, 2008.

⁶¹ Bryan P. Heidorn, “Image Retrieval as Linguistic and Nonlinguistic Visual Model Matching.” *Library Trends* 48 no. 2 (1999)

obtener *algo* parecido a la forma deseada. E. Rasmussen, por tanto, llama a este modelo como la aproximación de indización basada en contenido⁶².

Respecto al Modo visual de la pregunta – modo lingüístico de la búsqueda (VL), Enser argumenta que éste sirve como un paradigma de indización más allá de una estrategia de recuperación.

En el Modo lingüístico de la pregunta – modo visual de la búsqueda (LV), las referencias de imágenes digitalizadas de las entidades seleccionadas son codificadas dentro de dominios de los temas elegidos por una máquina de lectura de esquemas de clasificación de conocimiento⁶³. En esta misma línea, P. Bryan Heidorn desarrolló un sistema de procesamiento de lenguaje natural que interpreta descripciones basadas en texto de objetos físicos y, además, crea modelos gráficos tridimensionales de dichos objetos⁶⁴.

Por otra parte, Corine Jörgensen identifica tres procesos para la indización: el primer proceso consiste en la descripción; mientras que el segundo proceso cierra en la búsqueda; finalmente, en el tercer proceso se lleva a cabo el proceso de ordenación y clasificación. En su estudio seleccionó 77 imágenes aleatorias y asignó estas tareas a 48 participantes⁶⁵. En el proceso de búsqueda, 18 participantes tenían dos términos que representaban conceptos abstractos, posteriormente consultaron el conjunto de 77 imágenes, con el fin de encontrar los

⁶² Diversos sistemas de recuperación de imágenes con búsqueda de ejemplos visuales han sido desarrollados en áreas especializadas. Así como el software IBM's QBIC y el Visual Seek que proveen de métodos de recuperación digital de información, por medio de las características visuales de la imagen: color, textura, forma y un boceto con la similitud espacial.

⁶³ *Op cit., Heidorn, "Image Retrieval as Linguistic and Nonlinguistic Visual Model Matching.", p. 704.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Jörgensen, Corinne, Los participantes observaron 6 imágenes proyectadas, después elaboraron una descripción para cada una. Respecto al proceso de búsqueda, se proporcionó a 18 participantes dos términos representando conceptos abstractos.

significativos para las preguntas. En el siguiente punto, el proceso de búsqueda ordenada, los mismos 18 participantes tuvieron que organizar el mismo número de imágenes en grupos para su propio uso.

Asimismo, Hsin-liang Chen argumenta que existen dos acercamientos de indización en el campo de recuperación de imágenes, los cuales están basados en el concepto y en el contenido. Algunos de los estudios sobre la recuperación de la imagen de arte se enfocan en la aproximación basada en el concepto⁶⁶. Este proyecto de investigación fue realizado, basándose en los tres procesos de C. Jörguensen y en los cuatro modelos de P. Enser. Entre los hallazgos, H. Chen identificó una relación significativa entre la búsqueda de resultados deseados y el porcentaje de las palabras clave buscadas y las frases extraídas del título, así como las descripciones de los participantes sobre los temas⁶⁷.

Siguiendo con la indización de imágenes y aplicando cuestiones de la semiología, mismas que fueron la base inicial de los sistemas de recuperación de imágenes basado en contenido (nivel de expresión y nivel de contenido), es de mencionar el estudio de Julian Warner⁶⁸, ya que él generó un modelo para la búsqueda y recuperación de texto completo, estableciendo una analogía entre el sintagma (secuencia lineal de información de un lenguaje escrito) y el paradigma (cadena de asociaciones que una palabra adquiere cuando forma un sintagma) de los mensajes y los mensajes de selección. En este trabajo, J. Warner combinó la noción lingüística de F. Saussure y la Teoría de la Información para el

⁶⁶ Hsin-liang Chen, "An Analysis Of Image Retrieval Tasks In The Field of Art History." *Information Processing & Management* 37 (5): 701–20.

⁶⁷ *Ibid*, p. 701.

⁶⁸ *Op cit.* Julian Warner, "Analogies between Linguistics and Information Theory", pp. 309-321.

entendimiento de los patrones de recuperación de los sistemas de texto completo, considerando el valor analítico de las palabras del mensaje. En su estudio, J. Warner no sólo utiliza los niveles para extraer los atributos formales de las imágenes, sino que usa nociones semiológicas y las aplica a las ciencias de la información, dando lugar a un modelo informativo con el apoyo de nociones lingüísticas⁶⁹.

En suma, los sistemas de recuperación de imágenes basado en contenido extraen automáticamente las características físicas de una imagen, los cuales son su forma, su color y su textura. De tal manera que pueden buscarse entre sí imágenes visualmente semejantes. No obstante, teóricos como Jeroen Vendrig argumentan que la recuperación de imágenes no debería ser acorde con el pensamiento y la representación de la imagen del indizador, sino de las necesidades del usuario y lo que él asocia de éstas. Por lo cual, teóricos como Colin Venters y Matthew Cooper prueban la subjetividad de la interpretación de la imagen⁷⁰.

En la actualidad, estos sistemas continúan recuperando un nivel bajo de abstracción (color, textura, forma, posición, etc.), mientras que los usuarios exigen una recuperación de mayor nivel. Esto aunado a que, desde la perspectiva documental, estos sistemas presentan limitaciones frente a la cuantiosa producción de imágenes digitales, cuestión que a su vez reduce la función de los

⁶⁹ La Ciencias de la Información, en su mayoría han utilizado la semiología y los signos para construir índices y para ampliar y mejorar el vocabulario controlado con términos normalizados.

⁷⁰ *Op cit.* Pérez, *Sistemas CBIR: recuperación de imágenes por rasgos visuales*, p. 19.

indizadores, ya que aumenta el costo de tiempo; además de persistir los problemas de consistencia y normalización de temas⁷¹

Por otra parte, P. Enser argumenta que el proceso de recuperación de imágenes ha evolucionado, ya que esta actividad no se restringe únicamente a los sistemas de recuperación de imágenes basado en contenido, sino que se considera desde la preservación hasta la investigación sobre la aplicación de tecnologías para la recuperación de información visual⁷². Este proceso de recuperación de información abarca tanto imágenes fijas, como imágenes en movimiento; en la literatura, este proceso fue inicialmente denominado "recuperación de imágenes", después "recuperación de video" y la combinación de ambos ha llevado al concepto de "recuperación de la información visual"⁷³.

La información visual, actualmente, se gestiona, organiza y disemina a partir de la tecnología, esto es, dentro de un entorno electrónico o de la Internet, lo que demuestra que la cultura que impera es la imagen visual digital. Por lo tanto, P. Enser sitúa la investigación sobre recuperación de información visual en un amplio contexto de recuperación multimedia basada en su contenido⁷⁴.

C. Jörgensen explica que desde entonces, la recuperación de información visual se ha desarrollado y refleja los avances tecnológicos tanto en la producción de imágenes digitales, cuya disponibilidad -en Internet, en plataformas móviles y en redes sociales- ha llevado hacia una primacía de la imagen, como en los

⁷¹ *Ibid.* p. 18.

⁷² Peter Enser. "The evolution of visual information retrieval". *Journal of Information Science* 34 no.4 (2008): 531-46.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

procesos de recuperación de materiales visuales en estos espacios digitales y ya no está supeditado únicamente a su recuperación, a partir de su contenido.

Los estudios de C. Jorgensen sobre indización de imágenes reflejan avances significativos tanto en la búsqueda de materiales visuales, a través de motores de búsqueda, de redes sociales, de navegación en televisión en línea, y de la recuperación de colecciones de fotografías digitales. Asimismo, en el análisis descriptivo y exploratorio de la transacción de los conjuntos de registros de búsquedas de imágenes realizada por profesionales del campo de la información -utilizando una interfaz Web con una base de datos comercial de imágenes⁷⁵, en general, el resultado de los estudios, sugieren nuevas estrategias de búsqueda para mejorar la calidad de la recuperación⁷⁶.

4) Recuperación de video basado en contenido

En las imágenes se ha puesto atención por parte de los grupos sociales interesados en la recuperación de imagen basada en contenido, como consecuencia de su aumento y proliferación en Internet. Sin embargo, aunque los sistemas ya recuperan automáticamente características tales como color, forma y textura de la imagen, éstas son limitadas para su descripción, procesamiento y recuperación, y en consecuencias para responder a las necesidades de

⁷⁵ Jørgensen, "Indexing images: Testing an image description template", *Proceedings of the Asis Annual Meeting*, (1996) 209–13.

⁷⁶ *Ibid*

información de los usuarios⁷⁷. Una propuesta basada en el uso de la tecnología y el apoyo de nuevos elementos para procesar el contenido semántico en medios visuales, mediante las ontologías.

Las ontologías son herramientas que se utilizan para mejorar tanto la organización de la información, como su administración. Asimismo, se aumenta la gama de elementos y se establece mayores relaciones entre la información visual para las búsquedas y su recuperación. Entre las colecciones de imágenes de arte que se apoyan en ontologías para su proceso están el Tesoro de Arte y Arquitectura. Las ontologías se han utilizado para la construcción de índices, mediante el uso de lenguaje natural y lenguaje controlado. No obstante, hay escasa investigación sobre la efectividad de la indización de imágenes en movimiento en ambientes electrónicos.

Respecto a las imágenes en movimiento y desde que la digitalización y la transmisión de ésta se convirtió en una propuesta viable, se consideraron las características de la imagen en movimiento para su análisis, planteando que:

El video se presenta como una secuencia, así que lo que se mueve en conjunto muy probablemente constituye una entidad en la vida real, por lo que la segmentación del video es intrínsecamente más simple que una imagen fija [...] ⁷⁸.

De esta forma, la segmentación automática de un video en tomas, usando técnicas para detectar sus límites, en este caso, cada toma automática permite

⁷⁷ Abby A. Goodrum, " *Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline* 3 (February 2000), pp. 63-64.

Laura Hollink, Gus Schreiber, et al. "Semantic annotation of image collections.", en *Knowledge capture*, 2 (2003).

⁷⁸ *Op cit*, Enser, "The Evolution of Visual Information Retrieval.", p. 539.

identificar un conjunto de cuadros o fotogramas clave, las cuales son consideradas en una *base de datos* para actuar como sustituto de la toma. Otras operaciones con secuencias de video continuaron el desarrollo de la detección de límites automáticos de la toma: Un ordenamiento cronológico de fotogramas clave permiten formular *guiones gráficos*, los cuales actúan como sustitutos del film completo o de una video-secuencia⁷⁹.

Para el buscador, el catalogador, el compilador del programa o el editor, las técnicas de *guión gráfico* ofrecen una considerable optimización de tiempo porque únicamente tienen que enfocarse en ciertos extractos para realizar el trabajo.

En esta línea, ha habido avances en el desarrollo de técnicas enfocadas en características visuales de la imagen para la extracción, la indización, la búsqueda, la navegación y el resumen en video. Estas técnicas inicialmente operaban sólo con el contenido visual del video; la investigación se ha dirigido recientemente hacia el contenido audiovisual total de los recursos visuales⁸⁰.

La recuperación de la información visual ha sido incorporada dentro de la recuperación multimedia, lo que ha implicado el desarrollado de estándares para entidades multimedia:

El primero es el MPEG-4, es un estándar que permite almacenar objetos digitales de audio y video, codificados y comprimidos en baja velocidad binaria.

El segundo es el MPEG-7 (Moving Picture Experts Group), permite estandarizar la descripción del contenido audiovisual en un ambiente multimedia.

El tercero es el MPEG21, es un estándar para definir los objetos digitales.

⁷⁹ *Op cit*, Enser, p. 539.

⁸⁰ *Ibid.*

Estos estándares fueron diseñados para proveer elementos tecnológicos que permitieran la producción, la distribución y el acceso al contenido de los multimedia interactivos, multimedia móvil, gráficos interactivos, incluyendo películas, gráficos, modelos 3D, audio, voz, video y recursos multimedia.

En este escenario, con el apoyo de la tecnología –para la adquisición y procesamiento de grandes volúmenes de información archivística–, se desarrolló una base de datos de películas silentes producidas en Estados Unidos [The American Silent Feature Film Database (base de datos de películas silentes de Estados Unidos)]. Este proyecto pertenece a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, cuyo objetivo es preservar y promover el legado y valor socioeconómico y cultural de estos films. Entre los curadores que han conformado este proyecto figuran bibliotecólogos, historiadores e historiadores del arte.

La información de la base de datos comprende sinopsis, datos complementarios de la producción, biografía del reparto principal, ingresos, premios. En términos de búsqueda, se puede buscar únicamente por nombre, título, fecha de producción, las notas, en una sub-sección del sitio Web de la Biblioteca del Congreso⁸¹. También se incluyen fotos, imágenes, audio y video.

Este proyecto es de colaboración interinstitucional, entre filmotecas, museos y bibliotecas de diversos países. Los centros de información fílmica, principalmente corresponde a países europeos y anglosajones. De Latinoamérica sólo está la Cineteca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Cinemateca Do Museu De Arte Moderna) y el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos

⁸¹ Biblioteca del Congreso. American Silent Feature Film Database. From the report “The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929” 2018, <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/silentfilms/silentfilms-home.html>

Aires. En la Cineteca Nacional de México se pretende realizar un archivo fílmico para la investigación y la difusión de materiales audiovisuales.

Otra iniciativa de entidades audiovisuales destacada es la organización estandarizada de sus elementos digitales, a partir de la construcción de metadatos y modelos generados para la documentación audiovisual en España⁸².

De modo que, los metadatos son el conjunto de descriptores estructurados que describen e identifican los objetos y recursos digitales para facilitar su identificación, manejo y recuperación. Para las películas, los metadatos indispensables para su identificación corresponden a la categoría descriptiva, estos son: Título, Formato, Creador, Fecha Tema y palabras clave.

En la propuesta española, los metadatos se desarrollaron en contenidos con vocabularios controlados, en series de información que permiten describir el documento y a la vez facilitan su recuperación en los sistemas de bases de datos. Los documentos audiovisuales están conformados por audio, imágenes en movimiento y música⁸³.

Con el propósito de difundir el patrimonio cinematográfico, se desarrollaron diversas iniciativas para facilitar a los ciudadanos europeos el material fílmico para que éste pueda ser objeto de entretenimiento y de investigación. Por ello, y ante la desventaja de los films frente a otros documentos, la Comisión Europea consideró que los films deben formar parte del patrimonio europeo e integrarse a las nuevas

⁸² Cristina Flores Riesco, "Metadatos para documentos audiovisuales: la normalización en Europa". La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en su División de Películas de Cine, Transmisión y Sonido Registrado y el Centro Nacional de Conservación Audiovisual de Virginia, también ha desarrollado un proyecto para la preservación digital de colecciones de películas, cuyo objetivo es el almacenamiento digital de las colecciones de films, mediante su escaneo.

⁸³ *Ibid p. 21*

tecnologías, como la Web, lo cual evidentemente amplió el número de usuarios virtuales y la consulta de los fondos.

Así pues, el problema fue la normalización, ya que inicialmente sólo se enfocó en la descripción de los documentos y en los formatos de transmisión, en vías de su reproducción; sin embargo, ésta no era plausible en todos los países europeos. Por lo tanto, la Unión Europea junto con el Comité Europeo de Normalización (CEN) crearon dos normas para establecer una normalización de la descripción aplicable en todo el territorio europeo, misma que facilitaría el intercambio de información en diferentes bases de datos⁸⁴.

La primera norma europea, denominada *UNE-EN 15744:2011* Identificación de la película (Film Identification), es un conjunto de metadatos para trabajos cinematográficos; la segunda norma europea, denominada *EN 15907: 2010*. Identificación de la película. Mejorar la interoperabilidad de metadatos. Conjunto de elementos y estructuras (Film Identification. Enhancing Interoperability of metadata. Element sets and Structures), está destinada a los profesionales de instituciones fílmicas encargados de la descripción documental⁸⁵.

La organización de estas normas es complementaria, es decir, la *UNE-EN 15744:2011* es el conjunto de metadatos necesarios para identificar los documentos fílmicos, mientras que la *EN 15907: 2010* es el conjunto de estructuras y elementos necesarios para comprender y utilizar esta norma y de esta manera, favorecer el intercambio.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

La norma *EN 15744:2011*, es una norma europea de carácter nacional en España, contiene el conjunto mínimo de metadatos para trabajos filmicos y se compone de 15 elementos básicos para la identificación de trabajos. Esta descripción facilita la identificación de los elementos básicos de una obra cinematográfica, sin considerar los elementos del soporte o cuestiones técnicas y dada su estructura, se pueden agregar más campos, ya que su diseño se basa en el modelo de metadatos Dublin Core⁸⁶.

Los 15 elementos básicos se denominan como "elementos de datos" y básicamente presentan la información necesaria para identificar un trabajo cinematográfico. Cada elemento de datos tiene en común seis categorías para su descripción: En primer lugar: *Nombre* para identificar como se denomina el elemento de datos descrito. En segundo lugar: *Definición* para determinar el elemento de datos en forma textual. En tercer lugar: *Repetible* para indicar si el elemento puede repetirse en el mismo registro. En cuarto lugar: *Estatus* para mostrar si un elemento es necesario de incluir. En quinto lugar: *Categoría* para indicar la categoría de pertenencia. En sexto lugar: *Equivalencia* con la etiqueta del Formato Dublin Core.

Los audiovisuales también se han estudiado con estándares digitales, haciendo la distinción entre los metadatos que corresponden al audio y registran el formato de pistas, ajuste de velocidad, frecuencia y número de bits por muestra, datos de audio codificables, y los de video que consideran el formato físico, dimensiones, descripción del cuadro registrado, pixeles, líneas, formato de video (NTSC, PAL, SECAM), en el esquema xml

⁸⁶ *Ibid*, p. 28.

Esta revisión destaca los avances que se han logrado en materia de normatividad para el registro y la descripción de materiales audiovisuales utilizando metadatos; también indica que los proyectos documentales dirigidos a las colecciones cinematográficas -analógicas o digitales- principalmente se enfocan en su almacenamiento y preservación.

Conclusiones

En su gestación, la ciencia de la información se visibilizó como un campo de estudio que podría dar respuesta tanto a la problemática de la explosión de la información, como a la necesidad de su acceso y recuperación, derivada del desarrollo científico y tecnológico. En la actualidad, seis décadas después, la bibliotecología se plantea una problemática semejante, en cuanto a la proliferación de la información –de diferentes formas, tamaños y medios–, derivada de la irrupción tecnológica que no sólo ha desafiado los marcos normativos asociados a la producción, organización, recuperación, acceso y uso de la información, sino que ha establecido nuevas relaciones entre generadores y usuarios de la información, demandando nuevos retos y roles a las bibliotecas en todos los procesos asociados al ciclo de la información en este entorno informacional. Entre estas diferentes formas y medios de información que han proliferado se encuentran las imágenes fílmicas.

En este contexto, el objetivo específico del primer capítulo de esta tesis fue revisar la literatura bibliotecológica sobre los conceptos y la investigación de las imágenes en la bibliotecología. La revisión conceptual de la esta disciplina –que estructura el conocimiento científico y tecnológico para su procesamiento y transmisión efectiva–, aportó los elementos para reconocer las propiedades o atributos de la información –en sus diferentes formas, tamaños y medios–, entre ellas, las imágenes fílmicas para hacer posible su acceso y uso social desde distintas perspectivas.

Primero se analizó y se desarrolló, a modo de concepto, el término de información con base en sus propiedades tangibles, por lo tanto, en esta tesis se establece como “Registros de conocimiento que son representaciones de información objetivada en diferentes entidades de múltiples formatos, tamaños o medios –ya sea analógicos o digitales–, los cuales son producidos y procesados para su transmisión”. En tanto que la información, a partir de sus propiedades intangibles, se establece como: “Un registro de conocimiento que tiene un significado potencial para la transmisión de información, en consecuencia, tiene un valor informativo que es conferido por un individuo –lector, espectador, usuario–, cuando es producida e interpretada en su contexto social”.

En segundo lugar, en la revisión de la literatura se identificaron los conceptos de la imagen desde diferentes perspectivas: primero, como información visual; segundo, como entidad con distintos tipos de características, componentes o propiedades que pueden ser representados por un sistema de procesamiento de información; tercero, como una representación pictórica de una persona, escena u objeto; cuarto, como una obra cinematográfica.

En cuanto a la investigación de las imágenes en el campo bibliotecológico, la revisión indica que los estudios que se han realizado sobre materiales audiovisuales e imágenes se han enfocado en los siguientes aspectos: Primero, en el registro de audiovisuales; segundo, en el análisis de las características físicas de las imágenes; tercero, en la indización para la recuperación de las imágenes visuales; cuarto, en la recuperación de video basado en contenido, quinto, en la normatividad para el registro y en la descripción de los materiales audiovisuales utilizando metadatos.

En este sentido, los procesos de indización de imágenes en su nivel de expresión (forma, íconos) y en su nivel de contenido no consideraron los elementos informativos de la bibliotecología. De igual forma, tampoco el modelo semántico para la representación de la imagen visual de J. Eakins, ni los cuatro modelos de P. Esner para la recuperación de información pictórica basados en la pregunta de consulta y en su búsqueda. En el mismo tenor, tampoco los procesos para la indización de C. Jörguensen ni los procesos de indización basados en el concepto y en el contenido de C. Hsin-liang tomaron en cuenta elementos informativos. En suma, los procesos y procedimientos indicados respondieron de manera inmediata, únicamente a las necesidades de organización documental de entidades visuales de información.

Asimismo, la mayoría de los proyectos documentales, dirigidos a las colecciones cinematográficas principalmente han apuntado hacia su almacenamiento, organización y preservación.

Esta revisión de la literatura responde al problema específico de este capítulo: ¿Cómo ha sido investigada y conceptualizada la imagen en bibliotecología?

Además, tanto en los procedimientos, como en las perspectivas previamente enunciadas se reconocieron una serie de problemas en las imágenes cinematográficas, dado que éstas han tenido un tratamiento, desde los parámetros de las entidades textuales. Asimismo, debido a que es reducido el estudio de las imágenes en la disciplina y mucho más limitado desde la lectura, y, todavía menor, en los films –su estudio y su proceso versa en el mantenimiento, organización y

preservación del material-. En suma, esto ha impedido significativamente que las imágenes y la lectura de éstas pueda ser objeto de estudio.

De ahí que, a partir de la revisión y su estudio, se responde a la hipótesis específica del primer capítulo: El conocer cómo se ha abordado bibliotecológicamente a la imagen permitirá saber cómo y desde qué perspectiva se han estudiado las imágenes. Razón por la cual, se aborda, principalmente, a la imagen visual fílmica, desde sus propiedades. Esto se debe a que el análisis de las propiedades de la información hace posible encuadrar la conceptualización de las imágenes fílmicas, como entidades portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles, y como objeto de estudio de la disciplina bibliotecológica.

Bibliografía

“Documentos Finales Ginebra 2003 – Túnez 2005.” En *CMSI Cumbre Mundial Sobre La Sociedad de La Información*. Ginebra: ONU, UIT, 2006. <http://www.itu.int/net/wsis/docs/geneva/official/dop-es.html> (Consultado el 20 de marzo de 2018)

Alfaro López, Héctor Guillermo. “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo Bibliotecológico.” En *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, 1-30. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016.

Álvarez Zapata, Didier. “Bibliotecología e Imagen: Algunas Reflexiones Catoriales.” En *El Giro Visual En Bibliotecología: Prácticas Cognoscitivas de la imagen*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López, 31-50. México, D.F.: UNAM; Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la información, 2015.

Barthes, Roland. *El Susurro del Lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987.

Borko, Harold. “Information Science: What Is It?” *Computer Applications in the Behavioral Sciences* 19 no.1 (1962a): 3–5.

Borko, Harold. *Computer Applications in The Behavioral Sciences*. (1962b).

Breeding, Marshall. “Informe de sistemas de bibliotecas. Visiones competitivas de tecnología, software abierto y flujo de trabajo.” *El Profesional de la Información* 26 no.3 (2017): 541–57.

Buckland, Michael K. “Information as Thing.” *Journal of the American Society for information science*, 42 no.5 (1991): 351–60.

Capurro, Rafael y Birgo Hjørland. “The Concept Of Information.” *Annual Review of Information Science and Technology* 37 no.1 (2003): 343–411.

Castells, Manuel. *La dimensión cultural de Internet*. España: Universitat Oberta De Catalunya, 2002.

<http://Www.Uoc.Edu/Culturaxxi/Esp/Articles/Castells0502/Castells0502.html>.

(Consultado el 5 de abril de 2015)

Chen, Hsin-Liang. “An Analysis of Image Retrieval Tasks in the Field of Art History.” *Information Processing & Management* 37 no.5 (2001): 701–20.

- Choi, Youngok. "Effects of Contextual Factors on Image Searching on the Web." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 61 no.10 (2010): 2011–28.
- Cohen-Seat, Gilbert y Pierre Fougeyrollas. *La influencia del cine y la televisión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información. "Declaración de Principios". En *Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio*, https://www.itu.int/net/wsis/outcome/booklet/declaration_A-es.html (Consultado el 15 de octubre de 2020).
- Edmondson, Ray. *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. Paris: UNESCO, 2016.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Psychology Press. New York: Routledge, 2003.
- Encyclopedia of Library and Information Sciences*, editado por Marcia J. Bates y Mary Niles Maack. Boca Raton, Florida: CRC Press, 2010.
- Enser, Peter. "The Evolution of Visual Information Retrieval." *Journal of Information Science* 34 no.4 (2008): 531–46.
- Enser, Peter y Colin G. McGregor. *Analysis of Visual Information Retrieval Queries*. London: British Library Board, 1993.
- Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México. Biblioteca René Zavaleta Mercado, de la FLACSO, México. "El amor en los tiempos del cólera" [videograbación]. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007. http://201.168.129.101:80/F/?func=direct&doc_number=000042830&local_base=FLC01 (Consultado el 12 de octubre de 2018)
- Feinberg, Melanie, Je Mai, J Furner, y J. Tennis. "Humanistic Information Science." *Proceeding of the American Society for Information Science And Technology* 49 no.1 (2012): 1–3.
- Flores Riesco, Cristina. *Metadatos para documentos audiovisuales: la normalización en Europa*. Master en sistemas de información digital. Salamanca, 2011. <https://Gredos.Usal.Es/Jspui/Handle/10366/116274>. (Consultado el 12 de marzo de 2016).
- Gámir de Orueta, Agustín, y Carlos Manuel Valdés. "Cinema and Geography: Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry." *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, No.45 (2007): 157–90.

- García Marco, Francisco Javier. "El concepto de información: una aproximación transdisciplinar." *Revista general de información y documentación* 8 no.1 (1998): 303–26.
- Goodrum, Abby A. "Image Information Retrieval: An Overview of current Research." *Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline* 3 (February 2000): 63-66.
- Heidorn, P. Bryan. "Image Retrieval as Linguistic and Nonlinguistic Visual Model Matching." *Library Trends* 48 no. 2 (1999): 303-325.
- Hjørland, Birgo. "Information: Objective or Subjective / Situational?" *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.10 (2007): 1448–56.
- Hollink, Laura, Schreiber, G., Wielemaker, J., et al. "Semantic annotation of image collections." En *Knowledge capture*, 2 (2003).
- IFLA. "¿Surcando las olas o atrapados en la marea? Navegando el entorno en evolución de la información". Percepciones del IFLA Trend Report. Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2013. [ifla-trend-report_spanish.pdf](#) (Consultado el 30 de septiembre de 2016).
- Iturbe Fuentes, Luis, y Elsa Margarita Ramírez Leyva. "Estereotipos y roles sociales de los bibliotecarios en el discurso cinematográfico." *Revista General de Información y Documentación* 24 no.1 (2014): 25–40.
- Köppen, Elke. "Las ilustraciones en los artículos científicos: reflexiones acerca de la creciente importancia de lo visual en la comunicación." *Investigación bibliotecológica*, 21 no.42 (2007), 33-64.
- - -. "Lectura de imágenes y alfabetización visual: el caso de la fotografía." En *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, 117-133. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016.
- Jørgensen, Corinne. "Indexing Images: Testing an Image Description Template." *Proceedings of the Asis Annual Meeting*, (1996): 209–13.
- - -. "Attributes of Images in Describing Tasks." *Information Processing & Management* 34 no.2 (1998): 161–74.
- Krygiar, John y Denis Wood. *Making Maps: A Visual Guide to Map Design for GIS*. New York: Guilford Press, 2011.

- Lilley, Dorothy B. y Roman Trice. *A history of information science, 1945-1985*. San Diego: Academic Press, 1989.
- Linares Columbié, Rademés. *Ciencia de la información: su historia y epistemología*. Bogotá: Rojas Eberhard, 2005.
- - -. "Harold Borko y la ciencia de la información." *Revista cubana de información en Ciencias de la salud* 27 no.3 (2016): 410–19.
- The Library of Congress. American Silent Feature Film Database. From the report "The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929" <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/silentfilms/silentfilms-home.html> (Consultado el 20 de marzo de 2017).
- López Yepes, José. "Aprendizaje de la Lectura Científica para Universitarios. Modelo de Taller de Lectura: Soldados de Salamina. Novela y Filme." En *La Bibliotecología y la Documentación en el contexto de la internacionalización y el acceso abierto*, coordinado por Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez, 301-332. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.
- Losse, Robert. "A Discipline Independent Definition of Information." *Journal of the American Society for Information Science* 48 no.3 (1997): 254–69.
- Ma, Lai. "Meanings of Information: The Assumptions and Research Consequences of Three Foundational LIS Theories." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 63 no.4 (2012): 716–23.
- Medin, Douglas L., y Lawrence W. Barsalou. "Categorization Processes and Categorical Perception". En *Categorical Perception: The Groundwork of Cognition*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Pérez Álvarez, Sara. *Sistemas CBIR: Recuperación de imágenes por rasgos visuales*. Somonte-Cenero, Asturias: TREA, 2007.
- Ramírez Leyva, Elsa Margarita, Luis Raúl Iturbe Fuentes, et. al. *Cine debate. Película: Descubriendo a Forrester*. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2007.
- Ramírez Leyva, Elsa Margarita, Luis Raúl Iturbe Fuentes, et. al. *Cine debate. Película: Cosas de Mujeres*. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2007.

- Ramírez Leyva, Elsa Margarita, Luis Raúl Iturbe Fuentes, et. al. *Comentarios de Cine. Película: El Bibliotecario. Jornadas de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, AMBAC*. León, Guanajuato. Mayo 2007.
- Ramírez, Elsa, Martha Ibañez, Lucia Cortes, y Luis Raúl Iturbe. “Los Bibliotecarios ¿Qué imagen proyectan en el cine?” *Hemera* 5 no.10 (2007): 21–27.
- Ramírez Leyva, Elsa M. y Luis Raúl Iturbe Fuentes. “La importancia social de la biblioteca y de los bibliotecarios: una muestra cinematográfica.” *El Bibliotecario* 10 no.82 (2011): 21–27.
- Ríos, Jaime. “El Concepto de Información: Dimensiones Bibliotecológica, Sociológica y Cognoscitiva.” *Investigación Bibliotecológica* 28 no.62 (2014): 143–79.
- Rudasill, Lynne Marie. “The IFLA Trend Report and Library Horizons.” *Bibliotecas. Anales de Investigación* 10 (2014): 197–203.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. *El universo de la fotografía: prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel, María Olivera Zaldua, y Juan Carlos Marcos Recio. “Modelos para el uso de la fotografía en la docencia: el Proyecto Imaginado.” *Ibersid: Revista de Sistemas de Información y Documentación* 8 (2014): 33–41.
- Saracevic, Tefko. “Information Science.” *Information Science* 50 no.12 (1999): 1051–63.
- - -. “Information Science.” En *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 2570–85. New York: Taylor and Francis, 2009.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- UNAM. Dirección General de Bibliotecas. *Guía para la catalogación descriptiva de materiales audiovisuales*. México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1993.
- - -. “El amor en los tiempos del cólera” [videograbación] Twentieth Century Fox Home Entertainment. México, D.F.: UNAM, DGB, 2008. http://alephv23.cichcu.unam.mx:8994/F/NDPMH55PGUG6KGP5Y5LFIBLMDA29G8N32NVYPM3YNFGM9FJABH-03284?func=full-set-set&set_number=483081&set_entry=000001&format=001 (Consultado el 20 de junio de 2018).

UNESCO. Memoria del Mundo. “Proteger y Promover El Conocimiento Global Registrado.”, UNESCO, 2013. <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/publications-and-communication-materials/publications/full-list/protecting-and-promoting-global-recorded-knowledge/> (Consultado el 5 de marzo de 2016).

- - -. “Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. División Sociedad de la Información.” UNESCO, 2002. [Memoria del Mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental; 2002 \(unesco.org\)](http://www.unesco.org/mem/02dirsp.htm) (Consultado el 5 de marzo de 2016).

--- . Tesoro de la UNESCO. “Films”. UNESCO, 2020. <http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/> (Consultado el 15 de octubre de 2020).

Warner, Julian. “Analogies Between Linguistics and Information Theory.” *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.3 (2007): 309-321.

Zavala, Lauro. “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. *Revista Casa del tiempo*, 3, no 5 (2010).

Zins, Chaim. “Conceptual Approaches for Defining Data, Information, and Knowledge: *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.4 (2007): 479–93.

Capítulo 2

Imagen fílmica como entidad de información

En la actualidad, las tecnologías de información y los medios de comunicación –la televisión, el cine, el Internet, las redes sociales–, han favorecido la comunicación visual a través del lenguaje icónico. Las imágenes como vehículos que transmiten información de carácter científico, cultural, social y técnico se han multiplicado y, por ello, también han diversificado sus formatos –textos, imágenes fijas y/o en movimiento, grabaciones sonoras, films–, medios, uso y modo de producción. El uso y la proliferación de la tecnología ha permitido que los films no sólo se vean en pantalla de cine o por televisión, sino que, debido a la convergencia digital, la imagen fílmica se pueda transmitir en plataformas en línea o en sitios Web.

Las imágenes visuales, en este sentido, han alcanzado una mayor importancia en los espacios sociales, esto ha conllevado la necesidad de realizar investigación desde diferentes perspectivas disciplinarias, favoreciendo el estudio de aspectos relacionados con el concepto, el análisis, la comprensión y la interpretación de las imágenes visuales. La imagen fílmica ha sido registrada y almacenada para transmitir información –desde su desarrollo–, para diferentes propósitos; mucho antes que se originara el cine, a fines del siglo XIX. De esta manera, el impacto que ha tenido la imagen cinematográfica en las películas, –con fines artísticos, educativos, sociales y de entretenimiento–, ha favorecido una mayor recepción, uso y difusión entre los espectadores.

En este capítulo se explora ¿Cómo se expresa y representa en la imagen fílmica su dimensión informativa? para tal efecto, se revisa la perspectiva de las

imágenes desde distintas disciplinas tanto de las ciencias sociales –sociología y geografía–, como de las ciencias humanísticas –historia del arte, antropología, estudios visuales y estudios fílmicos–, las cuales, en su mayoría, han incorporado las imágenes como objeto de estudio de sus respectivas áreas del conocimiento.

El capítulo tiene como propósito analizar las características de las imágenes fílmicas como entidades de información. En este contexto, se caracteriza la imagen visual fílmica –entendida como reproducción, representación o construcción de una realidad–, a partir de las propiedades tangibles e intangibles de las imágenes visuales como entidades portadoras de información.

2.1 La imagen desde diferentes perspectivas

La imagen como objeto de estudio se ha incorporado en las distintas disciplinas tanto de las ciencias sociales –geografía y sociología–, como de las ciencias humanísticas –historia del arte, antropología, estudios visuales, estudios fílmicos y bibliotecología–.

Respecto a la gama de objetos que son denominados bajo el término imagen, entre las que se encuentran fotografías, diagramas, mapas, estatuas, inclusive ideas, W.J. Thomas Mitchell⁸⁷ examina los modos en que se utiliza este término en el discurso de distintas disciplinas, con el propósito de explorar la comprensión teórica de la imagen, basada en prácticas sociales y culturales.

⁸⁷ William J. Thomas Mitchell, "Qué es una imagen, en *Filosofía de La Imagen*. (España: Universidad de Salamanca, 2011), p. 110.

W.J.T. Mitchell construyó un árbol genealógico para clasificar las imágenes en cinco niveles básicos según sus semejanzas y similitudes, correspondiendo cada uno a alguna disciplina: Primero, las imágenes gráficas, escultóricas y arquitectónicas, corresponden a la historia del arte. Seguido de las imágenes perceptivas, –percibidas con los sentidos–, sensoriales y de apariencia – generadas para personajes de cine o de publicidad–, corresponden a la psicología, la filosofía, la semiología. En tercer lugar, las ópticas con espejos y proyecciones pertenecen a la física. Posteriormente, las imágenes mentales – sueños, ideas y recuerdos–. Finalmente, imágenes verbales –metáforas y descripciones–.

Entonces, dado que esta tesis se enfoca en las imágenes que tienen una forma visible, que son las imágenes visuales, como es el film, la pintura, la fotografía, el video y los mapas, entre otras, independientemente de su naturaleza, forma, medio, uso y modo de producción, no están consideradas las imágenes mentales y verbales.

En relación con la imagen cinematográfica, J. Aumont, argumenta que el cine se encuentra entre las imágenes visuales planas⁸⁸, al igual que la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y la televisión.

Además, el atributo de visibilidad de la imagen es de suma importancia para este trabajo, ya que, además de enfocarse en las imágenes que corresponden a la

⁸⁸ Por esta razón, el film se articula histórica y teóricamente con otras modalidades de imagen visual como son la pintura, la fotografía y el video.

cinematografía, constituirá un elemento para la construcción del concepto de esta representación visual.

Ahora bien, para iniciar formalmente con el estudio de la imagen cinematográfica, se puntualiza que, desde su inicio, ésta ha sido una herramienta visual indispensable para registrar la información pictórica en movimiento, ya sea con objetivos científicos, médicos, artísticos o de esparcimiento⁸⁹. Por ello y con el objetivo de ilustrar el alcance e impacto de estas imágenes se hará mención de ciertos eventos significativos del precine.

A mediados del siglo XIX, diferentes los inventores realizaron experimentos a partir de distintas técnicas para capturar el movimiento de objetos. Por ejemplo, el francés Pierre-Jules-Cesar Janssen registró el paso de Venus ante el Sol. Después, Eadweard Muybridge registró el movimiento del galope de caballos, utilizando una batería de 12 cámaras para comprobar si levantan todas sus patas al mismo tiempo, durante las carreras en el hipódromo.

A finales de ese siglo, la física y fisióloga, Étienne-Jules Marey, experimentó la locomoción del movimiento de animales, desarrollando un invento basado en señales neumáticas para el registro del movimiento, después empezó a experimentar la locomoción del movimiento de personas.

Para resumir esta etapa, se toma la síntesis de George Sadoul y de esta forma se muestra el impacto social, artístico y de entretenimiento que ha tenido el registro de la imagen en movimiento:

⁸⁹ Para ilustrar este argumento, se consideran ejemplos de la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX.

Jansen⁹⁰ y Muybridge⁹¹ efectuaron las primeras tomas. Marey⁹² inventó la primera cámara de cine. Reybaud dio vida a los primeros espectáculos de proyección animada. Edison realizó el primer film, una decena de inventores intentaron proyectarlo en pantalla y Louise y August Lumière lograron hacerlo mejor que todos. Poco después, *Méliès* adaptó al film los medios del teatro y transformó al cine de una curiosidad científica en un verdadero entretenimiento⁹³.

El registro de información visual también fue objeto de estudio científico⁹⁴, ya que, además de registrar la locomoción de los humanos, animales e insectos, se registraron los procesos y estudios de diferentes disciplinas. De modo que la información albergada en la imagen visual se utilizó en la esfera científica, antes de instituirse en el medio artístico y del espectáculo.

En cuanto al registro de imágenes, inicialmente, no se consideraba que éstas podían tener algún valor, ya que "en aquellos días a las personas no le[s] preocupaba el cine como arte, sino tan sólo como medio de registro"⁹⁵. El espectador aceptaba como reales las imágenes capturadas y registradas por la cámara. Este hecho confirma que el registro de la imagen fílmica correspondía a

⁹⁰ Ante el paso de Venus frente al Sol y la posible visualización de este fenómeno desde Japón, este astrónomo registra por medio de intervalos el desarrollo de este evento, mediante el invento el *revolver fotográfico*. Posteriormente, este sistema sirvió de idea para el desarrollo de cámaras en movimiento, dado que tomaba numerosas exposiciones en intervalos regulados en un disco daguerrotipo, Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumiere*, (México: UNAM, dirección General de Actividades cinematográfica), pp.143-145.

⁹¹ Muybridge fue un fotógrafo inglés reconocido por realizar en California con una serie de cámaras fotográficas la toma de las diferentes posiciones de las patas de un caballo. Muybridge preparó una serie de cámaras colocadas una tras otra funcionando en rápida sucesión. *Ibid.*, Tosi, *El cine antes de Lumiere*, pp.215-228.

Muybridge fue contratado por el empresario Stanford para comprobar si los caballos separan del suelo sus patas a la vez. Para ello, tomó las diferentes posiciones de las patas de un caballo con una serie de cámaras fotográficas, comprobó la idea del empresario y a la vez dio origen al primer estudio de movimiento.

⁹² Marey experimentó la locomoción del movimiento del humano y de animales. En su dispositivo, a base de señales neumáticas para registrar el movimiento, los impulsos fueron marcados a partir de sensores colocados en los zapatos que al momento de recibir peso se registraban en un quimógrafo. Asimismo, inventó el fusil fotográfico que permitió tomar 12 fotografías separadas, en un segundo. *Ibid.*, pp.215-218.

⁹³ George Sadoul, *Historia General del Cine: La invención del Cine Vol I* (Francia: Paris: Turín, 1964), p. 295.

⁹⁴ Los dispositivos y procedimientos y procesos quirúrgicos registrados, en lo que se conoce como *Cinematografía científica*, fueron una herramienta para distintas disciplinas y estudios.

⁹⁵ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*. (Barcelona: Paidós, 1986), p. 40.

hechos y a eventos de la vida real. Después se integraron gradualmente las imágenes de cine con la realidad para tener imágenes significativas.

Ahora bien, para mostrar la relación y el impacto que la imagen ha tenido en el orbe académico, a continuación, se expone el enfoque y uso de las imágenes en las disciplinas previamente indicadas, correspondientes a las ciencias sociales y a las humanidades.

Desde la sociología

En el campo de la sociología, por un lado, se ha incursionado en el análisis de la imagen, aplicando un método de interpretación documental enfocado en su estudio y en la producción de imágenes como técnica para realizar análisis documental. Karl Mannheim desarrolló el método de interpretación documental que combina el método inmanente (análisis de las características formales y las temáticas de la obra) y el método genético (análisis del contexto social, cultural e histórico en que se realizó la obra). El método de análisis de imágenes de K. Mannheim interpreta los fenómenos culturales e históricos; en este estudio, los documentos visuales fueron considerados tanto objeto de investigación, como técnica de análisis sociológico⁹⁶.

Por otro lado, la sociología cinematográfica parte de que el cine realiza una función social como receptor y transmisor de fenómenos sociales. Este proceso puede corroborarse mediante el hecho de que, el cine es otro medio de comunicación masiva dentro de un sistema social que pretende adaptar,

⁹⁶ Amália Barboza, "Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu". *Sociedad e Estado* 21 no.2 (2006), pp. 391-414.

convencer, evadir o divertir a los espectadores⁹⁷. Por ende, la sociología cinematográfica tiene una doble función, tanto transmitir un contenido, como comprender y explicar la realidad social y sus distintas manifestaciones.

Desde la historia del arte

Desde la historia del arte, Erwin Panofsky desarrolló el método iconológico para la interpretación de una obra, el cual está dividido en tres niveles de interpretación: preiconográfico -interpretación-, iconográfico -conocimiento literario transmitido a través de la obra- e iconológico (interpretación documental). E. Panofsky aplicó este método tanto en el análisis del sentido cultural de una obra, como en los análisis del significado documental en el Centro de Investigación de Aby Warburg.

Asimismo, E. Panofsky, considerando a los estudios iconológicos, incursionó en el cine, proponiendo un Departamento en el Museo de Arte Moderno para los films. El historiador del arte estipuló la legitimidad de estos documentos visuales, argumentando que también son un medio de arte, esto es, en la cuestión intelectual -como historia del arte-, así como en lo cultural -en su continente-. Así pues, también resguarda esteticismo en su forma y contenido⁹⁸. Por lo cual, su estudio y tratamiento consideran la preservación y disseminación de estos objetos con imágenes fílmicas.

Desde la geografía

⁹⁷ Francisco Gomezjara, *Sociología del cine* (México: Secretaria de Educación Publicación, 1973.), pp. 7-9.

⁹⁸ Levin, Thomas. "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory'," *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* 9 no. 1 (2003): 85, https://www.academia.edu/24931416/Iconology_at_the_Movies_Panofskys_Film_Theory?auto=download

En el campo de la Geografía, las imágenes se utilizan para representar las áreas geográficas en mapas o por medio de los Sistemas de Información Geográfica (SIG). De acuerdo con John Krygier y Dennis Wood⁹⁹, un mapa es considerado como la representación visual que contiene marcas con una representatividad; en éste se incluye información, que es la materialización formal de hechos o afirmaciones. Por otra parte, los SIG son mapas digitales con extractos que almacenan múltiples datos y hechos geográficos por locación; los extractos de estos mapas están relacionados con los atributos de información de bases de datos¹⁰⁰.

No obstante, la construcción de estas imágenes –impresas o digitales– se conforma de los datos de la memoria humana, es decir, la manera para representar y comunicar la información cartográfica se origina del proceso de inteligencia y los productos de la mente humana¹⁰¹. Considerando esta premisa, los cartógrafos A.H. Robinson y B.B. Petchenik definen la imagen como "la forma más comprensiva en que la organización espacial puede ser codificada o transmitida", debido a que el "potencial del desarrollo de imágenes es el atributo más elegante del mapa¹⁰²".

En la ciencia geográfica, la función principal de las imágenes es representar –de manera visual y mediante el uso de símbolos y textos– la información de un

⁹⁹ John Krygier y Denis Wood. *Making maps: a visual guide to map design for GIS*, (New York, Guilford Press, 2005), p. 16.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.4.

¹⁰¹ Michael Peterson, "The Mental Image in Cartographic Communication." *The Cartographic Journal* 24 no.1 (1987), p. 34.

¹⁰² *Ibid*.

área geográfica. Asimismo, los Sistemas de Información Geográfica son diseñados para adquirir, almacenar, manipular y representar datos geográficos.

Los mapas como imágenes son de particular importancia en esta disciplina, ya que son construidos desde la abstracción mental para representar la información espacial en una carta geográfica. El proceso de lectura e interpretación conlleva asociaciones entre la nueva información geográfica y la registrada previamente, lo cual permite adquirir nuevos datos e interpretar un número mayor de significados¹⁰³. Este proceso puede generar un nuevo producto, mismo que puede dar lugar a un nuevo mapa.

Respecto a la inclusión de esta disciplina con el cine, la geografía cultural ha estudiado la relación entre la creación cultural y los espacios geográficos, en este caso, con los films (documento histórico-territorial y geográfico de comunicación) sobre cómo –para efectos de su narrativa– se han creado imágenes para describir y representar al mundo¹⁰⁴. Entre los diferentes estudios, figura principalmente la relación entre el ambiente real y la imagen transmitida por la industria fílmica.

Desde la antropología

La antropología se enfoca en el ser humano, no obstante, en la disciplina se plantea que, si las imágenes son un producto de percepción, éstas son el resultado de una simbolización personal o colectiva¹⁰⁵. Por lo tanto, al

¹⁰³ Peterson, *Ibid*, p. 39.

¹⁰⁴ Agustín Gámir Orueta y Carlos Manuel Valdés. “Cinema and geography: Geographic space, landscape and territory in the film industry”, *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, No.45 (2007), p. 6-7.

¹⁰⁵ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007).

fundamentar sus significados, las imágenes ocupan un espacio social, debido a que ilustran tanto los acontecimientos, como las apreciaciones e ideologías de los individuos en determinados momentos o tiempos.

Las imágenes para ser percibidas deben ser escenificadas en un medio de representación. Por ello, Hans Belting considera la presencia de tres elementos: imagen- medio-espectador¹⁰⁶ para que la función de la imagen se circunscriba a una perspectiva antropológica, considerando que la imagen es la cualidad mental, mientras que el medio siempre será la cualidad material¹⁰⁷.

La perspectiva antropológica tiene como objetivo simbolizar la experiencia del mundo y, de esta manera, representarla no sólo con las diferentes imágenes producidas, sino a través de los cambios medios y en los espectadores¹⁰⁸; esto debido a que los medios hacen visible la imagen y, de este modo, la comunicación a través de las imágenes.

En los estudios antropológicos no sólo se toma en cuenta la existencia histórico-social de estas representaciones figurativas, sino el proceso de interacción entre el mundo de las imágenes y el individuo, lo cual marcó la pauta para la antropología visual, misma que se define como el estudio de formas y sistemas visuales en su contexto cultural; su materia de estudio abarca una amplia gama de formas visuales como films, fotografías, televisión, medios computacionales, arte primitivo, entre otras¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 26.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.39.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.30.

¹⁰⁹ Marcus Banks, "Visual anthropology: Image, object and interpretation," en *Image-based research: A sourcebook for qualitative researchers*" 9–23. London: Falmer Press, 1998.

En esta línea, la antropología ha utilizado films como recurso para estudios etnográficos; de modo que, los estudios visuales de la antropología generalmente utilizan los films de manera instrumental.

Desde los estudios visuales

Los estudios visuales conforman un campo académico emergente enfocado en el estudio de las imágenes, en el cual se considera el contexto y la significación del impacto social producido por éstas, mediante el apoyo –complementario o colaborativo– de otras disciplinas afines¹¹⁰. La noción de este campo es reducir las fronteras entre la imagen sacralizada-canonizada que es considerada como arte, frente a otras representaciones pictóricas o figurativas que no son apreciadas como arte.

Los estudios visuales¹¹¹ se derivaron de los estudios culturales¹¹² y de la cultura visual¹¹³. En 1995, W.J.T. Mitchell utilizó el término *estudios visuales* para denominar la confluencia de la historia del arte, los estudios culturales y la teoría

¹¹⁰ La relación de los Estudios Visuales con otros campos, como la historia del arte y la estética se ciñe de la siguiente forma: Dado que la Estética es la rama de la teoría del estudio del arte, donde se fundamenta la naturaleza del arte, el valor del arte, y la percepción artística; y la Historia del arte son los estudios históricos de artistas, prácticas artísticas, estilos, movimientos, escuelas e instituciones, ambas actúan de manera conjunta dentro del campo disciplinario. James Elkins, *Visual studies: A skeptical introduction* (Psychology Press. New York: Routledge, 2003), p.3.

¹¹¹ Los Estudios Visuales comenzaron a principio de la década de los 90's en la Universidad de Rochester en el Programa Visual y de Estudios Culturales. Más tarde, Mitchell incide en la transdisciplinariedad de ciencias que confluyen en la noción pictórica de la imagen.

¹¹² Los estudios culturales comenzaron en Inglaterra, al término de la década de 1950. En sus inicios, los textos se enfocaron tanto en escritos históricos, como en intereses sociales. En esta línea se continúa asociando los textos de Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*), Raymond Williams (*Culture and Society*) y Stuart Hall (*Cultural Studies: Two Paradigms*), los cuales abordan escrituras históricas con una preocupación social. En 1970 los Estudios Culturales se instituyeron y diseminaron en universidades liberales de arte, en Inglaterra *Ibid.*, Elkins, *Visual studies: A skeptical introduction*, p.1). Para conformar la curricula de este estudio se consideraron disciplinas como la Historia del Arte, Antropología, Sociología, Crítica del Arte, Estudios Fílmicos, Estudios de Género, *Ibid*, p. 2.

¹¹³ La Cultura Visual se asemeja considerablemente a los Estudios Culturales, aunque inicialmente, se enfocó en aspectos visuales. Este estudio se origina de un movimiento en EU y, remontándonos a su origen, Michael Baxandall utilizó por primera vez el término en el texto de Historia del Arte *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. No obstante, la Cultura Visual como disciplina se conoce hasta 1990. *Ibid*.

literaria, considerando que estas disciplinas influyeron en lo que denominó el *giro pictórico*¹¹⁴.

Como campo de estudio emergente, aún no está puntualmente definido el objeto de estudio ni su alcance. Margaret Dikovitskaya señala cómo diversos teóricos utilizan el término estudios visuales, por ejemplo, Michael Ann Holly y Paul Duro lo usa para denotar nuevas aproximaciones teóricas en la historia del arte; James Herbert lo aplica para extender el territorio profesional de los estudios del arte y de esta manera, incluir artefactos de todos los periodos históricos y culturas; W.J.T. Mitchell¹¹⁵ lo emplea para enfatizar el proceso de observación; mientras que otros, como Nicholas Mirzoeff utiliza esta línea de estudio para considerar medios no tradicionales de las culturas visuales y no estrictamente la pintura, la televisión y los medios digitales¹¹⁶.

De los estudios fílmicos

Los estudios fílmicos abordan dos rubros: el primero es la entidad, en este caso, el film, sin importar el medio que lo contenga. El segundo concierne a los campos interdisciplinarios donde los films han sido estudiados y con aquellos objetos que convergen¹¹⁷. Es decir, se enfoca en lo concerniente a la entidad que almacena el film y su relación con el medio digital. En este sentido, actualmente, el campo

¹¹⁴ *Ibid*, pp. 4-5

¹¹⁵ Véase Mitchell, William JT. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture* 1 no.2 (2002), pp. 165–81, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/147041290200100202?journalCode=vcua>

J.T.Mitchell concluye este ensayo con la descripción de estrategias pedagógicas en la enseñanza de la cultura visual. Asimismo, J.T.Mitchell denomina este ejercicio como enseñando a ver "Showing Seeing".

¹¹⁶ *Op cit* Elkins *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, p. 5.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 9.

apunta a la convergencia de medios y su historia, separando el dispositivo que lo almacena o reproduce de la imagen.

En cuanto a la relación de los estudios fílmicos con los estudios visuales se origina de la convergencia de nuevos medios para almacenar, reproducir y diseminar los films¹¹⁸, dado que esto generó diversos cuestionamientos porque no se entendía si el film –objeto de análisis de los estudios fílmicos–, debía separarse o integrarse a los nuevos medios¹¹⁹.

Por otra parte, con el advenimiento de los estudios visuales y de los estudios culturales, como campos que estudian los medios, la industria y la cultura del film, ha propiciado un enfoque interdisciplinario, esto es, la relación con las ciencias de la historia, las ciencias sociales, las letras modernas, y otras disciplinas para abordar el estudio contemporáneo de los films¹²⁰. Inclusive, Lisa Cartwright afirma que la incorporación de estos nuevos objetos al cine puede estudiarse como variantes del texto, desde los estudios literarios¹²¹.

Así pues, en las diferentes perspectivas disciplinarias se han abordado aspectos relacionados con el concepto, análisis, uso, lectura o interpretación de la información que porta la imagen. Por ello, algunas disciplinas han integrado estos objetos (imágenes) a su matriz de conocimiento, generando un subcampo y, en

¹¹⁸ La aparición de nuevos medios inicia a fines de los 70's. En la siguiente década continua con el video en casa y ésta va en aumento con el DVD, al término del siglo XX, hasta la llegada del Internet y, sobre todo, en el siglo XXI, la múltiple circulación de films en línea.

¹¹⁹ Lisa Cartwright, "Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergence", *Journal of Visual Culture* 1 no,1 (2002), p.8,

<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/147041290200100102> p. 8.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

consecuencia, una nueva línea de estudio. Por ejemplo, la sociología visual, la antropología visual o, incluso, la semiología de la imagen.

2.2 Conceptualización de la imagen fílmica

Las imágenes visuales han alcanzado una mayor importancia en la vida social, por tanto, diversas disciplinas han incorporado estas entidades de información como objeto de estudio, ya sea en las ciencias sociales y humanísticas. Desde la bibliotecología se encuadra la conceptualización de las imágenes visuales fílmicas como entidades portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles.

Las imágenes en movimiento constituyen uno de los componentes formales del lenguaje cinematográfico¹²². Por lo cual, desde una perspectiva bibliotecológica, la identificación de las propiedades tangibles y las propiedades intangibles de las imágenes visuales fílmicas implica partir de las definiciones desde el documento audiovisual hasta la imagen en movimiento.

Así pues, desde esta disciplina, M. Buckland y R, Capurro afirman que puede conceptualizarse la “información” como entidad utilizada atributivamente para hacer referencia a Documentos, Libros y Datos, con base en sus propiedades informativas¹²³.

¹²² *Op. cit.*, Zavala, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”, p.65.

Martin Marcel, *El lenguaje del cine*, (Barcelona: Gedisa, 2005), p. 267.

Francesco Casetti, y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, (Barcelona: Paidós, 1991), p.92.

¹²³ *Op cit*, Capurro, “The Concept Of Information.” (2003).

La UNESCO¹²⁴ define como “Documento” a los siguientes puntos: En primer lugar, a “aquello que “documenta”, registra o “consigna algo” con un propósito intelectual intencionado; y tiene dos componentes: el contenido informativo y el soporte donde radica ese contenido¹²⁵; en segundo lugar, a un objeto con contenido informativo –analógico o digital– y el soporte en el que se consigne¹²⁶. Los contenidos pueden ser signos o códigos (texto), imágenes (fijas o en movimiento) y sonidos susceptibles de ser copiados o migrados. El soporte puede tener propiedades estéticas, culturales o técnicas”¹²⁷.

Asimismo, la UNESCO¹²⁸ reconoce que bajo el concepto “Documento” se incluyen *documentos audiovisuales* y ha adoptado el término material audiovisual para agrupar tanto las entidades audiovisuales, como las imágenes en movimiento y los sonidos grabados¹²⁹, mismos que han sido definidos como:

Primero, a las piezas audiovisuales, es decir, las películas, discos, cintas y fotografías, grabadas en forma analógica o digital con medios mecánicos o electrónicos, u otros, de las que forma parte un soporte material con un dispositivo para almacenar información donde se consigna el contenido.

Segundo, indica que se entiende por imágenes en movimiento cualquier serie de imágenes registradas en un soporte (independientemente del método de registro de las mismas y de la naturaleza del soporte –por ejemplo, películas, cinta, disco, etc. – utilizado inicial o ulteriormente para fijarlas) con o sin acompañamiento

¹²⁴ UNESCO. Memoria del Mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental, 2002.

¹²⁵ Ray Edmondson, *Audiovisual archiving: philosophy and principles* (Paris: UNESCO, 2004), p. 20.

¹²⁶ UNESCO. Memoria del Mundo. Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo, 2015.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Op cit.*, UNESCO, 2002.

¹²⁹ *Op cit.*, Edmondson, *Audiovisual archiving: philosophy and principles*, p.20.

sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento y están destinadas a su comunicación o distribución al público o se producen con fines de documentación.

Tercero, se considera que comprenden elementos de las siguientes categorías: producciones cinematográficas (tales como: largometrajes, cortometrajes, películas de divulgación científica, documentales, películas de animación y películas didácticas)¹³⁰.

En este sentido, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) define el material fílmico como: “material o archivos de imágenes en movimiento”¹³¹.

Las imágenes se agrupan bajo el término material audiovisual -adoptado por la UNESCO-, el cual se ha definido como: En primer lugar, a cualquier material con sonido grabado o imágenes en movimiento o fijas¹³²; en segundo lugar, al documento consistente en reproducciones de imágenes fijas o móviles y en registros sonoros sobre cualquier soporte¹³³; en tercer lugar, a la creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización

¹³⁰ UNESCO, “Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento”, 1980, http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹³¹ Fédération Internationale des Archives du Film, *The FIAF cataloguing rules for film archives*, editado por Harriet W. Harrison (Munich: Saur. 1991), p. ix
<http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>

¹³² Royan, Bruce y Moika Cremer, *Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones*. (Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2008)
<http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>

¹³³ José Martínez de Sousa. *Diccionario de Información, comunicación y periodismo* (Madrid: Paraninfo, 1992).

incorporada, grabadas o simbolizadas en cualquier material, el cual está destinado esencialmente a su proyección¹³⁴.

En este contexto, Didier Álvarez¹³⁵ propone dos categorías de imágenes: La primera es la imagen entendida como portadora de información (documento) que conlleva problemas de selección, organización, tratamiento y recuperación de la información. La segunda es la imagen como proceso simbólico, por tanto, como producto social que corresponde a los problemas de su relación con el lenguaje, el conocimiento y la comunicación.

Ahora bien, para encuadrar el concepto de materiales audiovisuales en la Bibliotecología, se considera que la información hace referencia a Documento, el cual está constituido por el contenido o la información. Así pues, para los fines de este trabajo se toman en cuenta los dos componentes del documento, tanto el soporte material como su contenido. El primero es el soporte material para almacenar información, el cual se entenderá como el dispositivo de almacenamiento. Respecto al segundo, es el contenido donde circundan las imágenes fijas o en movimiento, con y sin sonido; ahora, enfocándolo a las obras cinematográficas, se consideran las piezas audiovisuales, ya que comprenden la categoría de producciones cinematográficas, entre las que se encuentra el largometraje, cortometraje, documentales, películas científicas y cintas didácticas, entre otras.

¹³⁴ Carlos Guzmán Cárdenas, "Innovación y Competitividad de las Industrias Culturales y de la Comunicación en Venezuela" En Organización de Estados Iberoamericanos: Formación en Administración y Gestión Cultural Venezuela. <http://www.oei.org.co/innovacion3.htm#3>

¹³⁵ *Op cit*, Álvarez Zapata, "Bibliotecología e Imagen: Algunas Reflexiones Catoriales.", p. 135.

En suma, se destacan las nociones de la obra cinematográfica, las cuales están basadas en la construcción del concepto de estas entidades materiales en bibliotecología, en este caso, el “documento audiovisual, que almacena en un dispositivo material o electrónico las producciones cinematográficas, conformadas por imágenes visuales fílmicas”.

2.3 Estructura informativa de la imagen visual fílmica

Una imagen es una unidad de representación visual, en la que intervienen tres elementos: Una realidad; un emisor que hace una representación que implica una transformación de esa realidad en determinado contexto, lugar, tiempo y motivo; y un espectador que observa la imagen y hace una interpretación otorgando un significado a esa representación¹³⁶.

En cuanto a las imágenes fílmicas, J Mitry concibe el cine como arte y como objeto lingüístico que incorpora toda clase de textos; de ahí que el cine como forma estética utilice las imágenes en movimiento como medio de expresión; mientras que para M. Martin una imagen visual fílmica tiene un contenido explícito –directa e inmediatamente legible-, y un contenido implícito conformado por un sentido simbólico que el realizador otorga a la imagen cuando representa una realidad -material con valor figurativo; estética con valor afectivo; o intelectual con

¹³⁶ Maria Acaso, *El lenguaje visual*, (Barcelona: Paidós, 2011), p.35.

Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, (España, Catedral-Universidad del País Vasco, 2007), p. 57.

valor significativo- y la transforma para provocar determinados efectos y sensaciones en un espectador que observa, lee o interpreta un film¹³⁷.

Ahora bien, partiendo de estos conceptos puede encuadrarse y caracterizarse la imagen visual fílmica: primero, por su estructura informativa; segundo, como unidad de representación visual; tercero, por su acompañamiento de banda sonora; cuarto como imagen fílmica visible, en movimiento y medio de expresión. De modo que:

En primer lugar, los elementos de la estructura informativa de la imagen fílmica se presentan de manera directa y explícita en el argumento o discurso cinematográfico y se conforman por hechos, acontecimientos o sucesos con relaciones de causa-efecto, los cuales transcurren en un determinado tiempo y en cierto espacio social.

En segundo lugar, la imagen fílmica como unidad de representación visual se constituye por tres elementos: Primero, una realidad -reproducida o construida- representada con un contenido explícito, cuya estructura informativa integra hechos, relaciones causales, espacio, tiempo y personajes. Segundo, un realizador que hace la representación de una realidad, dando un sentido simbólico a la imagen, a través del estilo fílmico (mediante movimientos de cámara, símbolos culturales y tipos de montaje, etc.) cuando transforma la realidad en determinado contexto para transmitir la historia, buscando provocar efectos y producir sensaciones. Tercero, un espectador que puede ver y leer el film, percibiendo imágenes mentales e interpretando el contenido explícito y hacer

¹³⁷ *Op cit.*, Martin, *El lenguaje del cine*, pp.101-102.

inferencias del contenido implícito de las imágenes fílmicas, atribuyéndole significados, de acuerdo con su conocimiento previo y su contexto social.

En tercer lugar, la imagen fílmica también se complementa con una banda sonora conformada por el sonido musical, el sonido fonético (diálogos) y el sonido análogo (ruidos), los cuales se perciben en la realidad filmada y cumplen funciones narrativas distintas en el cine clásico, moderno y posmoderno¹³⁸.

En cuarto lugar, la imagen fílmica como forma de expresión, se caracteriza por constituir una imagen visible y en movimiento y se construye a partir de la secuencialidad y la temporalidad como bases de expresión en la comunicación visual. Asimismo, la movilidad de las imágenes en los films se regula tanto por el movimiento en la imagen de una realidad filmada, –es decir, se reproduce el movimiento registrando aquello que se mueve dentro del cuadro–, como por el movimiento de la imagen –es decir, el movimiento de la cámara del punto desde el que se filma una realidad–¹³⁹.

2.4 Propiedades tangibles e intangibles de la Imagen visual fílmica

La información puede analizarse desde tres perspectivas como objeto o entidad que -hace referencia a un registro de conocimiento-; por su proceso como portadora de información, y como conocimiento con base en sus propiedades informativas, dado que se afirma que –cualquier objeto de información– en alguna

¹³⁸ *Op cit.*, Martin, *El lenguaje del cine*, p.27.

¹³⁹ *Op cit.*, Casetti, *Cómo analizar un film*, p. 92.

circunstancia puede ser informativa¹⁴⁰. En este contexto, se caracterizan las imágenes visuales fílmicas como entidades portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles.

A) Propiedades tangibles de la imagen visual fílmica

En primer lugar, como registro visual de conocimiento. Las imágenes visuales fílmicas se caracterizan por su movimiento y por su atributo de visibilidad que les otorga la propiedad de registrar en forma visible los elementos de su estructura informativa que son -hechos, relaciones causales, espacio, tiempo, personajes y ambiente- de una representación creada o reproducida. Por su función para la transmisión de ideas y de información en forma diferente, forman parte del patrimonio cultural de la humanidad-.

En segundo lugar, como entidad material. Son imágenes visuales fílmicas en movimiento que registran una representación -con o sin acompañamiento de algún sonido- y han sido materializadas en un soporte de cualquier naturaleza (películas, cinta, disco) ya sea analógico o digital. En este sentido, Marcel Martin asevera que, desde la semiología del cine, el film es un objeto concreto, lo cual define su propiedad tangible como entidad portadora de información. Para la UNESCO, un documento -incluyendo la imagen en movimiento- es un bien

¹⁴⁰ *Op cit.*, Capurro, "The Concept of Information", pp. 394-395

“mueble”, es decir, es una pieza audiovisual que es tangible, en consecuencia, se recomienda su preservación¹⁴¹.

Por último, como objeto portador de información en todas las formas, tamaños y medios. Las imágenes visuales fílmicas contienen una realidad –reproducida o construida– y representada objetivamente con un contenido explícito –directo e inmediatamente legible–, cuya estructura informativa integra hechos, relaciones causales, en cierto espacio, tiempo, con personajes y en un ambiente para su transmisión a los espectadores, quienes puede ver, leer e interpretar el contenido explícito y hacer inferencias del contenido implícito en las imágenes, atribuyéndoles significados, de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social. T. Saracevic se enfoca sobre los registros de conocimiento como objetos o entidades portadoras de información en todas sus formas, tamaños y medios; el énfasis sobre el contenido de estos objetos está en términos de su potencial para la transmisión y comunicación de información¹⁴².

B) Propiedades intangibles de la imagen visual fílmica

En primer lugar, tiene contenido con valor informativo, es aquello que un individuo adjudica a una entidad de información en un proceso interpretativo enmarcado en su comprensión, desde su contexto social -tiempo, lugar y grupo específico-¹⁴³. La

¹⁴¹ *Op cit.*, UNESCO, “Carta sobre la preservación del patrimonio digital”. *El patrimonio cultural como herencia común*. UNESCO, 2003

http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Op cit.*, Buckland. “Information as Thing.”

asignación de su atributo como valor informativo depende de la interpretación del espectador (agente cognitivo) en un contexto social y en el uso de la información¹⁴⁴.

Segundo, es comunicable. La imagen fílmica como forma de expresión tiene como función reflejar las características culturales y sociales¹⁴⁵.

Tercero, es potenciadora para la transmisión de información porque las imágenes visuales fílmicas transmiten elementos informativos y simbólicos de las realidades -reproducidas o construidas- que representan, por ello tienen un papel importante en la comunicación y transmisión de la información.

Por último, la imagen visual fílmica es una representación de una realidad que crean o reproducen; tienen una función informativa, transmitiendo ideas e información del emisor/realizador hacia el receptor/espectador; una función epistémica, aportando información visual sobre las realidades construidas o reproducidas, la naturaleza de la información varía, lo mismo que su valor informativo; y una función simbólica, la cual está en función de la aceptabilidad social de los símbolos representados.

En este contexto, el flujo de información hace referencia a las interacciones entre las personas y la información, dado que las entidades de información, entre las que se encuentran las imágenes visuales fílmicas, responden a necesidades

Robert Loose, "A discipline independent definition of information." *Journal of the American Society for information Science* 48.3 (1997), pp. 254-269.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, "The Concept Of Information", 2003

¹⁴⁵ Tefko, Saracevic, "Information Science," en *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, (New York: Taylor and Francis, 2009), pp. 2570–85.

Op cit., UNESCO, "Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes", 1980.

de información de los usuarios porque a nivel social, los grupos tienen metas, características y necesidades, en este caso las imágenes fílmicas¹⁴⁶.

Ahora bien, derivado de las propiedades tangibles e intangibles de la información y de la imagen fílmica y de los preceptos de la UNESCO, sobre los documentos audiovisuales y las imágenes, desde la bibliotecología se enmarca una producción cinematográfica, una película o un film como una entidad audiovisual –ya sea analógica o digital–, portadora de información, que integra un conjunto de imágenes visuales fílmicas que registran hechos o eventos, las cuales son organizadas y recuperadas para transmitir o comunicar información.

Estas entidades tienen un valor informativo, a partir del proceso interpretativo que le adjudica un lector-espectador; y desde el lenguaje cinematográfico se constituyen por la narración, el movimiento y la banda sonora.

Así pues, las imágenes visuales fílmicas poseen el atributo de “visibilidad” que las distingue de otros tipos de imágenes, en consecuencia, tienen la propiedad de registrar en forma visible y de transmitir representaciones –reproducidas o construidas– de una realidad para que el espectador pueda ver, escuchar, leer, interpretar o inferir el contenido para construir su propia historia o trama, otorgándole a esas imágenes fílmicas un valor informativo o simbólico.

¹⁴⁶ Saracevic, Tefko, “Information Science.” 1999, 2009.

Conclusiones

En la actualidad, con mayor incidencia las imágenes visuales se han multiplicado y diversificado, alcanzando un mayor impacto y preponderancia en los diferentes espacios sociales, debido a que los medios de comunicación y las tecnologías de información han cambiado los modos de producción, distribución, acceso y uso de los bienes socioculturales que se generan en el contexto de la convergencia tecnológica. Esto ha establecido nuevas relaciones entre generadores y usuarios de la información visual. Por lo cual, se requiere realizar investigación sobre las imágenes como entidades portadoras de información.

De tal forma que, ante la sobreproducción de imágenes y derivado de su demanda social, algunas disciplinas han integrado estos objetos pictóricos (imágenes) a sus estudios e inclusive a su matriz de conocimiento, generando nuevas líneas de investigación. Por ejemplo, la semiología de la imagen, la sociología visual, la antropología visual, entre otras.

En este contexto, el objetivo del segundo capítulo fue analizar las características de la imagen fílmica por sus atributos de visibilidad y movimiento, como entidad de información; lo que permitió por una parte, identificar que la imagen fílmica es una imagen visual, plana, reproducida o transmitida con un dispositivo de un emisor a un receptor, en una narración; independientemente de su naturaleza, forma, uso y modo de producción; y por otra, reconocer sus características, a partir de sus propiedades, su estructura informativa y como unidad de representación audiovisual –por estar acompañadas de una banda

sonora (música, diálogos, ruidos), que se perciben en la realidad filmada y cumplen funciones narrativas-.

La exploración del impacto de las imágenes cinematográficas -con ejemplos significativos del Precine, (con registros de locomoción, fisiología, cirugías médicas, análisis biológicos, etc., hasta llegar al estrato del entretenimiento)-, permitió enfatizar el valor e importancia que las sociedades le han asignado al registro visual, con fines de registro y preservación de sus historias, tradiciones y eventos extraídos de la realidad.

Además, la revisión de los estudios sobre imágenes desde diversas disciplinas, tanto de las ciencias sociales -geografía y sociología-, como de las ciencias humanísticas -historia del arte, antropología y estudios visuales-, permitió identificar cómo usan las imágenes, el modo en que realizan su lectura o interpretación y la manera en que relacionan su enfoque disciplinar con la cinematografía. El análisis de estos elementos responde al objetivo específico de este capítulo que es analizar la imagen fílmica como entidad de información.

Las imágenes visuales fílmicas (IVF) se encuadran en la bibliotecología, desde el concepto de materiales audiovisuales de la UNESCO que agrupa en piezas audiovisuales cualquier serie de imágenes registradas -en forma analógica o digital- en un soporte material -películas, cinta, disco-, con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento, cuyo contenido y producción tiene fines de comunicación, documentación o entretenimiento. Las piezas audiovisuales, comprenden las siguientes categorías de producciones cinematográficas: largometraje, medimetraje, cortometraje y documental.

En cuanto a su dimensión informativa, la imagen fílmica –entendida como reproducción, representación y construcción de una realidad–, se caracteriza en su estructura informativa, a partir de las propiedades tangibles e intangibles de la información, así como por ser una entidad visual portadora de información.

Dado que las imágenes visuales en movimiento se constituyen de los componentes formales del lenguaje cinematográfico, se sustenta que la imagen visual fílmica (IVF) tiene una estructura informativa, que se integra por hechos con relaciones de causa-efecto, que transcurren en cierto tiempo y lugar, a determinados personajes; mientras que como unidad de representación visual está constituida por tres elementos: Primero, por una realidad –reproducida o construida–, representada con un contenido explícito –directo e inmediatamente legible–, y una estructura informativa. Segundo, por un realizador que hace la representación de una realidad –mediante una narración–, dando un sentido simbólico a través del estilo fílmico, cuando la transforma en determinado contexto para provocar efectos y producir ciertas sensaciones. Por último, por un espectador que puede ver, leer e interpretar el contenido explícito y hacer inferencias del contenido implícito de la imagen fílmica, atribuyéndole significados, de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social.

En la narración, la IVF es el componente de información que presenta de manera directa y explícita hechos, acontecimientos o sucesos que ocurren en determinado tiempo y lugar, los cuales se plasman en un argumento o discurso cinematográfico. En la construcción de una narración como cadena de sucesos se identifican los elementos que conforman la estructura informativa de la imagen

fílmica: Suceso ¿qué? con relaciones causa-efecto ¿cómo? y ¿por qué? que transcurre en un tiempo ¿cuándo? y en cierto espacio ¿dónde?

Por ello, las IVF transmiten elementos informativos y simbólicos de las realidades –reproducidas o construidas– que representan; por ello, tienen un papel importante en la comunicación y transmisión de la información. Asimismo, éstas son representativas porque crean o reproducen una realidad, por tanto, tienen una función informativa, transmitiendo ideas e información del emisor al receptor.

Por otra parte, el análisis de las propiedades tangibles e intangibles de las IVF implicó partir de la definición de documentos audiovisuales –desde una perspectiva bibliotecológica, hasta la imagen en movimiento–, desde la perspectiva del lenguaje cinematográfico.

En cuanto a las propiedades tangibles de la IVF, en primer lugar, son registros visuales de conocimiento por su función para la transmisión de ideas y de información; se caracterizan por su movimiento y por su atributo de visibilidad que les otorga la propiedad de registrar en forma visible los elementos de su estructura informativa. En segundo lugar, como entidad material son IVF en movimiento que registran una representación –con o sin acompañamiento de algún sonido– y han sido materializadas en un soporte de cualquier naturaleza (películas, cinta, disco), ya sea analógico o digital, en consecuencia, son un objeto portador de información en determinadas formas, tamaños y medios.

Respecto a las propiedades intangibles de la IVF, en primer lugar, tiene contenido con valor informativo -aquello que un individuo o usuario adjudica a la entidad de información en un proceso interpretativo, enmarcado en su

entendimiento-, que se incorpora a su contexto social, e incluye tiempo, lugar y grupo específico. Es decir, la asignación de su atributo como valor informativo depende de la interpretación del espectador -agente cognitivo-, en un contexto social determinado y del uso de la información. En segundo lugar, es comunicable. Las imágenes en movimiento tienen una función expresiva de la sociedad. Tercero, es potenciadora para la transmisión de información. Por último, la imagen visual fílmica es una representación de una realidad creada o reproducida.

Ahora bien, derivado de las definiciones de documento audiovisual, así como de su estructura informativa y sus propiedades tangibles e intangibles, en esta tesis se enmarca el concepto de documento audiovisual fílmico¹⁴⁷ de la siguiente forma:

Una entidad material o digital portadora de información, que integra un conjunto de imágenes visuales fílmicas que registran hechos o eventos, las cuales son organizadas y recuperadas para transmitir o comunicar información. Estas entidades tienen un valor informativo, a partir del proceso interpretativo que le adjudica un lector; y desde el lenguaje cinematográfico se constituyen por la narración, el movimiento y el sonido.

El análisis de las IVF, desde las definiciones de documentos audiovisuales y sus componentes, permitió abordar el problema específico del segundo capítulo:

¿Cómo se expresa y representa en la imagen fílmica su dimensión informativa?

Además, se constata la hipótesis específica respecto a que el análisis de las características de la imagen fílmica desde su dimensión informativa permite encausar, conceptualmente, su objeto de estudio en el campo bibliotecológico.

¹⁴⁷ Luis Raúl Iturbe Fuentes, ““La Imagen visual fílmica informativa vista desde el pensamiento complejo,” en *El giro visual en Bibliotecología. Diálogos entre palabra e imagen*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019), p. 206.

Bibliografía

- Acaso, María. *El Lenguaje Visual*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Arnheim, Rudolph. *El Cine Como Arte*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Aumont, Jacques. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2011.
- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona: Paidós. 2006.
- Banks, Marcus. "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation". En *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, 9–23. London: Falmer Press, 1998.
- Barboza Martínez, Amalia. "Sobre El método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu". *Sociedad e Estado* 21 no.2 (2006): 391–414, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922006000200005&script=sci_abstract&tlng=es (Consultado el 15 de febrero de 2015).
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte Cinematográfico*. México: Paidós, 2003.
- Capurro, Rafael, y Birgo Hjørland. "The Concept of Information." *Annual Review of Information Science and Technology* 37 no.1 (2003): 343–411. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/aris.1440370109> (Consultado el 15 de febrero de 2015)
- Cartwright, Lisa. "Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence." *Journal of Visual Culture* 1 no,1 (2002): 7–23, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/147041290200100102> (Consultado el 15 de abril de 2015)
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Edmondson, Ray. *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. Paris: UNESCO, 2016.

- Enser, Peter. "The Evolution of Visual Information Retrieval." *Journal of Information Science* 34 no.4 (2008): 531–46.
- Gamir Orueta, Agustín y Carlos Manuel Val. "Cinema and Geography: Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry." *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 45 (2007):407–10.
- Gomezjara, Francisco A. *Sociología del Cine*. México: Secretaria de Educación Publicación, 1973.
- Guzmán Cárdenas, C. E. "Innovación y competitividad de las industrias culturales y de la comunicación" En Organización de Estados Iberoamericanos: Formación en Administración y Gestión Cultural Venezuela. <http://www.oei.org.co/innovacion3.htm#3> (Consultado el 20 de marzo, 2015)
- IFLA. "¿Surcando las olas o atrapados en la marea? Navegando el entorno en evolución de la información". Percepciones del IFLA Trend Report. Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2013. [ifla-trend-report_spanish.pdf](#) (Consultado el 30 de septiembre de 2016).
- International Federation of Film Archives. *The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*. Editado por Harriet W. Harrison. Munich: Saur. 1991 <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf> (Consultado el 25 de septiembre de 2016)
- Iturbe Fuentes, Luis Raúl. "La Imagen visual fílmica informativa vista desde el pensamiento complejo" En *El giro visual en Bibliotecología. Diálogos entre palabra e imagen*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso,101-113. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019.
- Krygier, John, y Denis Wood. *Making Maps: A Visual Guide to Map Design for GIS*. New York: Guilford Press, 2011.
- Levin, Thomas. "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory." *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* 9 no. 1 (2003): 85, https://www.academia.edu/24931416/Iconology_at_the_Movies_Panofskys_Film_Theory?auto=download (Consultado el 14 de marzo de 2018).
- Losee, Robert M. "A discipline independent definition of information." *Journal of the American Society for information Science* 48.3 (1997): 254-269.
- Martínez de Souza, José. *Diccionario de Información, comunicación y periodismo*. Madrid: Paraninfo, 1992.
- Matin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2005.

- Metz, Christian. *El significante imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Mitchell, William J. Thomas. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture". *Journal of Visual Culture* 1 no.2 (2002): 165–81, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/147041290200100202?journalCode=vcua> (Consultado el 25 de septiembre de 2015)
- Mitchell, William y J. Thomas. "¿Qué Es Una Imagen?" En *Filosofía de La Imagen*. España: Universidad de Salamanca, 2011.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine: las estructuras*. México: Siglo XXI, 2006
- Organización de Las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. "Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental, Comprendido el Patrimonio Digital, y al acceso al mismo". UNESCO, 2002. De: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49358&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Consultado el 12 de septiembre de 2015) (Consultado el 17 noviembre 2015).
- Peterson, Michael P. "The Mental Image in Cartographic Communication." *The Cartographic Journal* 24 no.1 (1987): 35–41.
- Royan, Bruce, y Moika Cremer. *Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones*. Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2008 <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>. html (Consultado el 12 de septiembre de 2015).
- Sadoul, Georges. *Historia general del cine: la invención del cine*. Francia; Paris: Turín, 1964.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumiere* México: UNAM, dirección General de Actividades cinematográfica, 1984.
- UNESCO. "Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento". UNESCO, 1980 http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. (Consultado el 12 de septiembre de 2015)
- -- -. Memoria del Mundo. "Directrices Para La Salvaguardia Del Patrimonio Documental. División Sociedad de La Información". UNESCO, 2002.

- - --. "Carta sobre la preservación del patrimonio digital". *El patrimonio cultural como herencia común*. UNESCO, 2003 http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
(Consultado el 12 de septiembre de 2015)

Zavala, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Revista Casa del tiempo*, 3, no 5 (2010).

Capítulo 3.

Marco conceptual para la lectura de imágenes fílmicas.

Este capítulo se enfoca en el marco conceptual de la lectura de las imágenes fílmicas, partiendo primero de la semiología del cine¹⁴⁸ que sustenta que las imágenes son signos constituidos de información; segundo, del análisis del discurso cinematográfico¹⁴⁹ que desde la semiótica examina los componentes del lenguaje cinematográfico, entre ellos, las imágenes y la narración. Tercero, la narración como proceso¹⁵⁰ que a través del discurso cinematográfico transmite información de una historia desde un realizador hacia un espectador; cuarto, la comprensión y la interpretación de la lectura para conferir sentido y construir significados de las imágenes visuales fílmicas en la lectura con función Recreativa, y en el análisis del film para la lectura de las imágenes con función Informativa y Profesional¹⁵¹.

En este marco conceptual se encuadra el análisis y la lectura de la imagen visual fílmica como objeto de estudio del campo de la información, lo que responde a la pregunta ¿Cómo puede conceptualizarse y leerse la imagen fílmica en la bibliotecología?

Asimismo, la construcción del concepto de imagen visual fílmica para la bibliotecología sirvió de base para desarrollar un Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas que se compone de dos dominios: El Dominio del *espectador* a

¹⁴⁸ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación del cine* (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972).

¹⁴⁹ *Op cit.* Zavala, "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", 2010.

¹⁵⁰ *Op cit.* Bordwell, *Arte cinematográfico*, 2003.

¹⁵¹ Kenneth Goodman, *Sobre la lectura. Una mirada de sentido común a la naturaleza del lenguaje y la ciencia de la lectura* (México, D.F.: Ediciones Culturales Paidós, 2015).

través de la historia o trama y el Dominio del *realizador* a través del argumento o discurso cinematográfico. Ambos dominios comparten la narración como eje del proceso de comprensión e interpretación de la lectura para adjudicar sentido y así construir cuatro tipos de significados: referencial, explícito, implícito y sintomático, de las imágenes visuales fílmicas.

3.1 La semiología del cine y lectura

El estudio de las imágenes fílmicas como textos significativos, está basado en la categoría del hecho fílmico de Christian Metz que hace referencia al discurso del film como texto significativo¹⁵².

En cuanto a la noción de los signos fílmicos -desde su inicio hasta su aplicación en el cine-, Ferdinand de Saussure¹⁵³ define la doctrina lingüística del lenguaje y la comunicación. Por una parte, establece una distinción entre la lengua (producto social ejercido por una masa hablante) y el habla (hábito lingüístico mediante el cual una persona entiende y se da a entender), confirmando que el habla pertenece a lo individual, mientras que la lengua es de carácter social. Asimismo, puntualiza que los dos elementos del signo lingüístico -el *significado* y el *significante*- componen el lenguaje y establece que la relación inseparable e interdependiente entre ambos elementos da origen a la significación¹⁵⁴.

¹⁵² C. Metz distingue el hecho cinematográfico –que se refiere a la institución cinematográfica, esto es, al complejo cultural multidimensional- del hecho fílmico –que se refiere al discurso presente en el film, es decir, al texto significativo-. Robert Stam, “Semiología del cine”. En: *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. (Barcelona: Paidós, 1999.), p, 53.

¹⁵³ Ferdinand de Saussure, *Curso General de Lingüística*, (México: Origen-Editorial Planeta, 1985).

¹⁵⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, (México: Porrúa, 2006), p. 445.

Esto llevó a F. Saussure al estudio de la semiología¹⁵⁵, definida como la ciencia que estudia la vida de los signos dentro de la vida social o la ciencia que estudia los sistemas de signos; y a Charles S. Peirce (Estados Unidos) a construir taxonomías para clasificar los signos, en un estudio que denominó semiótica¹⁵⁶.

El estructuralismo enfatizó el interés por esta disciplina, derivando en la aplicación de la semiología en el cine¹⁵⁷, denominada *filmolingüística*¹⁵⁸. Roland Barthes y Umberto Eco encausaron la noción lingüística hacia el estudio de los signos en lenguajes no verbales. Posteriormente, Christian Metz y Pier Paolo Pasolini lo enfocaron en el cine, como una producción cultural y productora de signos.

Ahora bien, considerando que el texto fílmico manifiesta la sistematicidad de un lenguaje, C. Metz argumenta que el cine es un **lenguaje**, en primer lugar porque indica que los sistemas son denominados lenguajes si su estructura formal se asemeja a los lenguajes naturales; y en segundo lugar, en caso de que signifique un sistema para los individuos y que, por ello, evoque memorias de un lenguaje; concluye que el cine es un lenguaje porque se conforma por textos,

¹⁵⁵ Semiología se entiende como la ciencia que estudia los signos dentro de la sociedad. Se deriva de los estudios sociológicos de Émile Durkheim, en este sentido, F. Saussure enfatizó la necesidad de estudiar los signos desde lo social porque el lenguaje es una institución social que constituye a los individuos.

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, (London: Secker and Warburg, 1982), p. 117.

¹⁵⁶ Los textos principales de C. Peirce fueron recopilados y publicados de forma póstuma, entre 1931 y 1935. En torno a las imágenes, la segunda tricotomía de signos de C. Peirce es de gran importancia, ésta se divide en ícono, índice, y símbolo. *Ibid*, p. 120.

Esta subclasificación se ha usado para analizar a los signos de las imágenes en pinturas, fotografías e inclusive films. P. Wollen señaló que el cine desarrolla tres categorías del signo: el ícono (a través de imágenes y sonidos que guardan parecido), el índice (mediante el registro fotoquímico de lo real) y el símbolo (a través del habla y de la escritura).

Robert Stam, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis, "La semiología del cine" en *Nuevos Conceptos de La Teoría Del Cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*, (Barcelona: Paidós, 1999), p.49;

Op cit. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, p.120.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 116

¹⁵⁸ *Op cit.* Metz, *Ensayos sobre la significación del cine*, 1972, pp. 97-98.

dado que en los films existe un discurso significativo¹⁵⁹. Esto lleva a Jean Mitry a reafirmar que la imagen fílmica es un lenguaje porque es una forma de transmitir ideas, además de tener una función expresiva como la fotografía¹⁶⁰; al respecto Marcel Martin apunta que los films se consideran como textos y como una unidad del discurso¹⁶¹, desde la semiología del cine.

Esto confirma que las imágenes fílmicas pueden considerarse textos porque tienen un discurso cinematográfico, una función expresiva y transmiten información. Es decir, si el cine está constituido por un sistema de signos que designa las cosas, significa ideas y representa realidades -construidas o reproducidas-, entonces, el cine es un lenguaje porque transmite y comunica ideas y realidades a los espectadores mediante imágenes fílmicas.

En este sentido y acorde con F. Saussure, el lenguaje cinematográfico se constituye por el significante (material, físico, sensorialmente captado) que alude a la imagen visual o acústica (sonido), por el significado (inmaterial, conceptual) que se refiere al concepto evocado en la mente y por la significación que es la relación entre el significante y el significado¹⁶². En los films, el significado equivale a lo que se representa (*imagen mental*), mientras que el significante está compuesto de imágenes visuales (forma de expresión) y el sonido que puede percibirse por los

¹⁵⁹ *Op cit.*, Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*, p. 56

¹⁶⁰ *Op cit.*, Mitry, *Estética y psicología del cine: las estructuras*, pp. 49-50.

¹⁶¹ *Op cit.*, Martin, *El lenguaje del cine*, p.269.

¹⁶² *Op cit.*, Saussure, *Curso General de lingüística*, pp. 86-87.

sentidos¹⁶³, en tanto que la significación refiere la apreciación e interpretación de un film.

Así pues, la imagen como lenguaje -en su carácter simbólico- es una representación de información del mundo a través de la reproducción de lo real o concreto, no sólo de abstracciones.

Los estudios en semiología del cine que fueron influenciados por la lingüística estructural derivaron en el análisis estructural del film; mientras que los estudios inspirados en la lingüística pragmática de Francesco Casetti, analizan aquello que el cine tiene en común con las estructuras del lenguaje. En este sentido, el lenguaje cinematográfico está conformado por el conjunto de contenidos expresados en distintos canales, banda icónica -imágenes en movimiento-, banda sonora -sonido fonético (diálogos), ruido (sonido análogo), sonido musical-; narración y puesta en escena ¹⁶⁴ los cuales ofrecen una visión peculiar de una realidad. En consecuencia, las imágenes fílmicas derivan de un lenguaje de cine, el cual construye textos que se articulan en una sintaxis para ser coherentes e inteligibles, con el propósito de que los espectadores puedan leerlas para comprenderlas e interpretarlas¹⁶⁵.

¹⁶³ *Op cit.*, Metz, *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*, p. 101.

¹⁶⁴ *Op cit.*, Martin, *El lenguaje del cine*, p.267.

¹⁶⁵ Vicente Castellanos, "Estrategias formales de análisis cinematográfico", en *Posibilidades del análisis cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico*, coordinado por Lauro Zavala, pp.21-35. (Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes, 2013).

3.1.1 La lectura como proceso cognitivo en la comprensión de textos e imágenes en movimiento

En este apartado, se aborda el concepto de lectura desde diferentes enfoques, primero con los estudios de Kenneth Goodman, quien puntualiza que este proceso se conforma de propósitos del lector, así como de funciones socioculturales, entre éstas, se considera la función recreativa, la informativa y la profesional en el Modelo; segundo, se estudia esta práctica como un proceso sociocognitivo y lingüístico, la cual, no sólo se lleva a cabo en formatos textuales, sino también con diferentes imágenes de distintos soportes, entre ellas, la imagen cinematográfica, mismas que por su cuantiosa producción siguen incidiendo en las prácticas sociales de los espectadores; tercero, desde la competencia del lector y las habilidades del lector para comprender, reflexionar e interpretar su lectura, con el objetivo de adquirir un conocimiento, que le permita desarrollar el potencial personal. En el marco de la comprensión de la lectura, por último, se encuadra la propuesta del Modelo de lectura de las imágenes visuales fílmicas informativas.

Para empezar, se retoma a K. Goodman, quien señala que los propósitos de la lectura son personales para cada lector; mientras que las funciones de la lectura son compartidas con la sociedad y la cultura, entre otras. En este caso, se consideran la función recreativa, la informativa y la profesional, dado que el objetivo de este trabajo es desarrollar un modelo de lectura para las imágenes fílmicas informativas, el cual está basado en la propuesta de K. Goodman. Por lo cual, en este apartado se incorpora un marco conceptual de la lectura.

Entonces, si la lectura, básicamente, es la acción de leer, en la cual un individuo comprende el sentido de una representación, a partir de su interpretación¹⁶⁶, la UNESCO plantea que este proceso cognitivo puede analizarse desde perspectivas lingüísticas, cognitivas y sociales. Desde una perspectiva lingüística, la lectura requiere conocer las reglas de una lengua o el código escrito en un determinado contexto. Entre los componentes formales del lenguaje fílmico se encuentra la narración, la banda iconográfica y la banda sonora. Desde un enfoque cognitivo, la lectura incorpora habilidades de pensamiento de orden superior, tales como reflexionar, inferir, formular hipótesis, relacionar información (causa-efecto) y reconocer géneros discursivos, como el discurso cinematográfico. En la lectura como proceso social, el lector construye el significado de aquello que lee, a través de su interacción permanente con el texto -conocimiento previo, habilidades cognitivas, control lingüístico-, su cultura y su contexto social¹⁶⁷.

Desde una enfoque cognitivo, el modelo interactivo es el marco conceptual que explica que la lectura tiene como objetivo principal la comprensión e implica el procesamiento de información en el cual intervienen paralelamente el texto -con su forma y contenido- y el lector -con su propósito, conocimiento, experiencia y expectativas-, quien utiliza simultáneamente tanto su conocimiento previo, como la

¹⁶⁶ *Op cit.* Ramírez Leyva, "¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?". 2009.

¹⁶⁷ *Op cit.*, Kenneth Goodman, *Sobre la lectura. Una mirada de sentido común a la naturaleza del lenguaje y la ciencia de la lectura.*

UNESCO, TERCE Aportes para la enseñanza de la Lectura, 2016, p. 17,
[Aportes-ensenanza-escritura.pdf \(unesco.org\)](https://unesco.org/Aportes-ensenanza-escritura.pdf)

información del texto en procesos de análisis de relaciones, predicciones, inferencias e interpretaciones¹⁶⁸.

Así pues, la comprensión de la lectura implica cuatro procesos -intencional, interactivo, gradual y estratégico- los cuales orientan la adjudicación del sentido y la construcción de significados de un texto.

El proceso intencional de comprensión de la lectura inicia cuando el lector determina el propósito de su lectura. En el proceso interactivo intervienen simultáneamente el texto, el lector y el contexto; en este proceso se activa el conocimiento previo y la experiencia acumulada del lector para procesar, relacionar, inferir e interpretar la información del texto. El proceso gradual inicia en el momento que se decide leer porque se crean expectativas y se formulan hipótesis sobre el contenido textual, las cuales pueden confirmarse o ajustarse durante la lectura. En el proceso estratégico, el lector selecciona estrategias cognitivas adecuadas para leer un texto -según su forma y características- e involucrarse en su procesamiento y comprensión para lograr su propósito de lectura¹⁶⁹.

La diversificación de formatos -textos, imágenes fijas o en movimiento, grabaciones sonoras y films- que han proliferado en el nuevo entorno informacional también ha impactado en la práctica social de la lectura y,

¹⁶⁸ Lorena Canet Juric, Maria Laura Andrés y Alejandra Ané, Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje, y *aprendizaje*, en *XII Jornadas de Investigación y Primer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, [Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje \(aacademica.org\)](http://aacademica.org)

¹⁶⁹ *Ibid.*; Isabel Solé, "Competencia lectora y aprendizaje", *Revista Iberoamericana de Educación (OEI)*, no. 59 (2012), pp.49-50;

Ana Atorresi, Ivanna Centanino, Rodrigo Bengochea, et. al. *Aportes para la enseñanza de la lectura: segundo estudio regional comparativo y explicativo* (SERCE). OREALC/UNESCO, 2009, [https://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/20.500.12799/1079/635. Aportes para la enseñanza de la lectura.pdf?sequence=1](https://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/20.500.12799/1079/635.Aportes%20para%20la%20ense%C3%B1anza%20de%20la%20lectura.pdf?sequence=1)

consecuentemente, en la competencia lectora, definida por la OCDE como “la capacidad de comprender, reflexionar e interesarse por los textos para alcanzar los propósitos propios, adquirir conocimiento, desarrollar el potencial personal y participar en la sociedad”¹⁷⁰.

La competencia lectora, de acuerdo con Isabel Solé, supone un aprendizaje que implica la movilización de capacidades cognitivas, afectivas y sociales del lector, mediante la aplicación de estrategias específicas para la comprensión de diferentes formas de textos con distintas intenciones y objetivos; por ello afirma:

[...] nuestra competencia lectora puede incrementarse cada vez que elegimos leer un ensayo, una obra de ficción y cada vez que nos introducimos en un ámbito disciplinar porque nos obliga a tratar con las convenciones específicas de los textos que le son propios porque siempre que leemos, pensamos y así afinamos nuestros criterios, contrastamos nuestras ideas, las cuestionamos y aprendemos, aun sin proponérselo¹⁷¹.

En cuanto a la diversificación de formatos, tamaños y medios de los objetos portadores de información del entorno informacional, R. Barthes afirma que la lectura ha dejado de ser solamente textual no hay pertinencia de objetos: el verbo leer, se leen textos, imágenes, etc.¹⁷². Mientras que Daniel Cassany hace énfasis en las diversas formas de texto que en las últimas décadas han llevado a entender la lectura como un acto sociocultural, en consecuencia, afirma:

Leer ya no es lo que era, [...] En efecto, es diferente. Sigue siendo importante, trascendental... --quizás todavía más. Pero leemos otros textos, de otro modo, que nos llegan a través de nuevos medios, que transmiten contenidos distintos, más heterogéneos, ideologizados, pluriculturales. Nos

¹⁷⁰ *Ibid.*; OCDE, “Assessment Framework, Key Competencies in Reading, Mathematics and Science” Pisa 2009, p.14; *Op cit*, UNESCO. TERCE, p.59.

¹⁷¹ *Op. Cit.*, Solé, “Competencia lectora y aprendizaje”, pp.49-50.

¹⁷² *Op cit.*, Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, 1987, p. 41.

relacionamos con ellos de otra manera. Y empezamos a pensar, sentir y mirar de otro modo”¹⁷³.

En este sentido, Guillermo Alfaro explica que la lectura es una práctica social y cultural, no sólo por lo que manifiesta la lectura, sino porque en la lectura se reflejan los valores y las representaciones que las sociedades históricamente hacen de sí mismas y del mundo que las rodea¹⁷⁴.

Las nociones de I. Solél, G. Alfaro, D. Cassany y la OCDE coinciden en que el propósito de la lectura individual requiere de capacidades cognitivas para así generar funciones socioculturales en las acciones y prácticas del lector, esto es, desde comprender, pensar el texto hasta contrastar, reflexionar las ideas y los valores imbricados en la obra representada, lo cual permitirá adquirir nuevos conocimientos que, a su vez, tendrán una función social.

Así pues, en el marco de la comprensión de la lectura que implica un conjunto de procesos que guían al lector-espectador a conferir el sentido y a construir distintos significados de un texto o film, se encuadra la propuesta del Modelo de lectura de las imágenes visuales fílmicas informativas (MLIVFI), como objetos portadores de información.

¹⁷³ Daniel Cassany, *Tras las líneas: sobre la lectura contemporánea* (Barcelona: Anagrama, 2021).

¹⁷⁴ Héctor Guillermo Alfaro López, *Comprender y vivir la lectura* (México, D.F.: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 2007).

3.2 Análisis del Discurso cinematográfico

De acuerdo con Lauro Zavala¹⁷⁵, uno de los objetivos del análisis interpretativo es precisar la naturaleza semiótica del film, y constituye una de las principales estrategias en la investigación sobre el Discurso cinematográfico, el cual es el estudio de los elementos significantes –que hacen alusión a las imágenes visuales y los sonidos- como formas de expresión de la obra cinematográfica.

De modo que el análisis semiótico, se enfoca en el Discurso cinematográfico y sus principales herramientas de análisis que son la denotación y la connotación. L. Zavala sostiene que el análisis cinematográfico consiste en examinar los cinco componentes formales del lenguaje cinematográfico, tales como la narración, la banda icónica -imagen en movimiento-, la banda sonora -sonido fonético (diálogos), ruido (sonido análogo), sonido musical-, el montaje y la puesta en escena, los cuales se articulan, interrelacionan e integran para ofrecer visiones particulares de las distintas realidades y distinguir un film de otro¹⁷⁶.

El análisis de estos componentes formales del lenguaje puede aplicarse al film en su totalidad, las secuencias o las imágenes fílmicas. Este modelo se enfoca principalmente en el estudio de dos componentes del lenguaje cinematográfico, la imagen en movimiento como forma de expresión y la narración (como proceso), debido a que implica la lectura de las imágenes visuales fílmicas

¹⁷⁵ *Op cit.* Zavala, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”, 2010, p. 65.

¹⁷⁶ *Ibid.*; *Op. Cit.*, Martín, *El lenguaje del cine*, 267.

Elsa Betterndorff y Raquel Prestigiacomo, *El relato audiovisual: la narración en el cine, la televisión y el video* (Buenos Aires, Argentina: Longseller, 2002), p. 12.

informativas, incorporando la banda sonora en las secuencias descriptivas por su función narrativa.

3.3 Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas informativas en bibliotecología

Este trabajo de investigación ha desarrollado un Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas informativas (Figura #1), el cual desarrolla el componente de información de las imágenes fílmicas integrado por las propiedades tangibles e intangibles de estas representaciones visuales del cine y su análisis textual - estructura informativa y análisis del film- para la lectura de las imágenes fílmicas con funciones Recreativa, Informativa y Profesional. Asimismo, este modelo se basa en la comprensión y la interpretación para conferirles sentido y producir significados de tipo referencial, explícito, implícito y sintomático.

Este modelo se compone de dos Dominios: el Dominio del espectador a través de la Lectura recreativa de la historia o trama, basado en la comprensión y la interpretación de la lectura para conferir sentido a un film y construir significados a las imágenes fílmicas, desde la perspectiva de la narración fílmica; y el Dominio del *realizador* a través del argumento. Ambos dominios comparten la narración como proceso para transmitir información de una historia o componente del lenguaje cinematográfico y como eje para su lectura. El Dominio del *realizador* tiene como marco conceptual el Discurso cinematográfico para desarrollar el componente de información de las imágenes visuales fílmicas informativas y está

basado en la imagen y la narración como elementos del lenguaje cinematográfico¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Véase Capítulo 2.

1. Dominio de Lectura del Espectador

Trama / Historia

Todos los hechos que se pueden ver, leer y escuchar, y aquellos que se pueden inferir y asumir, con sus relaciones causales, orden cronológico y situaciones espaciales.

Modelo de Lectura de Imágenes Visuales Fílmicas Informativas



2. Dominio de Lectura del Realizador

Discurso cinematográfico/Argumento

Componente de Información de las imágenes Fílmicas



Modelo de Lectura de Imágenes Visuales Fílmicas desarrollado a partir de: Narración como proceso de Bordwell, el Análisis Cinematográfico de Zavala, Lectura UNESCO, Goodman, Análisis de Film de Casetti, Aumont, Barthes, Martin.

Iturbe Fuentes, Luis Raúl. (2019). Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas informativas. En: Un modelo teórico metodológico de lectura de la imagen fílmica para la bibliotecología, Tesis de Doctorado en Bibliotecología y Estudios de la Información. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado de Bibliotecología y Estudios de la información.

3.3.1. Dominio del Realizador a través del argumento o discurso cinematográfico

Desde el dominio del realizador, D. Bordwell concibe la narración como un proceso a través del cual, el discurso cinematográfico y el estilo del film transmiten la información de una trama para el espectador¹⁷⁸ e interactúan en la acción de comunicar o presentar la información para que el espectador construya su propia historia. Mientras que, como componente del discurso cinematográfico, la entiende como una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio¹⁷⁹; en tanto que, F. Casetti explica que una narración es una concatenación de situaciones, donde suceden acontecimientos, realizados por personajes situados en un ambiente determinado¹⁸⁰.

Los elementos que ambos aportan y se identifican en la estructura narrativa fílmica son hechos, causalidad, personajes, tiempo y espacio: En primer lugar, los hechos, acontecimientos o sucesos son situaciones vinculadas mediante causa-efecto, tiempo y espacio; en segundo lugar, la causalidad es el encadenamiento temporal de los hechos en el orden anterioridad-posterioridad sugiriendo relaciones de causa-efecto¹⁸¹; en tercer lugar, el tiempo en el que suceden las causas y sus efectos; en cuarto lugar, el espacio social donde se producen los acontecimientos.

¹⁷⁸ *Op cit.*, Bordwell, *Arte Cinematográfico*, 2003, p.67.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁰ *Op cit.*, Casetti, *Cómo analizar un film*, p. 172.

¹⁸¹ *Op cit.*, Betterndorff, *El relato audiovisual: la narración en el cine, la televisión y el video*, p.55.

La interrelación de estos elementos indica que una narración inicia con una situación -hecho, acontecimiento, suceso-, que se vincula de acuerdo con un esquema de causa-efecto, sucede en el tiempo y se produce en lugares específicos, donde, los personajes en sus diferentes roles, acciones y transformaciones constituyen los componentes informativos del texto¹⁸². Así pues, el argumento de un film narrativo tiene como funciones:

En primer lugar, organizar y presentar directa y explícitamente ciertos hechos, sucesos o acontecimientos (información) de la historia, incorporando sus relaciones causales, su orden cronológico y situaciones espaciales para representar la historia en el film. Asimismo, describir tanto aquello que está visible (imágenes en movimiento) y audible -música, diálogos y ruidos- en el film que observa el espectador; como el material no diegético que puede complementar la lectura de la historia.

En segundo lugar, facilitar la comprensión del estilo como proceso fílmico que utiliza sistemáticamente recursos cinematográficos. En este sentido, D. Bordwell sostiene que, en la narración clásica, el estilo o técnica fílmica tiene dos funciones, por una parte, sirve para transmitir información de la historia a través del argumento; y por otra, motiva al espectador para que pueda construir un tiempo y un espacio que sea coherente y consistente para la acción de la historia o trama¹⁸³.

¹⁸² *Op cit.*, Casetti, *Cómo analizar un film*, pp. 172, 208.

¹⁸³ *Op cit.*, Bordwell, *Arte Cinematográfico*, 2003, p.67.

3.3.1.1 Propiedades de la imagen visual fílmica informativa

Una imagen siempre transmite elementos informativos y simbólicos con varios niveles de significación¹⁸⁴; específicamente, las imágenes fílmicas transmiten ideas y tienen una función expresiva. Entonces, las imágenes visuales fílmicas informativas representan simbólicamente la información del mundo a través de la representación de lo real o de abstracciones acorde con el cine de tipo clásico, moderno o posmoderno.

La estructura informativa de las imágenes visuales fílmicas responde a un conjunto de preguntas tales como ¿Qué sucede? -algo sucede: (hechos o acontecimientos), individuales o colectivos-; ¿Cómo y por qué? -lo que sucede tiene consecuencias, dependiendo de causas y efectos-; ¿Cuándo sucede? - periodo o momento en que pasa algo-; ¿Dónde sucede? -lugar en el que acontece-; ¿Quién hace que suceda? -alguien hace que suceda (causa)-; ¿A quién le sucede? -le sucede a alguien (efecto)-.

Estos elementos de información en la narración son consistentes con el planteamiento de N. Dragulanescu y A. Debons para quienes la información refiere hechos organizados que responden a las preguntas ¿Qué? ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde?; mientras que el conocimiento es la información que puede comprenderse, generando otros cuestionamientos como ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Cuál fue la intención?

¹⁸⁴ *Op cit.*, Bordwell, *Arte Cinematográfico*, 2003.
Aumont, *La Imagen* (Barcelona: Paidós. 2006), p.199.

Por lo cual, se puede constatar, con base en los elementos de información que tiene la imagen visual fílmica en sus propiedades, la importancia informativa que tienen las imágenes cinematográficas en la narración de las historias, del realizador al espectador. Razón por la cual, conceptualmente, en esta tesis se considerará como *imagen visual fílmica informativa*.

Ahora bien, por una parte, en las imágenes visuales fílmicas informativas se han identificado entre sus propiedades tangibles lo siguiente: Primero, constituyen un registro visual de conocimiento; segundo, conforman un objeto portador de información visual en movimiento –ya sea analógico o digital-; y, finalmente, constituyen una unidad de discurso fílmico con componentes formales del lenguaje cinematográfico. Por lo cual, a modo de concepto, se considerarán como:

Registro visual de conocimiento, que representa la realidad con información objetivada en diferentes entidades de múltiples formatos, soportes o medios, los cuales, portan información visual en movimiento, conformando unidades del discurso fílmico, a partir de componentes del lenguaje cinematográfico.

Por otra parte, se han identificado los siguientes aspectos, como las propiedades intangibles de las imágenes visuales fílmicas informativas: En primer lugar, tienen contenido con valor informativo porque en el film existe un discurso cinematográfico; en segundo lugar, constituyen una forma de expresión de una obra cinematográfica; en tercer lugar, tienen potencial de comunicación y transmisión de información de una historia del realizador al espectador; y, por

último, representan realidades en su función informativa y simbólica¹⁸⁵. Por ello, conceptualmente se entenderán como:

Registro visual de conocimiento con valor informativo que representa la realidad que el realizador crea, registra y expresa en una obra cinematográfica, para comunicar y transmitir historias con elementos informativos a un espectador.

En suma, el concepto de la imagen visual fílmica informativa (IVFI), a partir de sus propiedades tangibles e intangibles se define como:

Registro visual de conocimiento de imágenes en movimiento con valor informativo de representaciones de la realidad, almacenadas en diferentes entidades, soportes, medios y formatos, los cuales, el realizador crea, registra y expresa en una obra cinematográfica, a partir de los componentes del lenguaje cinematográfico del discurso fílmico, para comunicar y transmitir historias narradas con elementos informativos a un espectador, quien, a su vez, interpreta y adjudica significados, de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social.

Así pues, en torno a la narración, el flujo de la información propicia una dinámica entre el alcance, la profundidad y la transmisión de información de la historia (argumento); y las formas en que éste se organiza, presenta y distribuye la información en la historia. El principal objetivo es generar efectos y emociones en el espectador, tales como retener la información para provocar la intriga o sorpresa, así como para incrementar las expectativas, aumentar el suspenso o inclusive generar emociones de tristeza o miedo.

¹⁸⁵ En el capítulo 2 se explican estas propiedades.

3.3.2. Dominio del *Espectador* a través de la historia o trama.

En su dominio, el espectador hace una representación mental de la trama o historia a partir de las claves o pistas del argumento de una película, se trata de la construcción imaginaria que puede hacer a partir de las inferencias de la narrativa¹⁸⁶. En consecuencia, la historia o trama en un film narrativo cumple la función de integrar tanto una cadena de hechos visibles y audibles, como las acciones y las relaciones causales que ocurren en determinado tiempo y espacio para que el espectador los pueda ver, escuchar, leer, inferir, interpretar y dar sentido para construir distintos tipos de significados, de acuerdo con su contexto social de recepción.

El espectador, en efecto, hace inferencias activando sus conocimientos previos y experiencias vividas para encontrar en los textos narrativos información implícita, más allá del texto explícito que aparece en la pantalla porque desde su perspectiva, sus interpretaciones e inferencias de la historia van más allá del argumento. En este sentido, L. Zavala refiere que esto pone en juego “el capital cultural cinematográfico incorporado por el espectador y el capital cultural que la película presupone en su espectador implícito”¹⁸⁷, confirmando que el realizador y el espectador participan en un espacio común, cuando hay un conjunto de conocimientos compartidos para la lectura, la comprensión, la inferencia, la

¹⁸⁶ *Op cit.* Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*, p. 118.

¹⁸⁷ Lauro Zavala. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico - la seducción luminosa*, (México: Trillas 2010a), p. 174.

interpretación de la historia y la construcción de diversos significados para los espectadores.

3.3.2.1. Lectura de textos e imágenes fílmicas

Este apartado encuadra la lectura de las IVFI en los procesos que implica la comprensión y la interpretación de la lectura para adjudicar sentido y construir significados de las imágenes de los films en la lectura con función recreativa. De igual manera, con el análisis del film en la lectura con función informativa y con función profesional.

Los propósitos de la lectura son propios y personales para cada lector, mientras que las funciones de la lectura son compartidas con la sociedad y la cultura. Entre las funciones de la lectura se encuentra la recreativa, la informativa y la profesional, en cada una de éstas hay distintas formas de leer la información textual y visual. En este trabajo, la lectura con función recreativa se orienta al disfrute de la lectura y el entretenimiento; mientras que la lectura con función informativa se enfoca en el análisis del film para el reconocimiento de sus elementos narrativos; y la lectura con función profesional apunta hacia el análisis de la información para la construcción de índices de elementos informativos y de relaciones intertextuales.

3.3.2.1.1 Lectura de imágenes visuales fílmicas informativas con función recreativa, informativa y profesional

En el cine, la lectura con función recreativa consiste en ver, leer e interpretar películas o imágenes visuales fílmicas. Esta actividad tiene como objeto el goce y apunta al disfrute de la lectura y el placer audiovisual e intelectual con fines de diversión, entretenimiento o apreciación de una obra de la cinematografía.

Ahora bien, a continuación, se hará referencia a la cultura escrita para ilustrar los procesos que se realizan en la lectura, y su relación con el lector y el texto. La lectura busca la comprensión e implica el procesamiento de información, en este procedimiento intervienen paralelamente el texto -con su forma y contenido- y el lector -con su propósito, conocimiento, experiencia y expectativas-. Así pues, el individuo utiliza simultáneamente tanto su conocimiento previo, como la información del texto en procesos de análisis de relaciones, predicciones, inferencias e interpretaciones¹⁸⁸.

La comprensión de la lectura implica cuatro procesos: intencional, interactivo, gradual y estratégico. Estos orientan la adjudicación del sentido y la construcción del significado de un texto o film, el *sentido* entendido como el significado que algo -textual o fílmico- tiene para alguien -el lector-espectador-¹⁸⁹.

A continuación, se abordan los procesos:

¹⁸⁸ *Op cit.* Canet, Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje, 2005;

Op. Cit., Solé, "Competencia lectora y aprendizaje", 2012.

¹⁸⁹ *Op. Cit.*, Atorresi, et. al. *Aportes para la enseñanza de la lectura: segundo estudio regional comparativo y explicativo* (SERCE), 2009, p.20.

Primero, el proceso intencional de comprensión de la lectura inicia con la determinación del lector sobre el propósito de su lectura, la activación de sus conocimientos previos y sus vivencias. Para definir el propósito que guía la lectura -de un texto o un film-, el lector responde a las preguntas ¿Por qué leer un texto o un film? ¿Qué se busca en el texto o el film? Debido a que siempre se lee para algo, en particular, entre los propósitos de lectura se encuentran: informarse, conocer, actualizarse, aprender, entretenerse, adoptar una postura o disfrutar de la lectura de un texto literario, científico, de divulgación o cinematográfico.

Segundo, en el proceso interactivo de comprensión de la lectura intervienen simultáneamente el texto, el lector y el contexto. En este proceso se activa el conocimiento previo y la experiencia del lector para procesar, relacionar, inferir e interpretar la información del texto. En este sentido, M. Martín¹⁹⁰ sostiene que las interpretaciones o recepciones de la imagen fílmica, están en consonancia con la sensibilidad, la imaginación y la cultura del espectador; y que el sentido y el significado que se les atribuye depende tanto de la creatividad del realizador, como de la inferencia, la interpretación y la recepción del espectador, las cuales están influidas por su contexto social.

El conocimiento común que existe entre el autor del texto y el espectador contribuye a la comprensión de la lectura porque, el disfrute de un film está en función del capital cultural cinematográfico del espectador y del capital cultural que posee la película¹⁹¹. Esto explica por qué el espectador se deja envolver por las estrategias narrativas del discurso cinematográfico para participar activamente en

¹⁹⁰ *Op cit.*, Martín, *El lenguaje del cine*, pp.101-102.

¹⁹¹ *Op cit.*, Zavala, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico - la seducción luminosa*, 2010a.

una experiencia a lo largo de la trama, en la que intervienen sus conocimientos, sus vivencias y sus expectativas relacionadas con el film.

Tercero, el proceso **gradual** de comprensión de la lectura inicia desde el momento que se decide leer, ya que se crean expectativas y se formulan hipótesis sobre el contenido, las cuales se confirman, se ajustan o se descartan durante la lectura. La atribución del sentido implica elaborar una representación mental del contenido, por ello, antes de leer un texto, el lector se pregunta ¿Qué deseo saber o entender con el texto o el film?

Cuarto, en el proceso estratégico de comprensión de la lectura, el lector selecciona estrategias cognitivas apropiadas para leer un texto -según su forma y sus características discursivas- y se involucra en su procesamiento y comprensión para lograr su propósito de lectura. En este proceso el lector se pregunta ¿Cómo leer el texto o el film? Finalmente, cuando ha concluido la lectura de un texto, el espectador responde a la pregunta ¿Se logró el propósito de mi lectura del film?

En este contexto, J. Aumont¹⁹² considera que la lectura de las imágenes visuales fílmicas conlleva el análisis y la interpretación, tomando en cuenta tanto su materialidad como sus microestructuras, lo que puede implicar ya sea una lectura vertical enfocada en relacionar unidades distribuidas en el texto o una lectura horizontal, la cual tiene lugar en el interior de la ficción, misma que sigue la huella de la acción, el engranaje de los episodios, así como de su lógica narrativa. Es decir, la lectura de una imagen es significativa en un momento determinado porque el espectador puede reconocer en la imagen algunos de sus signos,

¹⁹² *Op. cit.*, Aumont, *Análisis del film*, 1990.

inferirlos e interpretarlos en función del valor que le otorga su propio contexto de recepción. Por ello, la evocación de una imagen es diferente para cada espectador y responde a la pregunta ¿Qué nos sugiere la imagen?

La comprensión y la interpretación de la lectura orientan la adjudicación del sentido del texto que se está leyendo para que el espectador construya sus significados. En este sentido, R. Barthes propuso la Lectura de sentido del film¹⁹³ para la lectura de imágenes enfocada en el nivel informativo y en el nivel simbólico de significación; mientras que D. Bordwell destacó la función del espectador en la lectura y la interpretación de una producción cinematográfica, confirmando que cuando el espectador confiere sentido a un film puede producir cuatro tipos de significados: referencial, explícito, implícito y sintomático¹⁹⁴.

Siguiendo con D. Bordwell, el proceso interpretativo del film consiste en la producción de significados, buscando relaciones y conexiones culturales o estéticas en las imágenes y vinculando elementos psicológicos, sociales y culturales para producir los cuatro tipos de significados previamente mencionados. Por ello, se abordarán a continuación:

El nivel de **significado de tipo referencial** es cuando el espectador encuentra sentido a un film y, por tanto, puede construir un mundo donde los referentes de causalidad, tiempo y espacio -reales o imaginarios-, puedan crear un significado referencial que el realizador espera que el espectador pueda reconocer.

¹⁹³ *Op cit.*, Barthes, *Lo obvio y lo obtuvo: imágenes, gestos, voces*, 1986. p. 50.

¹⁹⁴ David Bordwell, *Making meanings: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*, pp. 23-24.

En el film, *Los 39 escalones*, el Teatro Palladium londinense es el referente emblemático que presenta los mejores espectáculos para reunir a grupos selectos de la sociedad. En este caso, el evento del Sr. Memoria se presenta en un *espacio* suntuoso, con reconocimiento y prestigio social, acorde con la importancia que esto conlleva en la historia del film.

El nivel de **significado de tipo explícito**, cuando un film presenta abiertamente significados, el espectador busca claves explícitas -verbales o imágenes- para reflexionar sobre el argumento del film y para construir un significado basado en un texto explícito o concreto. En el filme, *Los 39 escalones*, la agente Smith apuñalada en el Departamento de Hannay sujeta un mapa donde está marcado el lugar Alt-na-Shellach en Escocia, antes de morir, ella le advierte que él tiene que huir.

En el nivel de **significado de tipo implícito**, el espectador descubre o construye significados de tipo tácito, mediante el análisis, la reflexión y sobre todo la interpretación, de acuerdo con el valor que le atribuye al discurso cinematográfico y la revelación de los significados ocultos, no explícitos ni obvios en la historia. En la cinta, *Los 39 escalones* está implícito que el grupo de espías denominado Los 39 escalones robaron un secreto que atenta contra la Defensa Británica, en consecuencia, tratarán de que no se revele ese hurto para sacarlo y venderlo fuera del país; dado que este suceso corresponde a los años previos a la Primera Guerra Mundial, se supone que este espionaje internacional puede acelerar el inicio de la primera guerra mundial.

En el nivel de **significado de tipo sintomático**, el espectador puede encontrar o construir este tipo de significados con base en aquello que el film transmite sin intención (de manera involuntaria) de acuerdo con su contexto histórico y social, se trata de significados no inscritos ni explícita ni implícitamente en el texto, derivados de las interpretaciones que pueden surgir en el espectador a partir de su capital cultural cinematográfico. En *Los 39 escalones*, la "Melodía del Sueño" presente en la banda icónica al inicio y al final de la película, como lo dice el título de la canción es una música para adormecer, en consecuencia, hace alusión a que la población inglesa estaba en un sueño, aletargada, sin percatarse del acontecimiento que se avecinaba, esto es, el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Así pues, en la lectura de la imagen visual fílmica informativa hay una relación entre el realizador (producir y exhibir) de la imagen cinematográfica y el lector-espectador (ver, inferir e interpretar) de ésta, quien tiene una participación activa en el proceso de observación, percepción y comprensión de los contenidos de la IVFI. De modo que, desde la perspectiva del realizador, una imagen puede entenderse como representación y como interpretación de algo que está o no presente y generará una serie de sensaciones y evocaciones. Mientras que el espectador infiere o atribuye significados a la representación fílmica¹⁹⁵, que pueden o no estar presentes en la obra cinematográfica (significados explícitos o implícitos) o, bien, formar parte del propósito del realizador de la película (significados sintomáticos).

¹⁹⁵ *Op cit.*, Martin, *El lenguaje del cine*, 2005.

Entonces, la forma de leer los diferentes textos es distinta porque en la comprensión y la interpretación de la lectura se activan los conocimientos previos para hacer inferencias, anticipar o predecir conclusiones o eventos que todavía no se conocen. Por lo tanto, en el caso de las IVFI, la lectura del espectador es diferente al procedimiento que llevó a cabo el realizador del film, esto se debe a que la lectura es, aparentemente, un proceso único e individual de construcción de significados, en consecuencia, dos lectores difícilmente pueden producir el mismo pensamiento o sentido para el mismo texto. De igual manera, el significado que atribuye el lector-espectador a la película tampoco podrá concordar con los elementos de significación que atribuye el realizador de una producción cinematográfica.

En este sentido, M. Martin agrega que, para el espectador, la lectura de un film implica la experiencia de leerlo o recorrerlo completo –de principio a fin–, con el deseo implícito de entender la película, conferirle sentido y construir significados, debido a que se trata de una lectura cultural del espectador; mientras que el realizador hace una lectura analítica del film¹⁹⁶.

En este trabajo, la lectura con función recreativa se enfoca en el disfrute de una experiencia fílmica con fines de goce o placer intelectual, entretenimiento o diversión –relajarse, desconectarse–; mientras que el análisis y la lectura de los films y las IVFI con función informativa y profesional implican tanto la descripción de un film, la segmentación en secuencias, la enumeración y lectura de elementos informativos por secuencias, el registro y el mapeo de la estructura narrativa –personaje, ambiente y objetos–, como la lectura para la construcción de índices

¹⁹⁶ *Ibid*, Martin, *El lenguaje del cine*, p.269.

de elementos informativos y de relaciones intertextuales. En consecuencia, en la lectura con estas tres funciones se utilizan herramientas del análisis semiótico de tipo denotativo o connotativo en distintos niveles.

El análisis denotativo comprende todos los elementos observables, aquellos que se perciben inmediatamente. Inicia con la descripción y lectura de las imágenes visuales fílmicas, lo que consiste en identificar, reconocer y nombrar los elementos informativos representados en las imágenes. Este análisis se aplicará para la descripción de una unidad de análisis y lectura que puede corresponder a una secuencia, una escena o, simplemente, a imágenes cinematográficas¹⁹⁷.

La denotación es el nivel objetivable de la imagen, en consecuencia, los significados denotativos hacen referencia -al significante (forma de expresión) y la significación (contenido)- de la imagen visual -como forma de expresión y contenido-. Ésta tiene como función transmitir información fílmica del realizador al espectador.

La lectura de la IVFI, en el nivel denotativo, implica la descripción y la enumeración de los elementos observables de la imagen, estos son: los objetos, personajes y escenarios, de manera objetiva, sin valoraciones personales. Responde a la pregunta ¿Qué vemos y leemos objetivamente en una imagen visual fílmica?

Por ello, en el nivel informativo se describen y enumeran los personajes, los escenarios relacionados con la historia, en este trabajo el análisis denotativo se aplicó al film clásico *Los 39 escalones* de Alfred Hitchcock, de manera ilustrativa,

¹⁹⁷ *Op cit.* Aumont, *La Imagen*, p. 75.

para reconocer las características, roles, acciones y diálogos de los personajes en los diferentes escenarios y momentos de la trama.

La connotación alude a la naturaleza simbólica, es decir, a la interpretación desde diversos significados sociales y culturales¹⁹⁸ de un lector-espectador de una obra cinematográfica; este proceso está vinculado a un nivel subjetivo de lectura. Por lo cual, no se limita sólo a lo observable, ni es igual para todas las personas. El análisis connotativo implica interpretar similitudes y diferencias, hacer asociaciones y relaciones de los hechos y las acciones presentes en la trama, de acuerdo con el contexto social de percepción del espectador para encontrar sentido y construir distintos significados.

La lectura de las IVFI de nivel connotativa puede ser significativa en determinados momentos para los espectadores, quienes pueden hacer distintas interpretaciones de sus elementos narrativos, dado que influye el contexto de percepción de cada espectador. Responde a la pregunta ¿Qué nos sugiere la imagen? En el film, *Los 39 escalones* la interpretación de las IVFI conlleva la producción de cuatro tipos de significados: referencial, explícito, implícito y sintomático.

Finalmente, desde la perspectiva de la narración fílmica, la lectura con funciones recreativa, informativa y profesional conlleva para el espectador o el profesional de la información la aplicación de herramientas de análisis denotativo y connotativo para su comprensión, inferencia e interpretación, de acuerdo con sus propósitos, conocimientos y experiencias. Estos procesos les permitirán adjudicar

¹⁹⁸ *Op cit.*, Castellanos, "Estrategias formales de análisis cinematográfico".

sentido a las IVFI y construir distintos tipos de significado, esto son: referencial, explícito, implícito y sintomático, desde su contexto social y cultural de recepción.

En estas tres funciones de la lectura están basadas las diferentes formas de lectura de las IVFI que están incorporadas en el capítulo 4.

Conclusiones

En el tercer capítulo, la investigación sobre las imágenes visuales fílmicas informativas (IVFI), encuadradas como objeto de estudio de la disciplina bibliotecológica, sustenta el desarrollo de un Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas informativas (MLIVFI) conformado por dos dominios que comparten la narración como eje del film para su Lectura: el Dominio del espectador, a través de la historia o trama y el Dominio del realizador, cuyo marco conceptual es el discurso cinematográfico. A partir de este punto, se desarrolla el componente de Información en tres vertientes: El primero son las propiedades tangibles y las intangibles de las IVFI; el segundo es el análisis textual –denotativo y connotativo– de las imágenes fílmicas; el tercero es la lectura de las IVFI en sus funciones de lectura recreativa, lectura informativa –basada en el análisis denotativo y connotativo– y la lectura profesional para films de tipo clásico, moderno y posmoderno.

Así pues, con base en el marco conceptual, se considera la semiología del cine para sustentar que las imágenes son signos constituidos de información; el análisis del discurso cinematográfico, mismo que desde la semiótica examina los componentes del lenguaje cinematográfico, entre ellos, para este modelo: las imágenes, la narración y el sonido. Además, la narración como proceso, mismo que a través del discurso cinematográfico transmite información de una historia del realizador a un espectador. Posteriormente, las propiedades de información de la

IVF, para circunscribir sus particularidades y los procesos que derivan de la bibliotecología.

Por ello, se identificaron como propiedades tangibles de la imagen visual fílmica: Constituir un registro visual de conocimiento; conformar un objeto portador de información visual en movimiento –analógico o digital–; constituir una unidad de discurso fílmico con componentes formales del lenguaje cinematográfico. Por lo cual, a modo de concepto, la propiedad tangible de la imagen visual fílmica se define como:

Registro visual de conocimiento, que representa la realidad con información objetivada en diferentes entidades de múltiples formatos, soportes o medios, los cuales, portan información visual en movimiento, conformando unidades del discurso fílmico, a partir de componentes del lenguaje cinematográfico.

Asimismo, se identificaron como propiedades intangibles de la imagen visual fílmica: Tener contenido con valor informativo porque en el film existe un discurso cinematográfico; constituir una forma de expresión con una función expresiva (como la fotografía); potenciar la comunicación y transmisión de ideas y de información del realizador al espectador; representar realidades –reproducidas o construidas–. Por lo cual, a modo de concepto, la propiedad intangible de la imagen visual fílmica se define a continuación:

Registro visual de conocimiento con valor informativo que representa la realidad que el realizador crea, registra y expresa en una obra cinematográfica, para comunicar y transmitir historias con elementos informativos a un espectador.

En esta línea, se construyó como concepto de la IVFI, a partir de sus propiedades tangibles e intangibles, el siguiente:

Registro visual de conocimiento de imágenes en movimiento con valor informativo de representaciones de la realidad, almacenadas en diferentes entidades, soportes, medios y formatos, los cuales, el realizador crea, registra y expresa en una obra cinematográfica, a partir de los componentes del lenguaje cinematográfico del discurso fílmico, para comunicar y transmitir historias narradas con elementos informativos a un espectador, quien, a su vez, interpreta y adjudica significados, de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social.

La construcción del concepto de la IVFI responde a la pregunta del problema específico de este capítulo: ¿Cómo puede conceptualizarse la imagen fílmica en la bibliotecología?

Ahora bien, como en esta tesis la lectura es la práctica transversal de las imágenes visuales fílmicas, en este capítulo se plantea que la lectura, básicamente, es la acción de leer, en la cual un individuo comprende el sentido de una representación, a partir de su interpretación, considerando aspectos y habilidades lingüísticas, cognitivas y sociales. Las particularidades de este proceso apelan a que se requiere conocer las reglas de una lengua o el código escrito en un determinado contexto, lo que permite la capacidad de comprender, reflexionar e interesarse por los textos para alcanzar los propósitos propios y de esta forma adquirir conocimientos.

En este sentido, I. Solél, G. Alfaro, D. Cassany y la OCDE coinciden en que el propósito de la lectura individual requiere de capacidades cognitivas para así generar funciones socioculturales en las acciones y prácticas del lector, esto es, desde comprender, pensar el texto hasta contrastar, reflexionar las ideas y los valores representados en la obra.

Así pues, con la diversificación de formatos, no sólo se leen los soportes textuales, sino también las imágenes fijas o en movimiento –desde las grabaciones sonoras hasta los films–. Estas entidades han proliferado en el nuevo entorno informacional, teniendo incidencia e impacto en la práctica social de la lectura.

Por ello, tomando en cuenta que las prácticas de lectura siguen parámetros textuales con las reglas de la lengua y su código, las IVF son un lenguaje porque se conforman por textos que tienen un discurso cinematográfico, una función expresiva y transmiten información, del realizador (emisor) al lector-espectador o (receptor). Esto se lleva a cabo porque el cine está constituido por un sistema de signos que designa las cosas, significa ideas y representa realidades construidas o reproducidas. Este proceso se realiza por medio de los cinco componentes formales del lenguaje cinematográfico, que son la narración, la banda icónica - imagen en movimiento-, la banda sonora -sonido fonético (diálogos), ruido (sonido análogo), sonido musical-, el montaje y la puesta en escena. En suma, el cine es un lenguaje que transmite y comunica información de realidades representadas, mediante las IVFI al espectador.

De tal manera que la construcción del marco conceptual y del concepto de IVFI sirvieron de base para desarrollar este MLIVFI.

El MLIVFI se enfoca en el estudio de dos componentes del lenguaje cinematográfico: la imagen en movimiento, como forma de expresión, y la narración, como proceso. De esta forma y mediante la incorporación de la banda

sonora a los componentes mencionados, se puede realizar la lectura de las IVFI, en las secuencias descriptivas por su función narrativa.

Así pues, estos componentes se interrelacionan con los elementos informativos de la estructura narrativa, lo cual indica que una narración inicia con una situación –hecho, acontecimiento, suceso–, que se vincula de acuerdo con un esquema de causa y efecto –sucede en el tiempo y se produce en lugares específicos, en los cuales los personajes, las acciones y las transformaciones se suscitan–, constituyendo el texto por elementos informativos. Éstos se retoman y adaptan de las nociones de N. Dragulanescu y A. Debons para quienes la información refiere a hechos organizados que responden a las preguntas ¿Qué? ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde?

Por lo cual, la interrelación que tiene la imagen visual fílmica con la información y a su vez con la narración fílmica, conceptualmente, se entiende como:

El conjunto de registros visuales de conocimiento de imágenes en movimiento, que el realizador registra y comunica historias de hechos o sucesos, realizados por personajes, Estas acciones son narradas al lector-espectador, mediante elementos informativos, los cuales responden a las a las preguntas ¿Qué sucede? ¿Cómo y por qué suceden? ¿Cuándo y dónde suceden? ¿Quién hace que suceda? ¿A quién le sucede?

El desarrollo de este concepto responde a la hipótesis específica del tercer capítulo: El análisis tanto de la narrativa y la información, como de la imagen fílmica permitirá construir el concepto de imagen fílmica para la bibliotecología.

En igual medida, aplicar este concepto a la lectura de un film, responde a la pregunta: ¿Cómo puede leerse la imagen cinematográfica desde la Bibliotecología?

Así pues, el MLIVFI se compone de dos dominios: El dominio del espectador, a través de las imágenes fílmicas de la historia o trama y el dominio del realizador a través del argumento o discurso. En el primer dominio se transmite información en historias, mientras en el segundo, el agente lector-espectador interpreta los signos y elementos informativos en la imagen cinematográfica en el argumento del film.

De esta manera se produce la relación entre el realizador (producir y exhibir) y el lector-espectador (ver, inferir e interpretar). Esto se debe a que tiene una participación activa en el proceso de observación, percepción y comprensión de los contenidos de la IVFI, ya que –durante la lectura del texto o el film–, el lector-espectador activa su conocimiento previo para procesar la información, comprender, inferir e interpretar el texto y elaborar representaciones mentales de la trama, mismas que se ajustan gradualmente para la adjudicación del sentido y la construcción del significado que el film tiene para el espectador en su contexto de recepción.

En este sentido, cabe señalar que los propósitos de la lectura son propios y personales para cada lector, mientras que las funciones de la lectura son compartidas con la sociedad y la cultura. Entre las funciones de la lectura se encuentra la recreativa, la informativa y la profesional, en cada una de éstas hay distintas formas de leer la información textual y visual. En este trabajo, la lectura con función recreativa se orienta al disfrute de la lectura y el entretenimiento;

mientras que la lectura con función informativa se enfoca en el análisis del film para el reconocimiento de sus elementos narrativos; y la lectura con función profesional apunta hacia el análisis de la información fílmica para procesos bibliotecológicos, como para la construcción de índices de elementos informativos y de relaciones intertextuales; esta última, para conocer la relaciones entre films de diferentes estilos de cine. Asimismo, la lectura del lector-espectador de a IVFI puede generar significados referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos.

Por ello, mediante el MLIVFI, se constituyen los componentes de información de las IVFI, estos son, las propiedades de la imagen fílmica, el análisis textual del film –este se constituye, a su vez, del análisis denotativo y del análisis connotativo–. Finalmente, la lectura con función recreativa, y en el análisis del film para la lectura de las imágenes con función informativa y profesional.

Por lo tanto, los elementos y procesos que conforman al MLIVFI responde a la pregunta del problema particular de este capítulo: ¿Cómo puede conceptualizarse y leerse la imagen fílmica en la bibliotecología? De igual manera, responde al objetivo específico del cuarto capítulo de este trabajo: Construir un método para la lectura de la imagen visual fílmica en bibliotecología basado en la información y en la narración.

Bibliografía

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

Aumont, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona; México: Paidós, 1990.

- - . *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2011.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

-- - . *El Susurro del Lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 2006.

Bettendorff, María Elsa y Raquel Prestigiacomo. *El relato audiovisual: la narración en el cine, la televisión y el video* Buenos Aires: Longseller, 2002.

Bordwell, David. *Making meanings: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 1991.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte Cinematográfico*. México: Paidós, 2003.

Canet Juric, L., Andrés, M. L., & Ané, A. "Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje". En *XII Jornadas de Investigación y Primer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, 2005, [Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje \(aacademica.org\)](http://www.aacademica.org) (Consultado el 7 de febrero de 2016).

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

Cassany, Daniel, *Tras las líneas: sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama, 2021.

Castellanos, Vicente. "Estrategias formales de análisis cinematográfico". En *Posibilidades del análisis cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico*, coordinado por Lauro Zavala,

- (2013):21-35. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes.
- Edmondson, Ray. *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. Paris: UNESCO, 2016.
- Goodman, Kenneth. *Sobre la lectura. Una mirada de sentido común a la naturaleza del lenguaje y la ciencia de la lectura*. México, D.F.: Ediciones Culturales Paidós, 2015.
- IFLA. “¿Surcando las olas o atrapados en la marea? Navegando el entorno en evolución de la información”. Percepciones del IFLA Trend Report. Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2013. [ifla-trend-report_spanish.pdf](#) (Consultado el 30 de septiembre de 2016).
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine: las estructuras*. México: Siglo XXI, 2006.
- OCDE. *Assessment Framework Key Competencies in Reading, Mathematics and Science*. Paris: OCDE, 2009
- Ramírez Leyva, Elsa Margarita. “¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?”. *Investigación bibliotecológica* 23, no. 47 (2009): p. 161-188.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso General de lingüística*. México: Origen-Editorial Planeta, 1985.
- Solé, Isabel. “Competencia lectora y aprendizaje”. *Revista Iberoamericana de Educación (OEI)*, no. 59 (2012): 43-61.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- UNESCO. Memoria del Mundo. “Directrices Para La Salvaguardia Del Patrimonio Documental. División Sociedad de La Información”. UNESCO, 2002.
- - . SERCE. *Aportes para la enseñanza de la Lectura. Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo*. Santiago de Chile: UNESCO, 2009.
- - . TERCE *Tercera Evaluación. Aportes para la enseñanza de la lectura*. Santiago de Chile: UNESCO, 2016.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1982.

Zavala, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Revista Casa del tiempo*, 3, no 5 (2010).

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España, Catedral-Universidad del País Vasco, 2007.

Capítulo 4.

Método de lectura de imagen fílmica desde la Bibliotecología

La investigación sobre el cine realizada en el campo bibliotecológico indica que las obras cinematográficas y la lectura de las imágenes visuales fílmicas informativas son objeto de estudio. No obstante, su estudio en este campo se ha realizado principalmente en la organización documental, enfocándose en la recuperación de información. Razón por la cual se desarrolló un método para la lectura de las imágenes cinematográficas, desde la bibliotecología.

En este capítulo se aplica el Método de lectura de la imagen visual fílmica informativa a films del cine clásico, moderno y posmoderno. Por lo cual, de forma ilustrativa, se aplica el método a la película *Los 39 escalones*, el cual, corresponde al cine clásico.

El método inicia en la lectura con función recreativa, que implica la comprensión e interpretación de las imágenes visuales fílmicas informativas (IVFI) para adjudicarles sentido y construir significados de tipo referencial, explícito, implícito y sintomático, en el contexto social y cultural de recepción del espectador. Después, la lectura informativa incorpora la descripción del film, su segmentación en secuencias como unidades breves de análisis para la lectura de la estructura informativa por secuencias y por rol de personajes. Finalmente, la lectura profesional apunta hacia la descripción de films, utilizando el Registro de metadatos de Dublin Core y se enfoca en la lectura para la construcción de un Índice de elementos informativos de la narración y un Índice de relaciones intertextuales de elementos narrativos, con el propósito de establecer mayores

relaciones entre films, de diferente tipo de cine, mediante aumentar los puntos de acceso del material filmico.

4.1 Narración y lectura del cine clásico, cine moderno y cine posmoderno

En su inicio, el cine clásico, fueron las adaptaciones de novelas populares e historias de drama de finales del siglo XIX, en que la realidad de los eventos en las narraciones, son elementos tácitos, coherentes y comprensibles para el espectador¹⁹⁹. De esta forma, el cine clásico se continuó caracterizando por reproducir las convenciones que dan sentido a una realidad que es representada, a través del lenguaje cinematográfico. Las representaciones pueden ser realistas (lo más fidedigno al hecho en cuestión), naturalistas (representación del hecho histórico), y utilizar técnicas de continuidad –de movimiento y espacio– y una narrativa comprensible, sin ambigüedades, con un atractivo emocional para los espectadores, independientemente de sus características sociales²⁰⁰.

En estas convenciones, uno de los elementos importantes que tiene la narración es la causalidad, es decir, la lógica secuencial, producida a partir de la sucesión de imágenes en una estructura de lógica causal²⁰¹. Esta organización se realiza mediante el montaje, el cual establece el sentido y la significación de la imagen en relación con las subsecuentes, en consecuencia, las imágenes tienen

¹⁹⁹ Steffen Hven, “Modern (ist) Cinema: Logic of the Encounter “, en *Cinema and Narrative Complexity*, editado por Steffen Hven, (Amsterdam University Press, 2017), p.88

²⁰⁰ El estilo de Hollywood se publicó en manuales técnicos y memorias, dando la pauta a que se circunscribieran ciertas reglas. Por otra parte, el clasicismo de este cine se deriva de cualidades estéticas definidas como elegancia, unidad y normas.

²⁰¹ Catherine Constable, *Postmodernism and film*, en *The Cambridge companion to postmodernism* editado por Steven Connor, (Reino Unido: University Press, 2004), p.50.

una función representacional porque son una representación fiel de una realidad pre-existente, siguiendo los patrones de causa y efecto. Por lo cual, la estructura narrativa mantiene una organización secuencial para hacer coincidir la historia y el discurso²⁰².

En el cine clásico se adoptaron algunos elementos para conformar la forma y el estilo de las historias de los films en los niveles de generalidad. En consecuencia, los teóricos de la historia del cine han identificado particularidades semejantes en las convenciones estilísticas y narrativa, del estilo clásico, en las historias de numerosos films²⁰³.

En el estilo clásico, la interrelación de los sistemas de un film se articula de este modo: Por una parte, el sistema de lógica narrativa –sujeto a los acontecimientos de la historia y sus relaciones causales–, y los sistemas de tiempo y de espacio conformados el medio para la causalidad narrativa. Por otra parte, la interacción de la narración con los espectadores²⁰⁴. El sonido cumple una función didáctica al acompañar, reforzar, intensificar y corroborar el sentido de la imagen para crear consonancias simultáneas o resonancias diferidas en las imágenes visuales.

Ahora bien, entre sus características narrativas, los films con una narrativa clásica marcan un inicio con intriga de predestinación, en los primeros minutos del

²⁰² *Op cit*, Zavala, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”, 2010.

²⁰³ David, Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, (Barcelona; México: Paidós, 1997), p.6.

Del nivel de generalidad, las convenciones clásicas figuraban los cortes (montaje), considerando la continuidad de movimiento y el principio de continuidad espacial. Así pues, el espacio representado se construye en este cine, mediante la iluminación, el sonido, la composición de la imagen y el montaje, lo cual establece un medio de articulación en el espacio.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 5.

film. De modo que formula la intriga y anuncia implícitamente una solución esperada; mientras que su final es epifánico, concluyente y predecible para el espectador.

En este sentido, L. Zavala estructura las convenciones narrativas del cine clásico en tres rubros: Acto 1. Organización. Presentación de los personajes principales de la historia; sus objetivos y el conflicto principal que enfrentan para lograrlos. El villano (antagonista) que se impondrá a los fines del protagonista (héroe). Acto II. Desarrollo. Los problemas de la trama se dan a conocer. El sentido de urgencia aumenta, en la medida que se presentan mayores impedimentos en la historia. Generalmente, en este acto se presenta una solución falsa del conflicto principal de la trama. Acto III. Solución. En la última parte, los personajes se confrontan dramáticamente por el conflicto principal, esto sucede en el clímax de la narración –la disputa entre el héroe y el villano para determinar la posible victoria–. En el final del film, todos los problemas son resueltos, es concluyente y epifánico²⁰⁵.

En este contexto se produjo, realizó y distribuyó el film ilustrativo *Los 39 escalones*. De esta forma, la estructura de su historia corresponde a una narrativa clásica, en la cual los hechos se confrontan, originando revelaciones y a partir de algunas catarsis, una verdad o un hecho, resolviendo todos los enigmas de forma epifánica.

Por otra parte, en el cine moderno están los films que se contraponen al estilo convencional del cine clásico, ya que propone una forma distinta de

²⁰⁵ *Ibid.*

representar cinematográficamente a la realidad, así como de mostrar otras realidades posibles, las cuales no están definidas, mediante narraciones ambiguas²⁰⁶. Por lo cual, la narración del cine moderno se define a sí misma, originando una desviación del modelo del cine clásico.

Se caracteriza por la creación –sin reglas-, la imaginación y la experimentación vanguardista individual; es resultado de una visión individual desde diversas *dimensiones de la realidad –que no son evidentes en la experiencia cotidiana–*, para representar y expresar una realidad con el lenguaje cinematográfico. Se origina a partir de la ruptura con las convenciones instauradas en el cine clásico y se contrapone a los cánones tradicionales de estilo, expresión y forma artística. Por ello, su naturaleza es anti-espectacular.

En este sentido, el teórico francés Jean-François Lyotard indica que para que realmente exista un corte completo en la concepción del modernismo se debe llevar a cabo una ruptura, la cual funge para olvidar o reprimir el pasado... repitiéndolo, pero no sin sobrepasarlo²⁰⁷.

La estructura del cine moderno consta de una lógica anti-narrativa que tiende a alterar el tiempo y la causalidad, en consecuencia, la sucesión lógica y cronológica son sustituidas por la fragmentación o reiteración de momentos dramáticos. Las imágenes son expresionistas, mientras que el sonido tiene una función asincrónica al mantener autonomía frente a la imagen, y se utiliza con la

²⁰⁶ *Op. cit.*, Hven, “Modern (ist) Cinema: Logic of the Encounter”, pp. 87-88

La narrativa de este cine se relaciona con movimientos europeos artísticos y culturales de la mitad del siglo XX, como fue la Nouvelle Voogue. Asimismo, de las narrativas de los films de Ingmar Bergman, Michaelangelo Antonioni, Alain Resnais, o Federico Fellini, entre otros; al igual que de los textos de autores del modernismo literario. Entre los escritores de este periodo están William Faulkner, James Joyce, Vladimir Nabokov, Virginia Woolf, Franz Kafka, Joseph Conrad. Sus textos además de fungir como referente narrativo e indicar nuevos estilos, marcaron un parámetro para adaptar sus historias a la narrativa fílmica.

²⁰⁷ *Op. Cit.*, Constable, *Postmodernism and film*, p. 60.

intención de crear disonancias simultáneas (falta de correspondencia), con las imágenes visuales. Además, las historias se enfocan en la psicología ambigua del personaje y no meramente en la trama.

En relación con la narrativa, el cine moderno tiene un inicio confuso y ausente de intriga de predestinación, esto es, sin intriga ni resolución esperada, y en contraposición con las convenciones epifánicas. Su final es abierto.

Se emplea con mayor frecuencia la intertextualidad en la narrativa de las historias. Entre las estrategias intertextuales características se encuentran la estética de ruptura, la parodia –de naturaleza irónica o irreverente–, y la metaficción –evidenciando las fronteras entre la realidad y las convenciones de toda representación–. Además, también se usa la citación, la alusión y el pastiche de textos o estilos específicos.

Finalmente, el cine posmoderno se origina en la segunda mitad de los años sesenta. Hace alusión a las manifestaciones temáticas y genéricas del cine clásico e integra elementos del cine moderno. Se caracteriza por construir realidades que no necesariamente tienen un referente con la realidad externa. En este sentido, las imágenes mantienen cierta autonomía referencial porque no representan una realidad subjetiva ni exterior, sino que construyen una realidad que existe sólo en el contexto del propio film²⁰⁸.

²⁰⁸ Para Jean-François Lyotard :

Un artista posmoderno es en la posición de un filósofo: el texto que escribe, el trabajo que produce no se rige, en principio, por reglas preestablecidas, y [por tanto] no pueden ser juzgados, aplicando categorías familiares al texto o al trabajo. Estas reglas y categorías son lo que un trabajo de arte es por sí mismo y lo que busca.

Op. cit., Constable, *Postmodernism and film*, p. 57.

Por lo cual, el cine posmoderno ha desarrollado sus propias reglas en función de lo que el director o artista quiera transmitir con la película.

Su estructura narrativa se organiza como un sistema de simulacros de narrativa y meta-narrativa. Así pues, tiene simultáneamente un inicio narrativo y descriptivo, acompañado por un simulacro de intriga de predestinación, en consecuencia, el final contiene un simulacro de epifanía, cuya lectura depende del contexto y la interpretación de cada espectador. Asimismo, el sonido tiene una función itinerante –didáctica, asincrónica, sinestésica–.

Las herramientas de la intertextualidad utilizadas en el cine posmoderno son la metalepsis y la metaparodia –parodias simultáneas a más de un género o estilo–, yuxtaposición de niveles narrativos; citación y alusión.

En este contexto, el método de lectura aborda los componentes que acompañan la narrativa, desde la imagen del inicio –con presencia, ausencia o simulación de la intriga de predestinación–, hasta la imagen del final, que puede ser epifánico (predecible), abierto o con simulacro de epifanía. Además, el sonido cumple una función didáctica, asincrónica o itinerante en la narrativa para la lectura –recreativa, informativa o profesional– de las imágenes visuales fílmicas informativas en películas del cine clásico, moderno y posmoderno.

4.2 Lectura con Función Recreativa

La lectura tiene propósitos propios para cada lector, los cuales son personales; mientras que las funciones de la lectura son compartidas con la sociedad y la cultura, entre éstas, se encuentra la función recreativa, la informativa y la profesional. La función recreativa de la lectura se enfoca en el disfrute de la lectura

o el placer intelectual con fines de goce, diversión, entretenimiento o apreciación de una obra literaria o cinematográfica.

Para el lector-espectador, la función recreativa de la lectura implica la comprensión y la interpretación de una película o de IVFI para adjudicarles sentido y construir diferentes tipos de significados –referencial, explícito, implícito y sintomático– en el contexto de recepción del espectador.

En este tenor, en el cine, la recreación es una actividad espontánea que consiste en ver una película, la cual tiene como objeto el goce del espectador, mediante el disfrute del film. Para L. Zavala, disfrutar un film está en relación con el capital cultural cinematográfico del espectador y el capital cultural que el realizador supone que el espectador implícito conoce²⁰⁹. Dado que el realizador y el espectador comparten un espacio y un conjunto de conocimientos que se reflejan en los procesos de lectura, comprensión e interpretación de la historia. Además, debido a que las inferencias dependen tanto del texto fílmico, como del espectador que activa sus conocimientos y experiencias previas para encontrar información implícita que va más allá del texto narrativo que aparece en la pantalla.

Por ello, la trayectoria que sigue el espectador para ver, leer, comprender, interpretar, conferir sentido, construir significados y disfrutar un film tiene varios momentos. Inicia cuando el espectador se pregunta ¿Qué película quiero ver? En este momento, la elección del género cinematográfico es importante y comúnmente se acompaña de intereses y ciertas expectativas; seguida por la

²⁰⁹ *Op.cit.*, Zavala, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico - la seducción luminosa*, 2010a.

elección de la película, correspondiente al cine clásico, moderno o posmoderno, que a través del título puede sugerir la temática, el contenido de la historia y la posibilidad de formular alguna hipótesis de lectura.

En la elección de una película con funciones de lectura recreativa, pueden influir los gustos, experiencias y expectativas del espectador, por ejemplo, tener preferencia por algún género cinematográfico, agradar la actuación de un actor o una actriz para protagonizar algún personaje; así como las recomendaciones de la cartelera cinematográfica. Además, se pueden consultar algunos elementos informativos de la Ficha descriptiva técnica-artística de la película, como los actores, directores, productores, su sinopsis y quizá la crítica del film (Cuadros 2, 3).

También es importante saber ¿Qué interviene en la decisión de ver una película? Entre los elementos que pueden determinar las expectativas del espectador e intervenir en la decisión de ver y leer un film, se encuentran tanto sus gustos, sus creencias, sus valores y su visión, así como sus experiencias formativas, su identidad y sus prácticas culturales.

Después de la elección del film, sigue la comprensión de la lectura que implica cuatro procesos: intencional, interactivo, gradual y estratégico. Estos orientan la adjudicación del sentido y la construcción del significado de un film en el contexto de recepción del espectador.

En el proceso intencional de comprensión de la lectura, el espectador determina el propósito que guiará la lectura del film, respondiendo a las preguntas ¿Por qué ver y leer el film? ¿Qué busco en la película? porque siempre leemos

para algo. Dado que los propósitos de la lectura son personales, un espectador puede tener una amplia gama de propósitos y expectativas respecto al material fílmico, entre otros, gozar una obra de la cinematografía, disfrutar una película, vivir una experiencia individual de placer audiovisual e intelectual provocada por un film, entretenerse con una película de culto o incluso una película del Universo cinematográfico de superhéroes o, también, para apreciar un clásico del cine.

En el proceso interactivo de comprensión de la lectura intervienen simultáneamente el texto, el lector y el contexto. En este proceso se activa el conocimiento y la experiencia acumulada del espectador para procesar, relacionar, inferir e interpretar la información explícita e implícita del texto. Por tal motivo, la experiencia personal de ver, leer y disfrutar un film que produce un goce, conlleva el deseo de conocer la historia y de saber qué podría ocurrir en el transcurso de la trama, integrando el placer audiovisual y el placer intelectual del espectador, quien también pone en juego su conocimiento previo, sus vivencias y sus expectativas relacionadas con el film. En este proceso el espectador puede preguntarse ¿Qué sé sobre este tema? ¿Cuál será el final de la historia? ¿Qué podría ocurrir al personaje?

Esta interacción del texto y el lector sustenta la adjudicación del sentido y la construcción de significados para el espectador en su contexto de recepción.

El proceso gradual de comprensión de la lectura inicia desde el momento que se decide leer porque se crean expectativas y se formulan hipótesis sobre la trama. La adjudicación del sentido implica elaborar una representación mental del contenido. Por ello, antes de ver una película, el espectador responde a la pregunta ¿Qué deseo saber o entender con del film? Para tal efecto, el espectador

se deja cautivar por la narrativa a lo largo de la trama en una sinergia. Dado que, ante la pantalla, el público se ve envuelto por la historia que privilegia el discurso cinematográfico.

En el proceso estratégico de comprensión de la lectura, el espectador selecciona estrategias apropiadas para la comprensión e interpretación de un film, de acuerdo con su forma y sus características discursivas, en este caso, los textos narrativos generan más inferencias predictivas sobre aquello que podría suceder durante la trama. En este proceso el espectador puede preguntarse ¿Cómo leer el film?

Para el espectador ver y leer una película resulta interesante tanto para vivir la experiencia personal provocada por la narrativa del film y comprender la trama construyéndole sentido y significado, como para apropiarse y recrear la experiencia fílmica, dependiendo de su contexto social y cultural de recepción. Asimismo, según la forma y las características discursivas y de producción del film, las películas o las imágenes visuales fílmicas –analógicas o digitales–, producidas o reproducidas en el ambiente de la convergencia tecnológica, se pueden ver y leer para provocar distintas sensaciones y experiencias fílmicas en salas de exhibición –en 3D, en 4D o en formato IMAX–, en televisión abierta o con proveedor de servicios de TV y en plataformas de servicios OTT (Contenido audiovisual distribuido por Internet), por ejemplo, Netflix, Prime Video, Fox, HBO, etc.)

Finalmente, cuando la película ha terminado y ha concluido su lectura, el espectador puede preguntarse ¿Me gustó esta película? ¿Se cumplieron mis expectativas?

Así pues, las funciones de la lectura recreativa de un film que pueden reconocerse son el entretenimiento –que mantiene la atención en espectáculos artísticos y bienes culturales–, el esparcimiento (distracción, uso del tiempo libre), la socialización –tener tema de conversación o compartir lo que se disfruta con los amigos, la pareja, la familia, etc.–, el interés sobre una temática, conocer otra perspectiva respecto a una problemática social, la interpretación distinta de una cultura, un país o una región o la apreciación de una obra cinematográfica de tipo clásico, moderno o posmoderno.

Mientras que las sensaciones que puede producir la experiencia personal provocada por las imágenes y las secuencias de un film, también dependen del contexto de recepción del espectador y pueden ser muy variadas y sorprendidas. Por ejemplo, risas en situaciones cómicas, sollozos en los dramas, miedo en escenas de terror, intriga en momentos de suspenso. En este sentido, algunas encuestas, indican que los géneros cinematográficos preferidos son la acción, la comedia, el drama y la ciencia ficción²¹⁰.

²¹⁰ INEGI, CONACULTA, Encuesta Nacional de consumo cultural de México (ENCCUM) 2012 (Ciudad de México: INEGI, CONACULTA, 2012, [Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México \(ENCCUM\) 2012 \(inegi.org.mx\)](http://inegi.org.mx)).

4.3 Lectura con Función Informativa

En este trabajo, desde la perspectiva de la narración fílmica, la lectura con funciones informativa y profesional conlleva para el espectador o el bibliotecólogo la aplicación de herramientas de análisis denotativo y connotativo. Este análisis para el reconocimiento de los elementos narrativos de las imágenes visuales fílmicas informativas, así como el análisis de la información para la construcción de índices de elementos informativos y de relaciones intertextuales de los films.

Metodología

La metodología para el análisis y la lectura informativa y profesional de una película y sus imágenes cinematográficas inicia con la selección de un film para su lectura, seguida de un proceso que comprende ocho acciones. En este trabajo, de forma ilustrativa, se aplica el método de lectura de la IVFI a una película del cine clásico titulada *Los 39 escalones*. Las ocho acciones comprenden la descripción y la segmentación del film –en secuencias como unidades breves de lectura–, la enumeración de elementos informativos por narración y secuencias, la lectura de nivel denotativo, la descripción de films utilizando metadatos, la construcción de índices de elementos informativos e intertextuales y la lectura de nivel connotativo.

Por lo cual, a continuación, se indica la metodología del método de lectura de la imagen visual filmica:

En primer lugar, la selección de films. En la primera lectura se revisa las películas y se identifica su tipo de cine, basado en su narración. Para la lectura recreativa, informacional y profesional.

En segundo lugar, la identificación e interpretación de significados. En la segunda lectura del film se identifican las secuencias y escenas que se pretenden seleccionar para registrar la interpretación de los significados referenciales, explícitos, implícitos, sintomáticos y la. Para la lectura recreativa, informacional y profesional.

En tercer lugar, el registro de información básica del film. Se registran los datos de la ficha técnica y la ficha artística. Para la lectura informacional y profesional.

En cuarto lugar, el registro secuencial de la historia. En la tercera lectura se redacta la sinopsis del film, así como se registran las secuencias y el cronograma de acciones. Por ello, mientras se fragmenta en secuencias, se identifican las cuatro secuencias representativas de la narración y el tiempo en el que empieza cada una. Para la lectura informacional y profesional.

En quinto lugar, la descripción de la estructura informativa. En la cuarta lectura se procede registrar la información tanto en el mapa de estructura informativa de la narración del film, como los datos en el mapa de la estructura informativa por secuencias. Se observan determinadas secuencias del film en repetidas ocasiones (de cuatro a ocho veces por secuencia) para identificar y registrar su información. Para la lectura informacional y profesional.

En sexto lugar, la descripción de elementos simbólicos. Se registra la información del mapa de elementos simbólicos del personaje, así como los datos del mapa del rol narrativo del personaje. Se observan determinadas secuencias del film en repetidas ocasiones (de cuatro a ocho veces por secuencia) para identificar y registrar su información. Para la lectura informacional y profesional.

En séptimo lugar, la catalogación usando metadatos²¹¹. Se procede a la descripción y registro catalográfico de los elementos básicos de los metadatos usando Dublin Core. Para la lectura profesional.

Finalmente, en octavo lugar, la construcción de índices. Se establecen las relaciones con otras películas, usando los elementos intertextuales para la construcción de índices de elementos informativos de narración fílmica. Para la lectura profesional.

Análisis denotativo

El análisis denotativo comprende todos los elementos observables, aquellos que se perciben inmediatamente. Inicia con la descripción de las IVFI que consiste en identificar, reconocer y nombrar los elementos informativos representados.

²¹¹ Actualmente se han desarrollado diversos modelos de metadatos, entre estos, sobresalen los siguientes: Dublin Core, enfocado en la organización entidades de información digital con estándares de interoperabilidad para el intercambio de cualquier tipo o formato de información o datos; METS (Metadata Encoding and Transmission, por sus siglas en inglés) dirigido a colecciones de texto, imagen, audio y video de diferentes formatos; EAD (Encoded Archival Description, por sus siglas en inglés) para describir la información de archivos; VRA-Core (Visual Resource Association, por sus siglas en inglés) esquema dirigido a las imágenes; Open Aire utilizados para la administración de repositorios. En este trabajo se seleccionó el modelo Dublin Core por la adaptabilidad y flexibilidad de sus esquemas para la descripción de diferentes formatos de información, ya sea textual, audiovisual, imagen o dato. Asimismo, porque las bibliotecas universitarias de la UNAM y la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos usan este modelo para sus colecciones electrónicas o digitales.

Por ello, la lectura con función informativa en el nivel denotativo comprende la descripción del film seleccionado, la segmentación en secuencias como unidades breves de lectura, la enumeración de elementos informativos de las imágenes fílmicas de secuencias, el registro y el mapeo de elementos de la estructura narrativa –personaje, ambiente y objetos–. Responde a la pregunta ¿Qué vemos y leemos objetivamente en una imagen visual?

Selección de un film para su lectura

La selección de un film y sus imágenes visuales para su lectura desde el discurso cinematográfico comprende la revisión de películas del cine clásico, moderno y posmoderno para la selección de un film para su análisis y lectura. La muestra revisada se conformó por 29 films, siguiendo un orden cronológico, con cuatro criterios de selección: El primero es que el film debe ser de ficción. El segundo es que la cinta cinematográfica debe tener una historia narrativa; El tercero es que la película debe tener personajes que realizan acciones alrededor de un hecho, en un tiempo y espacio determinado. El cuarto es que la historia del film debe abordar la relevancia de la información, los datos y el conocimiento (Cuadro 1).

El film seleccionado es *Los 39 escalones* de Alfred Hitchcock, debido a que la historia del film cumple con los cuatro criterios de selección y aborda la temática alrededor del dato, la información y el conocimiento, esto es, los datos que registra diariamente el Señor Memoria; la información del grupo de espías los 39 escalones, la información cartográfica del mapa y el conocimiento que se obtuvo, derivado de la reconstrucción de los hechos, para resolver el misterioso robo.

Cuadro 1. Muestra de films para la selección de *Los 39 escalones*

1. Frank Capra. *Prohibido*, 1932. Cine clásico
2. Alfred Hitchcock, *Los 39 escalones*, 1935. Cine clásico.
3. George Cukor. *La Historia de Filadelfia*, 1940. Cine clásico
4. Victor Fleming. *Aventura* 1946. Cine clásico
5. Howard Hawks. *El Gran Sueño*, 1946. Cine clásico
6. Daniel Taradash. *En el Ojo del Huracán*, 1956. Cine clásico
7. Walter Lang. *Cosas de mujeres*, 1957. Cine clásico
8. Ken Loach. *Kes*, 1969. Cine moderno
9. Arthur Hiller. *Historia de amor*, 1970. Cine clásico
10. Alan J. Pakula. *Todos los hombres del presidente*, 1976. Cine clásico
11. Alan J. Pakula. *La decisión de Sofía*, 1982. Cine clásico
12. Terry Gilliam. *Brazil*, 1985. Cine moderno
13. Jean-Jacques Annaud. *El Nombre de la Rosa*, 1986. Cine clásico
14. Michael Dinner. *Policía por error*, 1986. Cine clásico
15. Allan Moyle. *Se busca ama de casa*, 1992. Cine posmoderno
16. Jonathan Demme. *Philadelphia*, 1993. Cine clásico
17. Frank Darabont. *Sueño de fuga*, 1994. Cine clásico
18. Pixote Hunt. *El guardián de palabras*, 1994. Cine posmoderno
19. Yoshifumi Kondo. *Susurros del Corazón*, 1995. Cine clásico
20. Daisy von Scherler Mayer. *Una chica divertida*, 1995. Cine postmoderno
21. Steven Spielberg. *Inteligencia artificial*, 2001. Cine moderno
22. Marc Munden. *Miranda*, 2002. Cine posmoderno
23. Tom McCarthy. *Descubriendo la amistad*, 2003. Cine clásico
24. Peter Winther. *El Bibliotecario: en busca de la lanza*, 2004. Cine clásico
25. Pen-Ek Ratanaruang. *Última vida en universo*, 2005. Cine moderno
26. Jonathan Frakes. *El Bibliotecario. Regreso a las minas Rey Salomón*, 2006. Cine clásico
27. Stephen Daldry. *Una pasión secreta*, 2008. Cine posmoderno
28. Aleksandr Sokurov. *Fausto* 2011. Cine moderno
29. Morten Tyldum. *Código enigma*. 2014. Cine posmoderno

4.3.1 Descripción del film: lectura de ficha técnica-artística y sinopsis

La descripción del film *Los 39 escalones* de Alfred Hitchcock inicia con el registro de los elementos informativos de la producción cinematográfica para la lectura tanto de la Ficha Técnica y Artística (Cuadro 2), como de la Sinopsis del film con los elementos centrales de la narración (Cuadro 3). Después continúa con la segmentación del film en secuencias, mismas que son registradas (Cuadro 4) como unidades breves de información para su lectura y análisis-²¹². Este proceso responde a la pregunta ¿Qué se examina?

²¹² *Op cit.*, Casetti, Cómo analizar un film, 1991, pp.34

Cuadro 2. Ficha Técnica y Artística del film *Los 39 Escalones*

		Elementos	
Título	Los 39 escalones (The 39 Steps)	Interpretes	Robert Donat... Richard Hannay Madeleine Carroll ... Pamela Lucie MannheimAnabella Smith Godfrey Tearle... Prof. Jordan Wylie Watson... Sr. Memoria
Director	Alfred Hitchcock	Cinematografía	Bernard Knowles
Adaptación del guión	Charles Bennett	Músico	Jack Beaver Louis Levy
Diálogos	Ian Hay	Montaje	Derek N. Twist
Productor	Michael Balcon	Continuidad	Alma Reville
Productor asociado	Ivor Montagu	Departamento de sonido	Peter Birch
Compañía productora	Gaumont British Picture Corporation	Director de arte	Albert Whitlock
Producción ejecutiva	Sin información	Sonido	Mono (Sistema acústico británico de registro de película alto alcance: en Shepherd Bush Londres.
Producción asociada	Sin información	Formato y Película	35 mm.
Dirección Producción	Sin información	Efectos especiales	Philippo Guidobaldi Jack Whitehead
Dirección Artística	Oscar Friedrich Werndorff	Vestuario	Joe Strassner
Asistente del director	Pen Tennyson	País	Reino Unido
Distribución	Distribuidora británica Gaumont	Idioma	<i>Inglés</i>
Productora	Gaumont British Picture Corporation	Duración	86 min.
Año	1935	Color	Blanco y negro
Productor	Michael Balcon	Clasificación	Mayores de 12 años
Guionista	Charles Bennett	Fecha de estreno de Londres	6 junio 1935
Género	Misterio, Thriller	Fecha de estreno de México	14 noviembre 1935
Tipo de cine	Clásico	Presupuesto	60,000 libras
Aspecto de ratio	1.37:1	Locaciones	Glen Coe, Highland, Scotland, UK Forth Bridge, South Queensferry, Edinburgh, Scotland, UK Edinburgh, Escocia, Reino Unido Estudios Weleyn, Estudios Welwyn, Hertfordshire, Inglaterra, Reino Unido_(exteriores: pueblo escocés) London Palladium, Calle Argyll, Soho, Londres, Inglaterra, Reino Unido

Cuadro 3. Sinopsis de Los 39 Escalones

Richard Hannay adquiere un boleto en el Teatro de Londres para presenciar la demostración de la sorprendente capacidad de retención de información de una persona llamada "Señor Memoria" quien -según el presentador- cada día registra en su memoria 50 hechos nuevos y puede recordarlos todos: hechos históricos, geográficos culturales o sociales ya sea publicados en periódicos, revistas o libros, cuando súbitamente se escuchan disparos. El público desaloja el Teatro -a raíz del pánico suscitado-, Hannay se encuentra sujetado por la atemorizada Annabella Smith, quien le dice que si la lleva a su departamento. Estando ahí, le cuenta que ella fue quien disparó ya que es una agente británica que está siendo perseguida por asesinos porque ella ha descubierto un complot para robar información secreta de la Defensa Aérea Británica, por parte de un grupo de traidores dirigidos por un hombre a quien le falta la última falange del dedo meñique. Por lo cual debe ir a Escocia para reunirse con su contacto. Ella también menciona los 39 escalones, sin dar alguna explicación. Esa noche, la señorita Smith es apuñalada y con sus últimas palabras le advierte a Hannay que debe huir, éste se percata que la víctima sujeta un mapa de la parte alta de Escocia, con un área circulada en Alt-na-Shellach. Entonces, se escabulle del edificio para abordar un tren express hacia Escocia. En un vagón, se percata a través de una nota periodística, que es buscado a nivel nacional por el asesinato de la señorita Smith. Cuando se da cuenta que la policía está buscándolo en el tren, entra a un vagón y besa a la ocupante (Pamela), quien lo denuncia con los policías. Hannay escapa del tren y se esconde detrás de un Puente.

Después de esconderse detrás del puente, continúa su escape dirigiéndose al lugar señalado en el mapa por la agente Smith para reunirse con su contacto. Hannay llega a la casa de un granjero pobre, quien le informa que está a varias millas de Alt-na-Shellach, por ello, el canadiense le paga por quedarse esa noche en casa del granjero y de su joven esposa. No obstante, éste comienza a sospechar de la atracción sexual entre su esposa y Hannay, espiándolos por la ventana, cuando en realidad, Hannay estaba revelándole su predicamento a la esposa y pidiéndole ayuda. A la mañana siguiente, la esposa le alerta que se acercan coches de policía y le regala un impermeable negro de su esposo para usarlo como camuflaje. Después de huir por el pantano, llega a Alt-na-Shellach y entra a la casa del Profesor Jordan, quien tiene una fiesta. Ahí, Jordan aparta a la policía y los escolta hacia la salida para escuchar atento la historia de Hannay. En la narración de su travesía, enfatiza que al líder de la banda de asesinos y espías le falta la última falange del dedo. Jordan, lo interrumpe mostrándole su falange faltante del dedo meñique, revelando que él es el líder del grupo de espías, después, le dispara a Hannay. Pero, afortunadamente, el libro de cánticos en el impermeable del granjero detuvo la bala. Esto lo denuncia Hannay con el comisario, quien no le cree, pues el Profesor Jordan es un hombre respetable del pueblo y lo detiene. Hannay escapa aventándose por la ventana y se une a un desfile de la Armada de Salvación.

Posteriormente, intenta esconderse en una reunión política y es confundido por el candidato estatal, inicia un discurso espontáneo, pero es reconocido por Pamela, quien nuevamente lo denuncia con la policía. De modo que la policía lo esposa junto con ella y se los llevan en su patrulla. Hannay acertadamente se

percata que el camino que tomaron los oficiales conduce a otra parte y sus repuestas no concuerdan, entonces, asume que son agentes de la conspiración y aprovecha un problema en el camino para escapar. Ambos llegan a un hotel donde pasan la noche, ahí, Pamela se escabulle de la habitación, pretendiendo escapar, pero desde el pasillo, escucha que los agentes preguntan por ellos en la recepción y una llamada telefónica, que confirmaba las aseveraciones de Hannay.

A la mañana siguiente, en la habitación, Pamela le cuenta a Hannay la conversación que escuchó, en la cual, los espías hablaron de los 39 escalones y de sus planes de recoger a alguien y llegar al Teatro Palladium. Por tal motivo, el canadiense envía a Pamela a Londres para advertir a la policía, pero no le creen porque ningún documento oficial (de la Defensa) había sido reportado faltante, en vez de eso, la siguieron al Teatro Palladium de Londres. Ahí presentan al "Señor Memoria". En el lugar, el prófugo canadiense junto con el Profesor Jordan y sus secuaces están en la audiencia. Escuchando nuevamente el sonido musical, Hannay se percata que los secretos de la Defensa están en la mente del "Señor Memoria", por tanto, planean salir del país al término del espectáculo. La policía detiene a Hannay, pero, antes de ser arrestado, gritando le pregunta al Señor Memoria ¿Qué son los 39 escalones? El señor Memoria responde que es una organización de espías que recolecta información para una oficina extranjera..., el Profesor Jordan -en ese momento-, le dispara al señor Memoria y salta al escenario del Teatro para escapar, pero es aprehendido. Antes de fallecer, el Señor Memoria recita la información almacenada en su cerebro -la fórmula del diseño de un motor silencioso de aviación-, ahora puede descansar

tranquilamente "Estoy contento que esté fuera de mi mente". Después, Hannay y Pamela se toman de las manos.

Cronología de lugares y acciones del film

1. En el Teatro de Londres, Hannay observa la demostración de retención de información del "Señor Memoria, cuando se escuchan disparos y el público huye.
2. En el departamento de R. Hannay, el canadiense y Anabelle Smith regresan del Teatro, ella confiesa que es espía y planea revelar el robo de los secretos de la Defensa Británica, y fue ella, quien disparó.
3. En el cuarto de Hannay, Anabelle entra apuñalada.
4. En el Tren express hacia Escocia, Hannay conoce a Pamela y ella lo denuncia con la vigilancia, por ello, huye del tren, pues es buscado por asesinato.
5. En el granero, el granjero denuncia a Hannay con la policía.
6. En casa del Profr. Jordan, éste confiesa que está al frente del grupo de espías *Los 39 escalones*, muestra su falange faltante y le dispara a Hannay.
7. En la oficina del comisario, Hannay denuncia a Jordan, pero no le creen e intentan detenerlo.
8. En una reunión política, Hannay como orador es confundido y denunciado por Pamela, la policía los detiene a ambos.
9. En la patrulla, Hannay se percata que los agentes son realmente espías y aprovechando un problema en el camino, logran escapar.
10. En el hotel, Pamela escucha la conversación de los supuestos agentes, quienes son espías y buscan a ambos.
11. En el Teatro Palladium, Hannay le dice a Pamela que el secreto está guardado en la mente del Señor Memoria, quien está por presentar su acto. Jordan le dispara, cuando le preguntan por la organización de espías, luego de su intento de escape, capturan al líder. Antes de morir, el Señor Memoria recita el secreto.

4.3.2 Segmentación del film en secuencias como unidades breves de información.

La segmentación del film consiste en un recorrido lineal de éste para fragmentarlo o dividirlo en secuencias²¹³ y escenas²¹⁴. De esta manera, las secuencias constituyen unidades de contenido o de lectura breves que representan la traducción de la narración en relato verbal. La noción de secuencia o unidad de lectura plantea tres tipos de problemas: El primero es la delimitación de las secuencias ¿Dónde inicia y dónde termina cada secuencia? El segundo es la estructura interna de las secuencias ¿Cuáles son los distintos tipos de secuencias? El tercero es la sucesión de las secuencias ¿Cuál es la lógica de su encadenamiento?²¹⁵

La segmentación explora cómo se organiza y cómo se distribuye la narración, desde la trama o el argumento para determinar y describir las secuencias del film, que es el contexto desde el cual el realizador presenta la información o el espectador lee una historia a través de los hechos –y su causalidad, en determinado tiempo y espacio-, los personajes y el ambiente en la narración²¹⁶.

Los criterios para determinar las secuencias del film seleccionado se basaron en los siguientes elementos: En primer lugar, el evento principal que

²¹³ La secuencia es un conjunto de escenas que mantienen entre sí un vínculo narrativo, que forman parte del desarrollo de una misma idea.

²¹⁴ La escena es una unidad de acción-situación, que sucede en un mismo espacio y tiempo, y sirve para explicar o modificar algún aspecto de la evolución de personajes y tramas.

²¹⁵ *Op cit.*, Aumont, *Análisis del film*, 1990, p.64.

²¹⁶ *Ibid.*

sucede en la historia; en segundo lugar, la información introductoria de quiénes son los personajes protagónicos, antagónicos y secundarios que realizan acciones en la narración; en tercer lugar, información del lugar y el ambiente donde se presentan los personajes principales y la temporalidad en la realización de acciones d) el problema principal; en cuarto lugar, la solución del conflicto de la narración. El elemento lugar es transversal, por ello, en este trabajo fue establecido el criterio de lugares para determinar la estructura interna de las secuencias.

Las secuencias representativas de una narración que se consideran en este trabajo se agrupan como sigue: Primero, la presentación de personaje principal que realiza el evento de la trama; segundo, la causa que origina el problema de la historia; tercero, la solución de la historia o su desenlace. Estas secuencias representativas reflejan que hay un personaje en el evento de la historia, en el cual se origina un problema y para que la historia continúe su curso, el personaje debe de enfrentar el conflicto, encaminando sus acciones hacia su solución.

Las secuencias definidas del film *Los 39 escalones* está basada en el acontecimiento, los personajes y los lugares como se observa en el Cuadro 4.

Cuadro 4. Registro de secuencias del film *Los 39 Escalones*

Créditos iniciales (00:08)

2. Taquilla del Teatro de Londres (1:28)

2.1 Presentación del Señor Memoria (2:12)

a. Pelea y disparos (5:32)

b. Exterior del Music Hall en Londres. Encuentro de Hannay y Smith (6:38)

3. Edificio de Portland, el apartamento de Hannay (7:15)

a. Presentación de Hannay y Smith (7:40)

b. Evitar que se revele secreto de la Defensa Aérea Británica (11:53)

c. Asesinan a la agente Smith (15:05)

d. Hannay escapa disfrazado de lechero (19:20)

4. Tren hacia Escocia (19:54)

a. Pasajeros leen el periódico asesinato Smith (20:51)

b. Entra a un camarote y besa a pasajera, quien lo delata (24:54)

c. Hannay se baja del tren y esconde detrás de un puente (26:00)

d. Es buscado por la prensa > envía su descripción (26:20)

5. Pueblo escocés, cerca de Alt-na-Shellach (26:45)

a. Llega a un granero (27:02)

b. Cena en la casa del granjero y su esposa (31:12)

c. La policía llega a buscarlo, Margaret lo despierta y regala el abrigo de su esposo (33:02)

6. Llega a la Casa del Profesor Jordan (36:50)

a. Jordan muestra la falange faltante del meñique. Le dispara a Hannay (42:12)

7. Acude a la oficina del Comisario, pero él no le cree (45:10)

a. Hannay escapa en marcha (47:47)

b. Reunión política, Pamela lo denuncia (52:40)

c. Hannay y Pamela son llevados a la comisaría de Inverary (53:30)

d. Escapan esposados Hannay y Pamela (53:32)

8. Pasan la noche en un hotel (1:01:18)

a. Pamela escucha la conversación de los espías (1:12:22)

9. Teatro Palladium presenta al Señor Memoria (1:22:35)
 - a. Hannay pregunta al Señor Memoria ¿qué son los 39 escalones? (1:22:50)
 - b. El Señor Memoria revela el secreto de la Defensa Aérea (1:25:12)

4.3.3 Enumeración y lectura de elementos informativos en narración y de secuencias

El proceso de enumeración del film consiste en la descripción y el registro de los elementos principales observables en la historia para la construcción de un mapa de los componentes informativos de la narración: el acontecimiento principal, detonante del conflicto; el personaje principal Richard Hannay acompañado del villano del film; el lugar donde suceden los momentos críticos y la resolución del problema de la historia. Esto lleva a la reconstrucción de un mapa global de la historia para establecer las relaciones y asociaciones de los personajes y distinguir las representaciones narrativas en las imágenes visuales fílmicas.

4.3.3.1 Lectura de la estructura informativa de la narración del film

Los elementos estructurantes de la narración fílmica son los personajes, las acciones -hechos, acontecimientos, sucesos- y las transformaciones²¹⁷, los cuales constituyen el texto y conforman la estructura informativa de la imagen fílmica, cuya lectura responde a las preguntas: *¿Qué sucede?* Algo sucede “sucesos, acontecimientos o hechos personales o colectivos *¿Cuál es la causa?* Lo que sucede tiene consecuencias, dependiendo de causa-efecto *¿Cuándo sucede?* Sucede algo en el momento o es de larga duración. *¿Dónde sucede?* Sucede en algún lugar. *¿A quién le sucede?* *¿Quién hace que suceda?* Le sucede a alguien (efecto) o alguien hace que suceda (agente causal) (Cuadro 5).

Cuadro 5 Mapa de estructura informativa de la narración del film

Evento <i>¿Qué sucede?</i> <i>Algo sucede</i>	Causa <i>¿Cuál es la causa?</i>	Tiempo <i>¿Cuándo sucede?</i> <i>Algún momento</i>	Lugar <i>¿Dónde sucede?</i> <i>Algún lugar</i>	¿A quién le sucede? <i>Personaje</i>
Persiguen a Richard Hannay, la policía y los espías por el asesinato de la espía Smith.	La agente Smith planeaba descubrir a la organización de espías <i>Los 39 Escalones</i> , la cual pretende revelar los secretos de la Defensa Aérea Británica	Antes de la Primera Guerra Mundial	En Londres, primero los espías buscan a Smith en el departamento de Hannay, luego el canadiense es buscado desde las centrales de tren, hasta los pueblos de Escocia.	Primero a Hannay porque es el único testigo de la agente Smith. Después, los espías buscan a Hannay y a Pamela, porque ella también es testigo.

²¹⁷ *Op cit*, Bordwell, *Arte Cinematográfico*, 2003, p. 68.

4.3.3.2 Lectura de la estructura informativa por secuencias.

La interrelación de los elementos de la estructura narrativa indica que la lectura de una narración inicia con un acontecimiento que se vincula con su causalidad –esquema de causa-efecto–, sucede en el *tiempo* y se produce en *lugares específicos*²¹⁸, también el sonido complementa la narración y acompaña la imagen, en consecuencia, la banda sonora –en los diálogos, la musicalización o los ruidos– implica algún cambio en la historia del film o en las acciones de algún personaje (Cuadro 6). En ésta, los personajes, las acciones y el ambiente específico constituyen los elementos del texto en la dimensión informativa²¹⁹, cuya lectura responde a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los distintos tipos de secuencias para el film? ¿Cuáles eventos de la *historia* se presentan directamente en el argumento y cuáles el espectador puede inferir en la trama? ¿Cuál es el primer evento que se conoce en el argumento? ¿Cómo se presenta la información de la historia en la narración? ¿El conocimiento sobre personajes se restringe o fluye libremente entre éstos y éstas en los diferentes espacios?

²¹⁸ *Op cit.*, Bordwell, *Arte Cinematográfico*, 2003, p.72.

²¹⁹ *Op cit.*, Casetti, *Cómo analizar un film*, p. 172, 208.

Cuadro 6. Mapa de la estructura informativa por Secuencias

Número título de secuencia	Hechos ¿Qué sucede?	Causa-efecto ¿Por qué?	¿Cuándo sucede?	¿Dónde sucede?	¿A quién le sucede?	¿quién hace que suceda?	Banda sonora
2.1a (1:38) Presentación del Sr. Memoria	Disparan balazos durante la presentación del Sr. Memoria	El público asustado evacúa el teatro	Durante presentación Sr. Memoria	En la sala de actos en la planta baja del Teatro de Londres	A los espectadores, incluido Richard Hannay y al equipo de producción del teatro	No se sabe	<i>sonido musical</i> La melodía del sueño para la presentación del Sr. Memoria.
							<i>sonido análogo</i>
							Balazos Ruidos y gritos del público
3b Hannay y Smith llegando del Teatro	La agente Anabel Smith es perseguida por dos espías que quieren matarla	La agente Smith pretende descubrir que robaron los Secretos de la Defensa Aérea Británica y es acuchillada	Durante presentación de Sr. Memoria	Departamento de Hannay	Agente Smith	espías	<i>sonido fonético</i>
			En la noche, mientras planeaba su escape.	En el departamento de Hannay	Richard Hannay	Espías	<i>sonido fonético</i> Grito del agente Smith.
6. Hannay llega a la casa del Profr. Jordan	Hannay descubre al líder de la organización de espías <i>Los 39</i> escalones.	Hannay llega con el contacto de Smith, el Profr. Jordan, a quien le falta la falange y él es el líder de los espías. Le dispara a Hannay	Después de terminar con la fiesta de cumpleaños de la hija del Profr. Jordan	Casa Profr. Jordan	Richard Hannay	<i>Profr. Jordan</i>	<i>sonido fonético</i>
							Diálogos de los invitados de la fiesta y de Profesor Jordan con Hannay
							<i>sonido análogo</i>
							Balazos

7a. Hannay acude a la oficina del comisario	No le creen a Hannay que el Profr. Jordan le haya disparado	Detienen a Hannay y no le creen su historia. Escapa y es confundido con el presentador de una reunión política. Los espías vuelven a atraparlo, ahora con Pamela.	Después de haber sido disparado	Comisario o alguacil	Richard Hannay Pamela	Sheriff Watson	<i>sonido fonético</i>
							Diálogos
			Luego de escapar de la comisaría	Mitin político		Espías encubiertos de policías	<i>sonido análogo</i>
							Ruptura de vidrios de una ventana
			Al llegar a la asamblea política	Sala de eventos políticos	Richard Hannay	Pamela	<i>sonido análogo</i>
							Ovaciones y aplausos
8a Pamela escucha la conversación de los espías en el Hotel	Pamela escucha los planes de los espías sobre sacar el secreto	Pamela se entera de los planes de los espías y que estos están en busca de Hannay. Por ello, confirma que Hannay decía la verdad.	Después de escaparse de la habitación	En el vestíbulo del hotel	Pamela	Conversación de espías	<i>sonido fonético</i>
							Diálogos
9a Hannay pregunta ¿qué son los 39 escalones?	A partir de reconocer a quién corresponde la música del evento, Hannay descubre que el Secreto está en la mente del Sr. Memoria	Impedir que saquen del teatro al Sr. Memoria con el Secreto y revelar los planes de la Organización de espías. Pregunta al Sr. Memoria ¿qué son los 39 escalones?	En la función principal del Teatro.	Teatro Palladium	Jordan y Sr. Memoria	Richard Hannay	<i>sonido fonético</i>
							Diálogos
							<i>sonido musical</i>
							La melodía del sueño
							<i>sonido análogo</i>
							Balazos

La lectura de las secuencias representativas del film *Los 39 Escalones* se estructuran en la presentación y las acciones de los personajes principales de la historia, el problema y el desenlace de la trama.

La presentación del personaje de Richard Hannay junto con la del Señor Memoria se lleva a cabo en el evento de la secuencia 2.1 "Presentación del Señor Memoria", en el cual se exhibe la asombrosa cantidad de información que un hombre registra y almacena cada día en su mente: 50 hechos nuevos –históricos, geográficos, culturales y sociales de periódicos, revistas y libros, etc.–.

En la primera la imagen aparece un letrero que anuncia el Music Hall de Londres para situarnos en el evento enseguida aparece Richard Hannay comprando el boleto para tener acceso al evento. Para dar inicio al evento, la orquesta interpreta la canción Dream Melody [Melodía del sueño] para la audiencia que llena el Teatro Palladium, quienes están sentados en las butacas o de pie frente a la barra de bebidas.

Ante la recepción de información del Señor Memoria, Richard Hannay, como el protagonista, es un personaje activo, con entusiasmo y seguridad, cuyo peso asume en la narración, cuando repentinamente se escuchan los balazos y en las imágenes finales de la secuencia se muestra la salida del público espectador y, el encuentro de Hannay y una joven [Anabelle Smith].

El problema de la historia estriba en el evento donde la agente británica Annabell Smith pretende descubrir que una organización clandestina de espías robó Secretos de la Defensa Aérea Británica, enmarcado en la secuencia (3b "Evitar que se revele el secreto de la Defensa Aérea de Inglaterra").

Hannay lleva a la agente Smith a su departamento, por ello, en la imagen inicial de esta secuencia se aprecia que el canadiense tiene la mayoría de los muebles cubiertos con sábanas y, en cuestión sonora, lo que se percibe es el sonido fonético de los diálogos entre Hannay y Smith.

Una vez en el departamento, ella le confiesa que fue quien disparó en el Teatro de Londres para crear confusión con los espías que quieren matarla. Así pues, Annabell, de forma, reacia y desafiante le revela que "un agente extranjero está por obtener un secreto importante sobre la defensa aérea de su país "si no se les detiene ese secreto saldrá del país". Al respecto, Hannay, seguro de sí mismo, desconfiado y escéptico de la situación, la escucha, pero no le da importancia, sin embargo, Smith tiene el foco de atención de la historia, siendo un personaje modificador en Hannay.

En las imágenes finales de la secuencia, después que Annabell Smith entra apuñalada a la habitación de Hannay, éste toma de su mano un mapa de Escocia, con el lugar Alt-na Shellach circulado, indicando donde está su contacto. Frente a eso, el canadiense expresa temor y sorpresa, no obstante, derivado de las acciones adquiere el peso que asume en la narración, como personaje activo.

El desenlace de la historia sucede en el evento donde Hannay y Pamela descubren los planes de la organización de espías y del robo del secreto militar, enmarcados en la secuencia (9a "Hannay pregunta ¿qué son los 39 escalones"). En la imagen inicial de esta secuencia se aprecia el anuncio Crazy Month en la entrada del Teatro Palladium y dentro del recinto se muestra un lugar lujoso y suntuoso de amplias dimensiones y de gran altura con dos pisos: en el primero

está el patio de butacas y, en el segundo, los balcones. Las cortinas del telón tienen listones dorados y figuras; las columnas del teatro están adornadas; con espectadores prestando atención e interés en los espectáculos.

El sonido musical está acorde con las presentaciones, las cuales van acompañadas del sonido análogo de aplausos y risas. Asimismo, cuando comienza el espectáculo del Señor Memoria, la orquesta inicia la interpretación de Dream Melody [Melodía del sueño]; del sonido fonético, están los diálogos de Hannay y Pamela donde descubren los planes del robo "No falta nada... robaron los detalles del Ministerio y luego ese hombre [Señor Memoria] lo memorizó y después los devolvieron para aparentar que no había pasado nada". Así como cuando Hannay pregunta al Señor Memoria "¿Qué son los 39 escalones?".

Lectura referencial del evento ocurrido en la Pre Primera Guerra Mundial

El **evento** Espionaje a Inglaterra en la Pre primera Guerra Mundial representado en la secuencia 9b. El Sr. Memoria revela el secreto de la Defensa Aérea del film *Los 39 escalones* tiene la siguiente información:

Título del film	Número y título de las secuencias	Evento	La información se lee
Los 39 escalones	3. b. Evitar que se deleve el secreto de la Defensa Aérea Británica 9b. El Sr. Memoria revela el secreto de la	Espionaje a Inglaterra en la Pre primera Guerra Mundial	En el film, el grupo de espías los 39 escalones robaron el secreto que atenta contra la Defensa de Inglaterra y, ante eso, su líder no quiere que se deleve el hurto para poder salir del país y venderlo. A principios del Siglo XX, la inteligencia británica estaba en construcción, era un grupo reducido, que se conformó por 50 soldados, policías y ciudadanos ²²⁰ . El cuerpo de Inteligencia

²²⁰ First World War in focus,"Britain's Intelligence in the First World War", 2015, <http://ww1.nam.ac.uk/1426/news/britains-intelligence-first-world-war/#.XDK1cml7nIV>

	Defensa Aérea		desarrollaba estrategias para el despliegue de soldados, tomando información de diferentes fuentes. Entre sus operaciones, antes de la Guerra Mundial, estaban posicionar soldados detrás de líneas enemigas y protegerlos de enemigos espías. En la Pre Primera Guerra Mundial, Inglaterra se ocupó de evitar ceder al espionaje alemán; al poco tiempo, se confirmaron las sospechas sobre el comportamiento de los ciudadanos alemanes y aliados por obtener información británica, lo cual indicaba que el estereotipo de la Pre-guerra era el malévolo enemigo espía de la nación alemana ²²¹ . Se descubrían y capturaban a los espías en un sin fin de recovecos, intentando sabotear o interferir en las líneas telefónicas o redirigiendo las señales a las costas enemigas.
--	---------------	--	--

Lectura informativa secuencial de significados implícitos del evento: Pre Primera Guerra mundial

El **evento Pre Primera Guerra mundial** representado en la secuencia 9b. El Sr. Memoria revela el secreto de la Defensa Aérea, del film *Los 39 escalones* tiene la siguiente información:

Título del film	Número y título de la secuencia	Evento	La información se lee
Los 39 escalones	Contexto del film	Pre Primera Guerra mundial	La adaptación de <i>Los 39 escalones</i> de A. Hitchcock se sitúa en Londres y en el Occidente de Escocia en el siglo XX, sin embargo, no hace énfasis en el contexto de la época del filme, aun cuando estaba por comenzar la Pre Primera Guerra Mundial. Desde finales del siglo XIX, por una parte, comenzó una rivalidad económica en el comercio, la industria y en el ámbito financiero entre Inglaterra y Alemania; por otra, con el ascenso de Japón y Estados Unidos.

²²¹ French, D. Spy fever in Britain, 1900–1915. *The Historical Journal*, 21(2), 355-370. <http://ww1.nam.ac.uk/1426/news/britains-intelligence-first-world-war/#.XDK1cml7nIV>

**Lectura informativa secuencial de significados explícitos del personaje:
Profesor Jordan**

Título del film	Número y título de la secuencia	Personaje	La información se lee
Los 39 escalones	3b Evitar que se deleve el Secreto de Defensa 6a Llega a casa del Profr. Jordan	Profesor Jordan	El Profesor Jordan es un respetado ciudadano de <i>Altna-Shellach</i> . Sin embargo, encubre su identidad, como líder de la organización internacional de espías, con una docena de nombres, como lo indica la espía Anabel en la secuencia 3b Evitar que se deleve el Secreto de Defensa, pero lo que no puede ocultar es le falta una parte del dedo meñique.

**Lectura informativa secuencial de significados sintomáticos del personaje:
Richard Hannay**

Título del film	Número y título de la secuencia	Personaje	La información se lee
Los 39 escalones		Richard Hannay	El personaje canadiense de Richard Hannay descubre el plan de Los 39 escalones, lo que impide que se deleve un Secreto aéreo de Gran Bretaña. En otras palabras y de forma peculiar, un canadiense, detiene el robo de un Secreto británico. Ahora, en términos de control y poder entre naciones, este evento remonta a que Canadá era territorio británico y fue hasta aproximadamente 70 años antes del estreno del film (1867), que Canadá se declaró un país soberano de la corona y monarquía británica ²²² , con en el Acta Norteamericana británica. La peculiaridad de este hecho es aún mayor, ya que A. Hitchcock (director) y Charles Bennet (guionista) decidieron que el personaje principal fuera canadiense, cuando el personaje de Richard Hannay en la novela de John Buchman ²²³ , de la cual se adaptó el film, es un ingeniero inglés.

²²² Graeme Thompson, "Upper Canada's Empire: Liberalism, Race, and Western Expansion in British North America, 1860s–1914." p. 39.

²²³ John Buchman, *The Thirty-Nine Steps*. Project Gutenberg.

4.3.3.3 Lectura de la estructura informativa por rol de personaje

En el contexto de los componentes estructurales de la narración que son los acontecimientos que le suceden a alguien o ese alguien hace que sucedan, el personaje se sitúa en un ambiente que lo acompaña y lo complementa, se puede analizar como categoría el personaje desde sus roles narrativos con las subcategorías ¿Quién es? ¿Qué dice? ¿Qué hace? La lectura y descripción del personaje inicia identificando en su rol narrativo tanto su relevancia, -el peso que asume en la narración y en los acontecimientos-, como sus transformaciones²²⁴. La definición de roles de los personajes está basada tanto en sus características, como en la clase de acciones que realiza -en distintas secuencias- analizadas a través de algunas oposiciones tradicionales o de contraste²²⁵ (Cuadro 7).

Cuadro 7. Personajes: roles y clase de acciones

Personaje activo o pasivo.	El personaje activo se sitúa como fuente directa de la acción y actúa en primera persona. Personaje: <i>Richard Hannay</i> . El personaje pasivo es objeto de las iniciativas de otros, su presencia es más como consecuencia de una acción.
Personaje influyente o autónomo	El personaje influyente es aquel que provoca acciones sucesivas, ese que “hace que otros ejecuten las acciones”. El personaje autónomo, es aquel que “tiene un hacer directo”, proponiéndose como causa y razón de su propia actuación.

²²⁴ Linda Seger, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, (Madrid, Ediciones Rialp, 1991), pp.208-209.

²²⁵ *Op cit.* Casetti, *Cómo analizar un film*, p. 179.

Personaje autónomo: *Richard Hannay*.

Personaje modificador o conservador

Los personajes modificadores operan activamente en la narración, actúan como motores, trabajan para cambiar las situaciones en sentido positivo o negativo. Personaje modificador: *Agente Anabell Smith*

Mientras que los conservadores actúan como punto de resistencia, su función es conservar el equilibrio de las situaciones o restaurar del orden amenazado.

Personaje protagonista o antagonista

El personaje protagonista es aquel que sostiene la orientación del relato, el que lleva la acción principal. Personaje: *Richard Hannay*.

El personaje antagonista es aquel que lleva la contra acción, que manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa. Personaje antagonista: *Profesor Jordan*

Las acciones del personaje **Richard Hannay** en la secuencia **3c. Asesinan a la agente Smith** del film **Los 39 escalones**, se componen de la siguiente información:

Título del film	Número y título de la secuencia	Personaje	La información se lee
Los 39 escalones	3c. Asesinan a la agente Smith	Richard Hannay	El personaje de Richard Hannay es un canadiense entusiasta, emprendedor, seguro de sí mismo y escéptico frente a los hechos que estén fuera del orden y control, que está temporalmente en Londres. Debido al asesinato del agente Annabella Smith, Hannay se convierte en un hombre inocente que es perseguido por los villanos y la policía.

Las secuencias del personaje derivadas de la segmentación del texto son: En primer lugar, la secuencia descriptiva que indica cómo es el personaje responde a las preguntas ¿Quién es y cómo es? En segundo lugar, la secuencia explicativa que menciona las razones y el porqué de las acciones ¿Qué hace? ¿Por qué lo

hace? En tercer lugar, la secuencia conversacional, constituida por los diálogos entre los personajes responde a las preguntas ¿Qué dicen?

La descripción de las secuencias tanto descriptivas, como conversacionales están registradas en el Mapa del Rol Narrativo del Personaje integrado por el acontecimiento que le sucede a alguien o ese alguien hace que suceda ¿qué hace, ¿cómo es?, lo mismo que sus diálogos ¿qué dicen?, el lugar, el tiempo ¿cuándo y dónde sucede? y la banda sonora que acompaña la narración ¿qué se escucha? (Cuadro 8)

Cuadro 8. Mapa del Rol Narrativo del Personaje: Richard Hannay

Número título de secuencia	Personaje en el evento ¿Quién es? ¿Qué hace?	Cuándo y dónde sucede	Rol narrativo ¿cómo es?	Banda sonora
2.1 (1:38) Presentación del Sr. Memoria. 2.1a Pelea y disparos	El Sr. Memoria presenta su habilidad de retención de información, se escuchan dos balazos.	A unos días del arribo a Londres de Hannay, en el Teatro Londres	Peso que asume en narración Personaje activo	<i>sonido musical</i> [Melodía del sueño] ³
Secuencia textual Secuencia Descriptiva 2.1 Secuencia Conversacional 2.1 ^a ¿Qué dicen?	Presentador: Dama y caballeros... tengo el honor de presentarles a uno de los hombres más notables del mundo... cada día entran en su memoria 50 hechos nuevos y puede recordarlos todos: hechos históricos, geográficos, de periódicos, libros científicos... Añadiré que el Sr. Memoria ha legado su cerebro al Museo Británico. [Disparos]. Hannay: Aquí estamos. Smith: Puedo ir a su casa			

Número título de secuencia	Personaje en el evento ¿Quién es? ¿Qué hace? ¿Qué hace?	Cuándo y dónde sucede	Rol narrativo	Banda sonora
3b Evitar que se deleve secreto de Defensa	Annabelle le confiesa a Hannay que ella disparó en el teatro, por eso el líder de la organización de espías la quieren matar, ya que quiere develar el robo del Secreto británico.	Después de evacuar el teatro Londres, en el departamento de Hannay	Peso que asume en narración Personaje activo	<i>sonido fonético</i> diálogos
3c Asesinan a la agente	Annabell Smith entra apuñalada al cuarto de Hannay	Después de revelar que los	Peso que asume en	<i>sonido fonético</i> Grito de la agente

Anabell Smith		espías la buscan, en la habitación de Hannay	acontecimientos Personaje pasivo	Smith
Secuencia textual Secuencia Explicativa 3c Asesinan a la agente Anabell Smith ¿Qué dicen?	<p>Smith: Yo disparé. Para crear confusión. Debía salir de prisa del Teatro, había dos hombres que quieren matarme. [---]</p> <p>Hannay: Supongo que vino a obtener algún secreto de Estado</p> <p>Smith: No, estoy aquí para evitar que se revele un secreto, vital para este país... Un agente extranjero está a punto de obtener un secreto vital sobre su defensa aérea... No me cree, mire por la ventana y ahí están esos dos hombres. [que quieren matarme] ¿le suenan los 39 escalones? [...] Si no se les detiene ese Secreto saldrá del país</p> <p>Hannay: ¿quién es su jefe?</p> <p>Smith: Tiene una docena de nombres, pero hay algo que no puede ocultar le falta una parte del dedo meñique</p> <p>Smith: Salga Hannay, será el siguiente</p>			

Número título de secuencia	Personaje en el evento ¿Quién es? ¿Qué hace?	Cuándo y dónde sucede	Rol narrativo	Banda sonora
6a Llega a la casa del Profesor Jordan	Hannay llega con el Profesor Jordan, el contacto de Smith, pero resulta que es el líder de la organización de espías	Cuando encuentra al Profesor Jordan, en una fiesta otorgada en su casa	Foco de atención, protagonista Personaje pasivo	<i>sonido musical</i> Música de reunión
Secuencia Textual Secuencia Explicativa 6ª ¿Qué dicen?	<p>Jordan: Cómo está nuestra amiga Annabella</p> <p>Hannay: La han asesinado</p> <p>Jordan: El asunto del edificio Portland, ¿por eso le buscan? Pero por qué vino hasta Escocia para decírmelo.</p> <p>Hannay: Ella venía a hablarle del secreto del Ministerio [...]</p> <p>Le mató un agente extranjero [...] que le faltaba una parte del meñique. [Jordan le muestra su mano]</p> <p>Jordan: Soy culpable de haberlo embaucado [...] vivo como un respetable ciudadano y comprenderá que todo se vendría abajo si se supiera que no soy lo que aparento. [...] Hay una razón para impedir que se marche y es que estoy por transmitir información vital fuera del país [...] Le dejo esta pistola y los periódicos de mañana dirán que el asesino de Portland se suicidó. [Jordan le dispara].</p>			

Número título de secuencia	Personaje en el evento ¿Quién es? ¿Qué hace?	Cuándo y dónde sucede	Rol narrativo	Banda sonora
8a Pamela escucha la conversación de los espías	Hannay sale de habitación, a causa de las voces que se escuchan. Se entera de los planes de los espías	Cuando encuentra el contacto de la agente Smith, en casa del Profesor Jordan	Peso que asume en acontecimientos. Personaje activo e influyente	<i>sonido fonético</i> Diálogos

Secuencia textual Secuencia Explicativa 8ª	Espía: [al teléfono] Voy a telefonar ¿Con la casa del Profesor Jordan? ¿Podría entonces hablar con la Sra. Jordan? Se fue a Londres ¿verdad? Nos ha salido mal. La chica nos confundió pensando que éramos detectives, tuvimos que llevárnosla también porque él le había contado todo. [cuelga el teléfono]. El viejo se ha asustado y ha salido. Es demasiado peligroso con Hannay suelto, está avisando a todos los 39 escalones
---	--

Número título de secuencia	Personaje en el evento ¿Quién es? ¿Qué hace? ¿Qué hace?	Cuándo y dónde sucede	Rol narrativo	Banda sonora
9a Hannay pregunta ¿qué son los 39 escalones	Hannay descubre que el Secreto está en la mente del Sr. Memoria	Después de conocer el plan de escape de los espías, en el Teatro Palladium	Peso que asume en transformación del personaje, foco de atención en la narrativa	<i>sonido musical</i> Dream Melody [Melodía del sueño] <i>sonido análogo</i> Balazos
Secuencia textual Secuencia explicativa 9a ¿Qué dicen?	Hannay: No falta nada... robaron los detalles del Ministerio y luego ese hombre [Señor Memoria] lo memorizó y después los devolvieron para aparentar que no había pasado nada. Policía: ¿Es usted Richard Hannay? Acompáñenos, está detenido... Hannay: [se levanta y con gritos pregunta] ¿Qué son los 39 escalones? Sr. Memoria: Es una organización de espías que recoge información para el Ministerio de Asuntos Exteriores [balazo] El Señor Memoria cae en el escenario]			

En cuanto a la lectura de los personajes y su rol narrativo, Richard Hannay, y el Profesor Jordan son los personajes antagónicos del film *Los 39 Escalones*. Richard Hannay es un canadiense entusiasta, emprendedor, seguro de sí mismo y escéptico frente a las acciones o los hechos que estén fuera del orden y el control, quien está temporalmente en Londres. Debido al asesinato de la agente Annabella Smith, Hannay se convierte en un hombre inocente que debe huir, pues es prófugo de la policía y es buscado por un grupo de espías. Asimismo, tuvo un comportamiento acertado y ecuánime cuando descubrió los planes de la organización de espías.

El personaje del profesor Jordan, como líder de la organización de espías Los 39 escalones, es un hombre hábil, astuto e implacable que tiene más de una docena de nombres, pero nadie sabe realmente quién es; sin embargo, lo que no puede ocultar es la falange mutilada de su dedo meñique de la mano derecha. No obstante, detrás de ese poder y control criminal, Jordan se presenta como un respetable esposo, padre y ciudadano del pueblo Alt-na-Shellach, Escocia.

Cuadro 9. Secuencia con lectura de banda sonora

Número título de secuencia	Hechos ¿Qué sucede?	Causa-efecto ¿Por qué?	¿Cuándo sucede?	¿Dónde sucede?	¿A quién le sucede?	¿Quién hace que suceda?	Banda sonora
2.1a (1:38) Presentación del Sr. Memoria	Disparan balazos durante la presentación del Sr. Memoria	El público asustado desaloja el teatro	Durante presentación Sr. Memoria	En la sala de actos en la planta baja del Teatro de Londres	Al público espectador, incluido Richard Hannay y al equipo de producción del teatro	No se sabe	<i>sonido musical</i> La melodía del sueño
9a Hannay pregunta qué son los 39 escalones	A partir de reconocer a quién corresponde la música del evento, Hannay descubre que el Secreto está en la mente del Sr. Memoria	Impedir que saquen del teatro al Sr. Memoria con el Secreto y revelar los planes de la Organización de espías. Pregunta al Sr. Memoria ¿qué son los 39 escalones?	En la función principal del Teatro.	Teatro Palladium	Jordan y Sr. Memoria	Richard Hannay	Banda sonora <i>sonido musical</i> La melodía del sueño

En la secuencia (2.1 “Presentación del Señor Memoria”) desde que el presentador introduce a la audiencia al Señor Memoria, la banda sonora en el Teatro de Londres es “La melodía del sueño”. De ahí en adelante, Hannay tuvo en la mente

esa tonada. En las secuencias subsecuentes, la película de Hitchcock no tuvo ninguna otra banda sonora, hasta la secuencia (9a Hannay pregunta ¿Qué son los 39 escalones?) en que, nuevamente, presentan al Señor Memoria a la audiencia, en el Teatro Palladium (Cuadro 9)

Tomando en cuenta que la adaptación del realizador A. Hitchcock no contextualiza la época del film, y haciendo énfasis respecto a que no indica que es en Europa Occidental, en este caso Inglaterra, estaba por comenzar la Pre Primera Guerra Mundial, la información de la banda sonora, con la Melodía del Sueño es una pista que muestra que la población inglesa estaba en un sueño, aletargada, pues realmente no se percataba de lo que se avecinaba. Y la segunda vez que se escucha la Melodía del Sueño, los personajes de Hannay y Pamela descubren al líder de la organización de espías, despertando así al público espectador del Teatro Palladium.

El discurso cinematográfico, indica la importancia que tuvo la información de la banda sonora en la historia, es decir, con la melodía y con la ausencia total de la música. Esto subraya la importancia de interpretar la información de los elementos del discurso cinematográfico, en este caso, de la banda icónica junto con la banda sonora.

4.4 Lectura con Función Profesional

La lectura con función profesional consiste en la descripción de las obras cinematográficas, utilizando el Registro de Metadatos de Dublin Core para el Film *Los 39 escalones*, la construcción de un Índice de elementos informativos de la narración y un Índice de relaciones intertextuales de elementos narrativos, cuyo propósito es aumentar los puntos de acceso de los films.

4.4.1 Descripción y Registro de films utilizando metadatos

Ahora bien, la organización documental de los materiales audiovisuales –entre los que se incluyen las películas– ha adoptado nuevos estándares y herramientas para su registro y descripción. De ahí la importancia de la revisión de las propuestas para la catalogación electrónica de entidades audiovisuales, –en este caso, para la fotografías–, realizada por E. Köppen, así como la proposición de los metadatos de la Norma *UNE-EN 15744:2011* para identificación de elementos básicos de trabajos fílmicos, basado en Metadatos Dublin Core)²²⁶.

Dado que los metadatos tienen como objetivo la descripción y localización de objetos digitales de información y se dividen básicamente en tres categorías: La primera es descriptiva e indica las características de los recursos y contienen

²²⁶ Elke Köppen Pruebman, "El patrimonio fotográfico de México: una responsabilidad para los bibliotecólogos", 2001, pp. 101-103.

Op cit, Flores Riesco, "Metadatos para documentos audiovisuales: la normalización en Europa", 2011, <https://Gredos.Usal.Es/Jspui/Handle/10366/116274>.

los atributos bibliográficos (título, autor/creador y palabras clave) y los físicos (medios, dimensiones); la segunda corresponde a la estructura y contiene la información interna (identificación y ubicación de páginas, una sección, un capítulo, índices, etc.); y la tercera es administrativa, comprende los datos técnicos sobre la creación y el control de calidad de los recursos, el control de acceso y su uso, así como información sobre las medidas para su preservación.

De modo que, para los films, los metadatos indispensables para su identificación corresponden a la categoría descriptiva, estos son: Título, Formato, Creador, Fecha Tema y palabras clave. No obstante, derivado de las propiedades de las obras cinematográficas, es pertinente, para enriquecer su manejo, uso y preservación, el uso de los metadatos de Relación y Descripción, correspondientes a la categoría de estructura. Finalmente, para cuestiones de preservación se utiliza el metadato Derechos.

Como parte de la lectura profesional, en el proceso de descripción se propone la construcción de metadatos estructurales para registrar los elementos informativos de la narración fílmica, utilizando dos categorías de los metadatos: La categoría descriptiva para el registro de elementos informativos de la Ficha Técnica-Artística y las categorías de la estructura de los elementos fílmicos informativos de la narración (Cuadro 10).

Cuadro 10 Elementos de información narrativa para registro en metadatos

Evento ¿Qué sucede? <i>Algo sucede</i>	Tiempo ¿Cuándo sucede? <i>Algún momento</i>	Lugar ¿Dónde sucede? <i>Algún lugar</i>	¿A quién le sucede? <i>Personaje</i>	Banda sonora
--	---	---	---	--------------

De estos dos componentes, el registro de metadatos incluiría entre otros, los siguientes elementos: Título, director, productores, producción ejecutiva, director de arte, guionista, intérpretes, cinematografía, músicos, montaje, sonido, efectos especiales, vestuario, año, idioma, duración, color, formato, clasificación, locaciones tipo de cine, género, acontecimiento, tiempo, lugar, personajes y banda sonora.

Registro de Metadatos de Dublin Core para el Film *Los 39 escalones*

La aplicación del método de lectura profesional para el Registro de Metadatos de Dublin Core de la película seleccionada contiene la descripción de dos componentes estructurales de la narración: 1) El Evento o hecho que se desarrolla en el film. 2) Los personajes principales: Richard Hannay y el Profesor Jordan.

<dc:title> Los 39 escalones</dc: title >

<dc:creator> Alfred Hitchcock</dc: creator >

<dc:creator> Michael Balcon </dc: creator >

<dc:publisher>Gaumont British Picture Corporation</dc:publisher>

<dc:contributor>Distribuidora británica Gaumont </dc: contributor >

<dc:date>1935</dc:type>

<dc:cast><dc:cast>

Robert Donat... Richard Hannay

Madeleine Carroll ... Pamela

Lucie Mannheim ... Miss Anabella Smith

Godfrey Tearle... Profesor Jordan

Wylie Watson... Sr. Memoria

</dc:cast>

<dc:credits>

Guionista... Charles Bennett

Fotógrafo... Bernard Knowles

Montaje... Derek N. Twist

Director de sonido... Peter Birch

Director de arte... Albert Whitlock

Músico... Jack Beaver

Louis Levy

</dc:credits>

<dc:genre>Misterio</dc:genre >

<dc:subject> /dc:type>Historia de espías en Inglaterra

<dc:original language>inglés</dc: original language >

<dc:country></dc:country>England</dc:country>

<dc: format>35 mm</dc: format>

<dc:duration>86 min.</dc:duration>

<dc:type> imagen audiovisual</dc:type>

<dc:description>Sinopsis. Richard Hannay adquiere un boleto en el Teatro de Londres para presenciar la demostración de la sorprendente capacidad de

retención de información de una persona llamada Sr. Memoria quien -según el presentador- cada día registra en su memoria 50 hechos nuevos y puede recordarlos todos, cuando súbitamente se escuchan disparos. La gente desaloja el Teatro. Hannay se encuentra sujetado por la atemorizada Annabella Smith, quien le dice que si la lleva a su departamento. Estando ahí, le cuenta que ella fue quien disparó ya que es una espía que está siendo perseguida por asesinos porque planea revelar los planes del robo de información de la Defensa Área Británica. Por lo cual debe ir a Escocia para reunirse con su contacto. Ella también menciona a “Los 39 escalones”, sin dar alguna explicación. Esa noche, Smith es apuñalada y con sus últimas palabras le advierte a Hannay que huya. Por lo cual, Hannay comienza su travesía para encontrar el contacto del agente Smith y, así, aclarar su nombre y, a su vez, el crimen con la policía</dc: description>

<dc: description>Evento. El grupo de espías los 39 escalones robaron el secreto que atenta contra la Defensa de Inglaterra y, ante eso, su líder no quiere que se de vele el hurto para poder salir del país y venderlo. El periodo en que esto sucede corresponde a los años previos a la Primera Guerra Mundial</dc: description>

<dc:description>Personaje Richard Hannay. Richard Hannay es un canadiense entusiasta, emprendedor, seguro de sí mismo y escéptico frente a las acciones o hechos que estén fuera del orden y control, que está temporalmente en Londres. Debido al asesinato del agente Annabella Smith, Hannay se convierte en un hombre inocente que debe huir, pues es prófugo de la policía y buscado por los espías. </dc: description>

<dc: description>Personaje Profesor Jordan. Jordan, como líder de la organización de espías Los 39 escalones, es un hombre hábil, astuto e implacable que tiene

más de una docena de nombres, pero nadie sabe realmente quién es; sin embargo, lo que no puede ocultar es la falange mutilada de su dedo meñique de la mano derecha. No obstante, detrás de ese poder y control criminal, Jordan es un respetable esposo, padre y ciudadano</dc: description>

<dc:source>en linea</dc: source>

<dc:extension>MP4</dc:extension>

<dc:copyright>High Quality Classic Films</dc:copyright>

<dc:relation>John Buchan novela de *Los 39 escalones*</dc:relation>

<dc:identificador>0020180216</dc:identificador>

Este registro permite considerar la imagen visual fílmica a partir de sus propiedades informativas, registrando también el contenido informativo de la narración de la imagen fílmica para complementar la información descriptiva, aumentar los puntos de acceso del dispositivo audiovisual cinematográfico y facilitar el acceso de recursos electrónicos en ambientes cooperativos.

4.4.2 Lectura para la construcción de índices de elementos informativos de narración fílmica

Con base en el concepto de la imagen visual fílmica informativa, basada en su lenguaje cinematográfico se aborda en la organización documental de la información visual, a través de la construcción de índices de imágenes visuales de información fílmica para el elemento informativo que alude al ***lugar*** en donde se

desarrolló el evento y el que hace referencia a los **personajes** que hacen que sucedan eventos, como Índices usando herramientas de intertextualidad.

4.4.2.1 Índice de elementos informativos de narración fílmica: Lugar

Como se explica en el capítulo 1, en el proceso de organización documental de la información multimedia, se han elaborado índices para la organización y representación del contenido de imágenes. Las herramientas utilizaron lenguaje natural (usando de palabras o términos de uso común) o lenguaje controlado (tesauro, listas de palabras clave o esquema de clasificación temática), con el propósito de examinar los elementos presentes en el contenido semántico de la imagen y establecer relaciones entre los campos del registro en un sistema de recuperación de información.

En este modelo de lectura profesional de las imágenes visuales fílmicas se han desarrollado Índices, basados en el componente de información del discurso cinematográfico, para su aplicación en la organización documental de materiales audiovisuales de producción cinematográfica. Los elementos informativos de la narración seleccionados son: *Evento* –que responde a qué hecho sucede–, *Personaje* –el agente causal que hace que suceda un evento o a quién le sucede un acontecimiento–, *Lugar* –dónde sucede el hecho y tiempo –responde a la temporalidad cuando ocurre el evento–.

Los criterios de selección de estos elementos de la narrativa están basados en su estructura informativa, se trata de hechos concretos registrados en la narrativa fílmica como componentes del discurso cinematográfico. Además,

representan las propiedades tangibles -como registro de conocimiento, multi-tipo, entidad de información- y las intangibles -valor informativo- de la imagen filmica.

Cuadro 11. Elemento informativo: Lugar

No. y título de secuencia	Hechos ¿Qué sucede?	Causa	Efecto	Cuándo sucede	Lugar donde sucede	¿A quién le sucede?	¿quién hace que suceda?
9a Hannay pregunta ¿Qué son los 39 escalones?	Hannay descubre que el Secreto está en la mente del Sr. Memoria	Impedir que saquen del teatro al Sr. Memoria y revelar los planes de la Organización de espías.	Hannay le pregunta al Sr. Memoria qué es la Organización de los 39 escalones	En la función principal del Teatro.	Teatro Palladium	Profesor Jordan y Sr. Memoria	Richard Hannay, cuando devela a la organización

El primer Índice se construye a partir del elemento informativo de la estructura narrativa, que alude al **Lugar** o "*dónde sucede el evento*". En este caso, corresponde a la Secuencia 9 "Hannay pregunta ¿qué son los 39 escalones?" y el lugar del Evento es el Teatro Palladium (Cuadro 11)

De las propiedades tangibles reconocidas, se utiliza el multi-tipo porque los materiales audiovisuales son de distinta índole, esto es, el índice se constituye por una película de ficción, documentales y un capítulo de una miniserie; estos documentos audiovisuales registran el conocimiento en historias y como entidad de información, se almacena, organiza –en este caso, mediante su indización– y recuperación. Así pues, mediante el trabajo del profesional de la información y su interpretación se obtiene un valor informativo para la organización de imágenes y la construcción de índices de este elemento.

Se realizó un índice de 4 registros, en los que se aparece el Palladium londinense o se hace alusión a este escenario, a partir del elemento informativo de la estructura narrativa “**Lugar**”, considerando el Teatro Palladium, donde se descubren los planes de la organización de espías y se impide el robo del Secreto. Esto sucede en la secuencia 9. "Teatro Palladium de Londres presenta al Sr. Memoria" (Cuadro 12).

Cuadro 12. Índice del lugar: El Teatro Palladium

Título del film	Contexto
[La guerra de Foyle] (2002–2015), episodio Elise (2015), dirigida por Anthony Horowitz	Esta serie de televisión se desarrolla en la Segunda Guerra Mundial, en la historia el detective Foyle lucha su propia Guerra en su territorio, cuando investiga los crímenes de la costa sur de Inglaterra; en este episodio lo hacen en el Teatro Palladium de Londres.
[La historia de Variety con Michael Grade] (The Story of Variety with Michael Grade) (2011–), dirigida por Lucy Kenwright	Michael Grade narra la historia del ascenso y caída del teatro Variety, en este documental se hace alusión al Teatro Palladium .
[La historia de Palladium por Paul Merton] Paul Merton's Palladium Story (1994–), dirigida por Paul Kirrage	En esta serie televisiva, Paul Merton presenta la historia del Teatro Palladium de Londres; un invitado comenta acerca del lugar, en cada episodio.
La vida con Judy Garland: yo y mis sombras (2011), dirigida por Robert Allan Ackeman	Esta miniserie recrea detalladamente las películas y conciertos de Judy Garland de 1924 a 1969; entre los lugares representados está el Teatro Palladium de Londres.

En el film, *Los 39 escalones*, el Teatro Palladium es un lugar lujoso y suntuoso de amplias dimensiones y de gran altura con dos pisos: en el primero está el patio de butacas y, en el segundo, los balcones. Las cortinas del telón tienen listones dorados y figuras; las columnas del teatro están decorados con bustos de mujeres grabados en dorado. En el foso de la orquesta, hay toda una banda de músicos con instrumentos principalmente de viento y percusión. Todos los asistentes

portan vestuarios elegantes, las mujeres con vestidos de noche y sombreros pequeños y los hombres usan traje con corbata o gabardinas, atuendos propios de un evento glamuroso.

Ahora bien, el índice de materiales audiovisuales del Teatro Palladium puede incrementar la información de este Evento, como unidad de información, mediante la lectura denotativa, ya que provee de descripciones observables en secuencias determinadas, las cuales son elementales en el desarrollo de la narrativa.

4.4.2.2 Índice de relaciones intertextuales de elementos informativos de la narración fílmica.

Las ontologías son una representación formal con una estructura conceptual que establece el soporte semántico, cuyas palabras se describen como objetos lingüísticos. Estas herramientas documentales se usan para la organización y representación lógica de la estructura conceptual, por lo tanto, la recuperación de información puede ser interpretada por personas y sistemas.

Asimismo, orientan los contenidos semánticos para su traducción (términos-sistemas o mediante la interpretación de personas) y la relación posible ente dos o más conceptos. En la organización documental son herramientas empleadas en el proceso de indización.

Para la aplicación del método de lectura profesional, en el desarrollo de índices de películas usando ontologías, primero se construyeron 20 tipos de estrategias de intertextualidad para identificar la presencia de signos fílmicos de

otras películas en el film *Los 39 escalones*. Posteriormente, se presentan los índices contruidos, utilizando los siguientes elementos informativos de la narración: Evento y Personaje.

Para la construcción de índices utilizando las ontologías, primero se identificaron y construyeron 20 relaciones intertextuales, enmarcadas en las categorías de imagen, sonido, narración, género cinematográfico y estilo, así como los elementos básicos correspondientes a las narrativas del cine clásico, el cine moderno y el cine posmoderno (Cuadro 13). Estas categorías consideran tanto el discurso cinematográfico, como elementos de la narración de los tres tipos de cine. Se consideraron las relaciones intertextuales en la construcción de índices para ejemplificar las relaciones que pueden establecerse entre películas de diferentes tipos de cine.

Cuadro 13. Tipos de relaciones intertextuales construidas con elementos del discurso cinematográfico y los tipos de narrativa de films

ALUSIÓN	ALL
----------------	-----

La **ALUSIÓN** es referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas. La alusión es una característica para presentar la intertextualidad entre dos elementos. La **alusión** en el cine como análisis se utiliza de la misma forma.

CITA	CT
-------------	----

La **CITA** como elemento de análisis intertextual se define como un fragmento de un texto inscrito en el interior de otro, es decir una línea que haga referencia a un diálogo existente en un film.

CONTENIDO	CONT
------------------	------

Este apartado proviene de la intertextualidad horizontal e indica cuando el contenido y temática de un film o inclusive alguna toma o plano cinematográfico origina relaciones con otros films.

ÉPOCA	EPC
--------------	-----

La **ÉPOCA** se entiende como un periodo de tiempo determinado, acotado por los hechos históricos sucedidos.

EVOCACIÓN MUSICAL	EVMU
--------------------------	------

La **EVOCACIÓN MUSICAL** es una característica de la intertextualidad empleada en el análisis por Genette. En un film consiste en reproducir musicalmente una pieza musical evocando tanto el contexto musical original desarrollado, como también el contexto o motivo por el cual fue utilizado en determinada película.

EVOCACIÓN VERBAL	EVB
-------------------------	-----

La **EVOCACIÓN VERBAL** es una característica de la intertextualidad y particularmente del análisis de ALUSIÓN usada por G. Genette. En el cine consta de citar en un diálogo el título de otro film, citar algún diálogo famoso o hecho esencial que distinga a esa otra película.

EVOCACIÓN VISUAL	EVI
-------------------------	-----

La **EVOCACIÓN VISUAL** es una característica para presentar la intertextualidad y particularmente del análisis de ALUSIÓN empleada en por G. Genette. En los films se basa en que, una imagen dentro de una escena o una secuencia evoque o traiga a la memoria del espectador elementos o características "visuales" de otra película. Estos electos iconográficos pueden ir desde la vestimenta de un actor, alguna coreografía o acción efectuada, hasta el poster de otra película.

GÉNERO CINEMATográfico	GEN
-------------------------------	-----

El **GÉNERO CINEMATográfico** es un apartado de la intertextualidad horizontal que indica cuando un film evoca o hace alusión a otros films a partir de su género cinematográfico.

HIPOTEXTO	HIPOTXT
------------------	---------

El **HIPOTEXTO** es un apartado de la Hipertextualidad de G. Genette, es la relación entre un texto y otro que se produce a partir de un texto primario. El hipotexto es el texto anterior (libro, del cual

se deriva, transforma, modifica, elabora o amplía el segundo texto (film) (hipertexto). El siguiente término demuestra la relación entre el hipotexto y el hipertexto.

HIPERTEXTO	HIPERTXT
-------------------	-----------------

El **HIPERTEXTO** es un apartado de la Hipertextualidad de G. Genette, éste es el texto o film consecuente de un hipotexto. Una concepción más amplia sobre la hipertextualidad en los films es el remake o las secuelas.

PRECUELA	PRECL
-----------------	--------------

La precuela es considerada un hipertexto debido a que se realiza a partir de una historia inicial; es un trabajo cinematográfico que presenta el tiempo diegético previo al film base. Narración producida con posterioridad a otra. Además, en estos films los personajes o eventos son situados cronológicamente antes, pero mantienen una relación intrínseca con las características de la cinta cinematográfica inicial.

SECUELA	SCLA
----------------	-------------

SECUELA (Continuación de una película)

La secuela es considerada un hipertexto debido a que se realiza a partir de la narración del film inicial o base; es un trabajo cinematográfico que presenta la continuación de los personajes, eventos e inclusive escenarios de una historia o film predecesor.

REMAKE	REMK
---------------	-------------

REMAKE (Nueva versión de un film)

El remake es considerado como un hipertexto debido a que este film es realizado a partir de un film previamente producido y distribuido. El remake es un trabajo cinematográfico que relata una nueva versión muy similar a la historia original de un film previo, empleando diferentes actores, director y equipo de trabajo.

INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	INTCEL
---	---------------

La **INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES** es una categoría de la intertextualidad desarrollada por Robert Stam. Se presenta en las situaciones cinematográficas en las que la presencia de una estrella de cine, de televisión o una celebridad intelectual evoca un género o un ambiente cultural.

INTERTEXTUALIDAD GENÉTICA	INTGEN
----------------------------------	---------------

La **INTERTEXTUALIDAD GENÉTICA** es una categoría de la intertextualidad desarrollada por R. Stam. Se presenta cuando se rememora mediante la aparición de los hijos de actores y actrices famosos, el recuerdo de la fama de sus padres.

INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	INTFIL
--------------------------------------	---------------

Este elemento intertextual se basa fundamentalmente en la filmografía de un cineasta, debido a que ciertos rasgos y particularidades tanto en el contenido de la historia, personajes o planos cinematográficos se presentan en varias obras de su filmografía.

INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	SEC
----------------------------------	------------

La **INTERTEXTUALIDAD VERTICAL** es la relación entre un texto primario, como una serie de televisión, y otros textos de diferente tipo que se refieren a él directamente.

PERIODO	PER
----------------	------------

El **PERIODO** se entiende como el espacio de tiempo que incluye toda la duración de una cosa. Para los fines de esta tesis y para las definiciones operativas, se considera cosa como un hecho o evento determinado.

PERSONAJE DEL FILM	PERSON
---------------------------	---------------

El **PERSONAJE** puede usarse como un elemento de la intertextualidad horizontal. Este elemento se concentra en cómo los personajes de las películas pueden estar incluidos en otros films, es decir, como se pueden evocar, mencionar o, hacer alusión de los personajes de alguna cinta cinematográfica en otros films.

TÍTULO IMPLÍCITO	TITLE
-------------------------	--------------

Este análisis utiliza como recurso verbal el título de otra película, puede ser muy similar a la evocación verbal sólo que este análisis, se concentra en el título de otra película. El título de un film se usa generalmente como “juego de palabras” en los capítulos de una serie de televisión.

Índices de relaciones intertextuales de elementos informativos de la narración: Evento y Personaje.

Así pues, se elaboraron dos Índices de Relaciones Intertextuales, considerando los elementos informativos de la narración, en este caso, evento y personaje, se aplicó el análisis denotativo de estos elementos para que -con base en sus características- se conformaran las relaciones intertextuales de las ontologías.

Después de seleccionar la película *Los 39 escalones*, se realizó la selección de aquellos films que presentaran diversas relaciones intertextuales con esta obra cinematográfica de 1924 a 2009, los cuales se presentan organizados cronológicamente en el Cuadro 14.

Cuadro 14. Films Seleccionados por sus Relaciones intertextuales con *Los 39 Escalones*.

Erich von Stroheim. <i>Avaricia</i> , 1924.
Alfred Hitchcock. <i>Sabotaje</i> 1942
Alfred Hitchcock. <i>Intriga internacional</i> , 1959.
Melvin Van Peebles. <i>Masacre policial</i> , 1971.
Lucio Fulci. <i>El descuartizador de Nueva York</i> , 1982
István Szabó. <i>Coronel Redl</i> , 1985.
James Dearden. <i>La isla de Pascali</i> , 1988.
Nicolas Roeg. <i>Las Brujas</i> , 1990.
Patrice Leconte. <i>La promesa</i> , 2013.
Werner Herzog. <i>La reina del desierto</i> , 2014.
James Hawes. <i>Los 39 escalones</i> , 2008.
Michale Haneke. <i>La cinta blanca</i> , 2009.

En este análisis, el **Evento** registrado en la narración de una película se define como un acontecimiento, un hecho o un evento que sucede en una época determinada; mientras que el **Personaje** de la cinta cinematográfica se entiende como un elemento de la intertextualidad horizontal, el cual se enfoca respecto a cómo los personajes de las películas pueden estar incluidos en otros films, es decir, cómo se evoca, menciona o se hace alusión a los personajes de la película *Los 39 Escalones* en otras producciones cinematográficas.

Elemento informativo de la narración: Evento

En el Cuadro 15 se presenta el índice del elemento informativo de la narración denominado **Evento**, sobre el cual se realizó la búsqueda de películas, aludiendo a la época en que se circunscribe el hecho, esto es, la Pre Guerra

Mundial, enfocado geográficamente en Europa. La información de este elemento está en el lugar donde sucede la historia, como resultado, se desarrolla un índice de ocho obras cinematográficas con 16 relaciones intertextuales de época, remate, contexto, evento, género, hipertexto, personaje del film.

Cuadro 15. Índice del elemento informativo de la narración: Evento.

Documento audiovisual de producción cinematográfica	Ontología Relación intertextual de elemento informativo de la estructura narrativa	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Los 39 escalones</i> , 1915. escrita por John Buchan	Hipotexto	La película de los 39 escalones es una adaptación cinematográfica de la novela de John Buchan. La historia de la obra se sitúa en mayo de 1914, por lo cual, la guerra es evidente en Europa.
<i>Coronel Redl</i> . 1985, dirigida por István Szabó	Época	Antes de la caída del Imperio Austro Húngaro, la película narra el ascenso y descenso de Alfred Redl, un joven oficial ambicioso que sube vertiginosamente de categoría, para convertirse en el jefe de la Policía Secreta para luego estar envuelto en una decepción política.
<i>La isla de Pascali</i> . 1988, dirigida por James Dearden	Época	En 1908, en una pequeña isla griega bajo el control otomano, rebeldes griegos y emisarios alemanes intentan tener el poder sobre Imperio Otomano. Pascali, un espía mitad inglés del sultán, envía un reporte a Estambul que parece que nadie lee, por lo cual, él continúa como informante. Sus sospechas despiertan cuando un arqueólogo británico (Anthony Bowles) llega, que supuestamente no es lo que aparenta.
	Personaje del film	El personaje del arqueólogo británico, Anthony Bowles, evoca a la agente Anabella Smith quien aparentemente tenía otro propósito. En este caso, Smith era una espía encubierta que pretendía develar el robo del Secreto y Bowles era considerado un fraude por la antigüedad falsa que tenía en su equipaje.
<i>Los 39 escalones</i> . 2008, dirigida por James Hawes	Remake	Esta película es una nueva adaptación del film de A. Hitchcock.
	Hipertexto	Debido a que la cinta es un remake, ésta tiene relación con la cinta de A. Hitchcock, la cual es su hipotexto.
<i>La cinta blanca</i> . 2009, dirigida por Michael Haneke	Época	Extraños eventos ocurren en un pequeño pueblo al norte de Alemania durante los años previos a la Primera Guerra Mundial, los cuales aparentan ser un castigo ritual.

	Contexto	Richard Hannay, un ingeniero minero de vacaciones de las colonias africanas, encuentra la vida de la sociedad londinense terriblemente aburrida. Sin embargo, acuerda con el agente secreto, Scudder, entrar a su habitación y le encomienda un cuaderno codificado con un mapa, que puede impedir el inicio de la Primera Guerra Mundial.
<i>La Promesa</i> . 2013, dirigida por Patrice Leconte	Época	Drama romántico situado en Alemania justo antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, el cual se enfoca en una mujer casada que se enamora del protegido de su esposo
<i>La Reina del Desierto</i> . 2014, dirigida por Werner Herzog	Época	Este drama biográfico se basa en la crónica sobre la vida de Gertrude Bell, escritora, arqueóloga, exploradora y cartógrafa británica, quien colaboró con el Imperio Británico a principios del siglo XX. Por ello, la película abarca la época previa a la Primera Guerra Mundial
	Época	En 1914, Richard Hannay regresa a su nuevo hogar, en Londres. No obstante, Hannay es abordado por un viajero americano, quien conoce a un anarquista que pretende irrumpir el orden europeo, asesinando al primer ministro griego, en su próxima visita a Londres.

Dado que el Evento o acontecimiento del film *Los 39 escalones* -hace alusión al periodo de la Pre Primera Guerra Mundial- en el que un grupo de espías robó un secreto militar de Reino Unido, planeando venderlo en el extranjero, la lectura profesional desde la bibliotecología, lleva a conocer con mayor detalle el contexto de la historia de la película, puesto que el realizador A. Hitchcock solamente da pistas sobre la época en que sucedieron los hechos, sin puntualizar a qué momento corresponde el tiempo de la historia.

El contexto del evento se puede construir de dos maneras: La primera es mediante una relación intertextual de Hipotexto con la referencia a la novela del escritor y político escocés John Buchan, quien en 1915 publica su libro que se intituló de la misma forma que la película. Esta novela la sitúa entre mayo y junio de 1914, justo cuando era evidente que una guerra estaba por desencadenarse en

Europa. En este contexto, Richard Hannay regresa a su nuevo hogar, en Londres. Una noche, Hannay es abordado por un viajero americano, quien conoce a un anarquista que pretende irrumpir el orden europeo asesinando al primer ministro griego, en su próxima visita a Londres, lo cual hace referencia al asesinato del heredero del archiduque de Austria, Francisco Fernando. La segunda consiste en aplicar la intertextualidad de Remake para referirse a otras adaptaciones cinematográficas de la misma obra –los remake o nuevas versiones– para tener más elementos contextuales de la película de A. Hitchcock (Cuadro# 15).

Elemento informativo de la narración: Personaje Richard Hannay

Para desarrollar el índice del personaje de Richard Hannay, se realizó la búsqueda de películas con el término: Hombre inocente en huida. Esta característica del personaje considera las acciones que éste debe realizar, debido a que es perseguido por espías y por la policía. En el Cuadro 16 aparecen las intertextualidades de Tema con tres films en los que un hombre inocente tiene que huir de los espías y la policía.

Cuadro 16. Índice de elemento informativo de narración: Personaje Hannay

Documento audiovisual de producción cinematográfica	Ontología. Relación intertextual de elemento informativo de la estructura narrativa	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Sabotaje</i> . 1942, dirigida por Alfred Hitchcock	Tema	El ingeniero de una fábrica debe de huir después de ser erróneamente acusado de iniciar el incendio que mató a su mejor amigo.
<i>Intriga internacional</i> . 1959, dirigida por Alfred Hitchcock	Tema	El personaje de Roger O. Thornhill (Cary Grant) es un ejecutivo confundido por agente publicitario, quien es buscado por espías.
<i>Masacre policial</i> . 1971, dirigida por Melvin Van Peebles	Tema	El personaje de Sweetback, después de sufrir múltiples abusos, a lo largo de su vida, en una casa de citas, ya de adulto es incriminado y perseguido por policías de un crimen que no cometió.

Elemento informativo de la narración: Personaje del Profesor Jordan

Para desarrollar el índice del personaje Profesor Jordan se hizo la búsqueda de películas con el término: Falange faltante, para conformar el índice. Esta característica del villano es la única que se conocía concretamente de él –como subraya la agente Smith, es lo único que no puede ocultar–, ante su identidad encubierta en la sociedad inglesa. En el Cuadro 17 aparecen tres intertextualidades de Evocación visual y Personaje con tres films en los que los personajes pueden aparecer con características físicas encubiertas para evitar que puedan identificarlos o films que evocan una mano o dedos que ha sido mutilados o amputados.

Cuadro 17. Índice de elemento informativo de narración: Profesor Jordan

Documento audiovisual de producción cinematográfica	Ontología Relación intertextual de informativo de la estructura narrativa	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Avaricia</i> . 1924, dirigida por Erich von Stroheim	Evocación visual	Película silente producida en Estados Unidos, cuya historia narra la súbita fortuna de McTeague(Gibson Gowland) y su esposa Trina (Zasu Pitts) por tener el boleto de lotería ganador. Este hecho desprende una avaricia destructiva en la pareja, que destruye sus vidas. En una pelea ocasionada por la falta de dinero, Mac le muerde los dedos a su esposa, tiempo después, sus dedos se infectaron y debieron ser amputados. Esta escena de dedos de Trina evoca las falanges faltantes del Profr. Jordan.
<i>El descuartizador de Nueva York</i> . 1982, dirigida por Lucio Fulci	Evocación visual	Este film italiano de horror, narra la historia de un detective de Nueva York que busca a un asesino en serie de jóvenes mujeres. En la secuencia inicial, un hombre está paseando a su perro en la bahía y le avienta una rama para que la traiga, éste trae consigo una mano putrefacta de una víctima, lo cual comienza la búsqueda de este atroz homicida. La mano del film puede evocar dedo del Profr. Jordan.
<i>Las Brujas</i> . 1990, dirigida por Nicolas Roeg	Personaje del film	La anciana Helga le explica a su nieto Luke (Jasen Fisher) que las brujas no solo existen, sino que quieren eliminar a todos los niños. Las describe como calvas con manos deformes -que esconden bajo unos guantes- y repugnantes muñones en sus dedos Luke se muda a Inglaterra junto a su abuela y allí descubre a una mujer con los ojos morados, señal de que es una bruja. Momentos más tarde, se da cuenta de que los miembros son las brujas de Inglaterra que han llegado para su conferencia anual. Después de que las puertas se cierran, las brujas revelan verdadero aspecto. Eva (A. Huston) se quita su rostro humano para revelar un cuerpo horrible y jorobado por debajo de su apariencia glamorosa. Ella es la famosa Gran Bruja

Conclusiones

En el cuarto capítulo se construye el método de lectura de las imágenes visuales fílmicas informativas. Este método de lectura se desarrolla por la importancia disciplinar y conceptual de estudiar tanto la imagen cinematográfica, como la lectura de la imagen fílmica, desde las particularidades informativas de la bibliotecología. Esto se debe a que hay pocos estudios que abordan el componente informativo de la imagen fílmica, ya que ésta se ha estudiado principalmente bajo los estándares tradicionales y se ha enfocado, en su mayoría, en los aspectos descriptivos de los elementos físicos del soporte que lo almacena y someramente en su contenido, en consecuencia son escasos los estudios sobre la lectura de este singular tipo de información que es la imagen visual fílmica.

Por ello, el método de lectura de la imagen cinematográfica se deriva del concepto de la IVFI, mismo que fue construido, a partir de las propiedades tangibles e intangibles de la información:

Las imágenes cinematográficas son un registro visual con valor informativo de las representaciones de la realidad, almacenadas en diferentes entidades, soportes o formatos, las cuales, el realizador registra y expresa en una obra cinematográfica, a partir de los componentes del lenguaje cinematográfico del discurso fílmico, para comunicar y transmitir historias narradas con elementos informativos a un espectador. quien, a su vez, interpreta y adjudica significados.

Este concepto permite encausar la construcción del método de lectura de la imagen cinematográfica, considerando los componentes de información de la disciplina bibliotecológica, tanto en el proceso de organizar y registrar la información visual, es decir, con la organización documental, así como de la

lectura, esto es, mediante el acto de leer imágenes cinematográficas, en la que el director transmite un mensaje en imágenes fílmicas al lector-espectador, –quien interpreta los elementos informativos de las narraciones fílmicas y adjudica significados, acorde con su contexto–.

Asimismo, derivado del concepto de la IVFI y de la adaptación de elementos de la semiología del cine para identificar los elementos del discurso cinematográfico, la narrativa fílmica (constituida por elementos informativos - personajes y eventos en determinado tiempo y espacio-) y el análisis de los elementos estructurantes del discurso cinematográfico con herramientas denotativas y connotativas, se construyó el método de lectura de la imagen visual fílmica informativa, lo cual responde al objetivo particular de este capítulo: Construir un método para la lectura de la imagen fílmica en bibliotecología basado tanto en el concepto de la IVFI, como en los elementos de la imagen fílmica y la narración.

El método de lectura de la imagen visual fílmica informativa se aplica con base en el Modelo de lectura de imágenes fílmicas informativas que se presenta en el capítulo 3, por ello, primero, se identificaron tres diferentes tipos de lectura y la función que genera en el lector, esto es, la lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional, desde la bibliotecología.

De ahí que este método incorpora la lectura de tipo recreativo, acorde con los propósitos personales del individuo y las funciones sociales de la lectura con función recreativa. La lectura informativa para la descripción de la imagen fílmica desde sus propiedades. Y, por último, la lectura profesional para encausar estas

imágenes en la docencia, en procesos de organización documental y en el proceso de lectura connotativa. En este tenor, se construyeron metadatos estructurales para registrar los elementos informativos de la narración fílmica, utilizando dos categorías de los metadatos: La categoría descriptiva para el registro de elementos informativos de la Ficha Técnica-Artística y las categorías de la estructura de los elementos fílmicos informativos de la narración.

Por lo tanto, en este capítulo se aplicó el método de lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional al film *Los 39 escalones* de A. Hitchcock, correspondiente al cine clásico.

Además, entre otras prácticas que el bibliotecólogo puede realizar con la interpretación de la lectura profesional –desde las propiedades tangibles de registro de conocimiento y como entidad de información de la IVFI– están las siguientes: Puede aportar elementos a la Bibliotecología en la organización documental de este tipo de imágenes. Por ejemplo, primero, para la descripción, catalogación y registro en recurso, descripción y acceso (RDA) de los elementos informativos de la narración: evento –que responde a qué hecho sucede–, personaje –el agente causal que hace que suceda un hecho o a quién le sucede un acontecimiento–, lugar –dónde sucede el hecho y cuándo –responde a la temporalidad cuando ocurre el evento–. Segundo, para la construcción de índices, considerando los elementos informativos de la narración. Tercero, en el desarrollo y generación de relaciones intertextuales que, a su vez, se representen lingüísticamente en índices, con base en los elementos informativos de la narración.

Esto se deriva de que en los procesos de organización documental y de sistematización de la información se emplean las propiedades tangibles de la IVFI: multi-tipo, registro de conocimiento, entidad de información, para relacionar informativamente los términos correspondientes de los índices y su representación.

El método desarrollado en este capítulo responde a la hipótesis específica de este capítulo: Los elementos de la imagen fílmica desde su dimensión informativa permitirán la construcción de un método para su lectura desde la perspectiva bibliotecológica y podrá aplicarse a procesos y actividades de la disciplina.

Bibliografía

- Balcon, Michael [productor], Alfred Hitchcock [director]. *Los 39 Escalones*. Reino Unido, Gaumont British Picture Corporation. 1935.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona; México: Paidós, 1997.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte Cinematográfico*. México: Paidós, 2003.
- Buchman, John. *The Thirty-Nine Steps*. Unites States: Project Gutenberg, 1996. <https://www.gutenberg.org/files/558/558-h/558-h.html> (Consultado el 20 de marzo de 2021).
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Constable, Catherine. *Postmodernism and film*. Reino Unido: University Press, 2004.
- First World War in focus. "Britain's Intelligence in the First World War". <http://ww1.nam.ac.uk/1426/news/britains-intelligence-first-world-war/#.XDK1cml7nIV> (Consutado el 20 de diciembre de 2018)
- Flores Riesco, Cristina. *Metadatos para documentos audiovisuales: la normalización en Europa*. Master en sistemas de información digital. Salamanca, 2011. <https://Gredos.Usal.Es/Jspui/Handle/10366/116274> (Consutado el 8 de noviembre de 2016)
- French, D. "Spy fever in Britain, 1900–1915". *The Historical Journal*, 21 no.2 (1978): 355-370.
- Hven, Steffen. "Modern (ist) Cinema: Logic of the Encounter". En *Cinema and Narrative Complexity*, editado por Steffen Hven, 83-110. Amsterdam University Press, 2017.
- INEGI, CONACULTA. *Encuesta Nacional de consumo cultural de México (ENCCUM)*. Ciudad de México: INEGI, CONACULTA, 2012. [Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México \(ENCCUM\) 2012 \(inegi.org.mx\)](http://inegi.org.mx). (Consutado el 4 de noviembre de 2019).

Köppen, Elke. "El patrimonio fotográfico de México: una responsabilidad para los bibliotecólogos", *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 15 no.31 (2001): 86-111.

Internet Movie Database. Alfred Hitchcock [director]. *Los 39 Escalones* [película]. https://www.imdb.com/title/tt0026029/?ref=nm_sr_srsq_0 (Consultado el 20 de diciembre de 2018).

Ramírez Leyva, Elsa, Martha Ibáñez, Lucía Cortes, Luis Raúl Iturbe. "Los bibliotecarios ¿Qué imagen proyectan en el cine?" *Hemera* 5 no.10 (2007): 6-20.

Seeger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Ediciones Rialp, 1991.

Thompson, Graeme. "Upper Canada's Empire: Liberalism, Race, and Western Expansion in British North America, 1860s–1914." *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 48, num.1 (2020):39-70

Conclusiones finales

En su gestación, la ciencia de la información se visibilizó como un campo de estudio que podría dar respuesta tanto a la problemática de la explosión de la información, como a la necesidad de su acceso y recuperación, derivada del desarrollo científico y tecnológico. En la actualidad, seis décadas después, la bibliotecología se plantea una problemática semejante, en cuanto a la proliferación de la información –de diferentes formas, tamaños y medios–, derivada de la irrupción tecnológica que no sólo ha desafiado los marcos normativos asociados a la producción, organización, recuperación, acceso y uso de la información, sino que ha establecido nuevas relaciones entre generadores y usuarios de la información, demandando nuevos retos y roles a las bibliotecas en todos los procesos asociados al ciclo de la información en este entorno informacional. Entre estas diferentes formas y medios de información que han proliferado se encuentran las imágenes fílmicas.

En este contexto, el objetivo específico del primer capítulo de esta tesis fue revisar la literatura bibliotecológica sobre los conceptos y la investigación de las imágenes en la bibliotecología. La revisión conceptual de la esta disciplina –que estructura el conocimiento científico y tecnológico para su procesamiento y transmisión efectiva–, aportó los elementos para reconocer las propiedades o atributos de la información –en sus diferentes formas, tamaños y medios–, entre ellas, las imágenes fílmicas para hacer posible su acceso y uso social desde distintas perspectivas.

Primero se analizó y se desarrolló, a modo de concepto, el término de información con base en sus propiedades tangibles, por lo tanto, en esta tesis se establece como “Registros de conocimiento que son representaciones de información objetivada en diferentes entidades de múltiples formatos, tamaños o medios –ya sea analógicos o digitales–, los cuales son producidos y procesados para su transmisión”. En tanto que la información, a partir de sus propiedades intangibles, se establece como: “Un registro de conocimiento que tiene un significado potencial para la transmisión de información, en consecuencia, tiene un valor informativo que es conferido por un individuo –lector, espectador, usuario–, cuando es producida e interpretada en su contexto social”.

En segundo lugar, en la revisión de la literatura se identificaron los conceptos de la imagen desde diferentes perspectivas: primero, como información visual; segundo, como entidad con distintos tipos de características, componentes o propiedades que pueden ser representados por un sistema de procesamiento de información; tercero, como una representación pictórica de una persona, escena u objeto; cuarto, como una obra cinematográfica.

En cuanto a la investigación de las imágenes en el campo bibliotecológico, la revisión indica que los estudios sobre materiales audiovisuales e imágenes se han enfocado en los siguientes aspectos: Primero, en el registro de audiovisuales; segundo, en el análisis de las características físicas de las imágenes; tercero, en la indización para la recuperación de las imágenes visuales; cuarto, en la recuperación de video basado en contenido, quinto, en la normatividad para el registro y en la descripción de los materiales audiovisuales utilizando metadatos.

En este sentido, los procesos de indización de imágenes en su nivel de expresión (forma, íconos) y en su nivel de contenido no consideraron los elementos informativos de la bibliotecología. De igual forma, tampoco el modelo semántico para la representación de la imagen visual de J. Eakins, ni los cuatro modelos de P. Esner para la recuperación de información pictórica basados en la pregunta de consulta y en su búsqueda. En el mismo tenor, tampoco los procesos para la indización de C. Jörguensen ni los procesos de indización basados en el concepto y en el contenido de C. Hsin-liang tomaron en cuenta elementos informativos. En suma, los procesos y procedimientos indicados respondieron de manera inmediata, únicamente a las necesidades de organización documental de entidades visuales de información.

Asimismo, la mayoría de los proyectos documentales, dirigidos a las colecciones cinematográficas principalmente han apuntado hacia su almacenamiento, organización y preservación.

Esta revisión de la literatura responde al problema específico de este capítulo: ¿Cómo ha sido investigada y conceptualizada la imagen en bibliotecología?

Además, tanto en los procedimientos, como en las perspectivas previamente enunciadas se reconocieron una serie de problemas en las imágenes cinematográficas, dado que éstas han tenido un tratamiento, desde los parámetros de las entidades textuales. Asimismo, debido a que es reducido el estudio de las imágenes en la disciplina y mucho más limitado desde la lectura, y, todavía menor, en los films –su estudio y su proceso versa en el mantenimiento, organización y

preservación del material-. En suma, esto ha impedido significativamente que las imágenes y la lectura de éstas pueda ser objeto de estudio.

De ahí que, a partir de la revisión y el análisis, se responde a la hipótesis específica del primer capítulo: El conocer cómo se ha abordado bibliotecológicamente a la imagen permitirá saber cómo y desde qué perspectiva se han estudiado las imágenes. Razón por la cual, se aborda, principalmente, a la imagen visual fílmica, desde sus propiedades. Esto se debe a que el análisis de las propiedades de la información hace posible encuadrar la conceptualización de las imágenes fílmicas, como entidades portadoras de información con base en sus propiedades tangibles e intangibles, y como objeto de estudio de la disciplina bibliotecológica

En la actualidad, con mayor incidencia las imágenes visuales se han multiplicado y diversificado, alcanzando un mayor impacto y preponderancia en los diferentes espacios sociales, debido a que los medios de comunicación y las tecnologías de información han cambiado los modos de producción, distribución, acceso y uso de los bienes socioculturales que se generan en el contexto de la convergencia tecnológica. Esto ha establecido nuevas relaciones entre generadores y usuarios de la información visual. Por lo cual, se requiere realizar investigación sobre las imágenes como entidades portadoras de información.

De tal forma que, ante la sobreproducción de imágenes y derivado de su demanda social, algunas disciplinas han integrado estos objetos pictóricos (imágenes) a sus estudios e inclusive a su matriz de conocimiento, generando

nuevas líneas de investigación. Por ejemplo, la semiología de la imagen, la sociología visual, la antropología visual, entre otras.

En este contexto, el objetivo del segundo capítulo fue analizar las características de la imagen fílmica por sus atributos de visibilidad y movimiento, como entidad de información; lo que permitió por una parte, identificar que la imagen fílmica es una imagen visual, plana, reproducida o transmitida con un dispositivo de un emisor a un receptor, en una narración; independientemente de su naturaleza, forma, uso y modo de producción; y por otra, reconocer sus características, a partir de sus propiedades, su estructura informativa y como unidad de representación audiovisual –por estar acompañadas de una banda sonora (música, diálogos, ruidos), que se perciben en la realidad filmada y cumplen funciones narrativas–.

La exploración del impacto de las imágenes cinematográficas –con ejemplos significativos del Precine, (con registros de locomoción, fisiología, cirugías médicas, análisis biológicos, etc., hasta llegar al estrato del entretenimiento)–, permitió enfatizar el valor e importancia que las sociedades le han asignado al registro visual, con fines de registro y preservación de sus historias, tradiciones y eventos extraídos de la realidad.

Además, la revisión de los estudios sobre imágenes desde diversas disciplinas, tanto de las ciencias sociales –geografía y sociología–, como de las ciencias humanísticas –historia del arte, antropología y estudios visuales–, permitió identificar cómo usan las imágenes, el modo en que realizan su lectura o interpretación y la manera en que relacionan su enfoque disciplinar con la

cinematografía. El análisis de estos elementos responde al objetivo específico de este capítulo que es analizar la imagen fílmica como entidad de información.

Las imágenes visuales fílmicas (IVF) se encuadran en la bibliotecología, desde el concepto de materiales audiovisuales de la UNESCO que agrupa en piezas audiovisuales cualquier serie de imágenes registradas -en forma analógica o digital- en un soporte material -películas, cinta, disco-, con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento, cuyo contenido y producción tiene fines de comunicación, documentación o entretenimiento. Las piezas audiovisuales, comprenden las siguientes categorías de producciones cinematográficas: largometraje, medimetraje, cortometraje y documental.

En cuanto a su dimensión informativa, la imagen fílmica -entendida como reproducción, representación y construcción de una realidad-, se caracteriza en su estructura informativa, a partir de las propiedades tangibles e intangibles de la información, así como por ser una entidad visual portadora de información.

Dado que las imágenes visuales en movimiento se constituyen de los componentes formales del lenguaje cinematográfico, se sustenta que la imagen visual fílmica (IVF) tiene una estructura informativa, que se integra por hechos con relaciones de causa-efecto, que transcurren en cierto tiempo y lugar, a determinados personajes; mientras que como unidad de representación visual está constituida por tres elementos: Primero, por una realidad -reproducida o construida-, representada con un contenido explícito -directo e inmediatamente legible-, y una estructura informativa. Segundo, por un realizador que hace la representación de una realidad -mediante una narración-, dando un sentido

simbólico a través del estilo fílmico, cuando la transforma en determinado contexto para provocar efectos y producir ciertas sensaciones. Por último, por un espectador que puede ver, leer e interpretar el contenido explícito y hacer inferencias del contenido implícito de la imagen fílmica, atribuyéndole significados, de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social.

En la narración, la IVF es el componente de información que presenta de manera directa y explícita hechos, acontecimientos o sucesos que ocurren en determinado tiempo y lugar, los cuales se plasman en un argumento o discurso cinematográfico. En la construcción de una narración como cadena de sucesos se identifican los elementos que conforman la estructura informativa de la imagen fílmica: Suceso ¿qué? con relaciones causa-efecto ¿cómo? y ¿por qué? que transcurre en un tiempo ¿cuándo? y en cierto espacio ¿dónde?

Por ello, las IVF transmiten elementos informativos y simbólicos de las realidades –reproducidas o construidas– que representan; por ello, tienen un papel importante en la comunicación y transmisión de la información. Asimismo, éstas son representativas porque crean o reproducen una realidad, por tanto, tienen una función informativa, transmitiendo ideas e información del emisor al receptor.

Por otra parte, el análisis de las propiedades tangibles e intangibles de las IVF implicó partir de la definición de documentos audiovisuales –desde una perspectiva bibliotecológica, hasta la imagen en movimiento–, desde la perspectiva del lenguaje cinematográfico.

En cuanto a las propiedades tangibles de la IVF, en primer lugar, son registros visuales de conocimiento por su función para la transmisión de ideas y de

información; se caracterizan por su movimiento y por su atributo de visibilidad que les otorga la propiedad de registrar en forma visible los elementos de su estructura informativa. En segundo lugar, como entidad material son IVF en movimiento que registran una representación –con o sin acompañamiento de algún sonido– y han sido materializadas en un soporte de cualquier naturaleza (películas, cinta, disco), ya sea analógico o digital, en consecuencia, son un objeto portador de información en determinadas formas, tamaños y medios.

Respecto a las propiedades intangibles de la IVF, en primer lugar, tiene contenido con valor informativo -aquello que un individuo o usuario adjudica a la entidad de información en un proceso interpretativo, enmarcado en su entendimiento-, que se incorpora a su contexto social, e incluye tiempo, lugar y grupo específico. Es decir, la asignación de su atributo como valor informativo depende de la interpretación del espectador -agente cognitivo-, en un contexto social determinado y del uso de la información. En segundo lugar, es comunicable. Las imágenes en movimiento tienen una función expresiva de la sociedad. Tercero, es potenciadora para la transmisión de información. Por último, la imagen visual fílmica es una representación de una realidad creada o reproducida.

Ahora bien, derivado de las definiciones de documento audiovisual, así como de su estructura informativa y sus propiedades tangibles e intangibles, en esta tesis se enmarca el concepto de documento audiovisual fílmico²²⁷ de la siguiente forma:

²²⁷ *Op cit.*, Iturbe, “La Imagen visual fílmica informativa vista desde el pensamiento complejo “, 2019.

Una entidad material o digital portadora de información, que integra un conjunto de imágenes visuales fílmicas que registran hechos o eventos, las cuales son organizadas y recuperadas para transmitir o comunicar información. Estas entidades tienen un valor informativo, a partir del proceso interpretativo que le adjudica un lector; y desde el lenguaje cinematográfico se constituyen por la narración, el movimiento y el sonido.

El análisis de las IVF, desde las definiciones de documentos audiovisuales y sus componentes, permitió abordar el problema específico del segundo capítulo:

¿Cómo se expresa y representa en la imagen fílmica su dimensión informativa?

Además, se constata la hipótesis específica respecto a que el análisis de las características de la imagen fílmica desde su dimensión informativa permite encausar, conceptualmente, su objeto de estudio en el campo bibliotecológico.

En el tercer capítulo, la investigación sobre las imágenes visuales fílmicas informativas (IVFI), encuadradas como objeto de estudio de la disciplina bibliotecológica, sustenta el desarrollo de un Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas informativas (MLIVFI) conformado por dos dominios que comparten la narración como eje del film para su Lectura: el Dominio del espectador, a través de la historia o trama y el Dominio del realizador, cuyo marco conceptual es el discurso cinematográfico. A partir de este punto, se desarrolla el componente de Información en tres vertientes: El primero son las propiedades tangibles y las intangibles de las IVFI; el segundo es el análisis textual –denotativo y connotativo– de las imágenes fílmicas; el tercero es la lectura de las IVFI en sus funciones de lectura recreativa, lectura informativa –basada en el análisis denotativo y connotativo– y la lectura profesional para films de tipo clásico, moderno y posmoderno.

Así pues, con base en el marco conceptual, se considera la semiología del cine para sustentar que las imágenes son signos constituidos de información; el análisis del discurso cinematográfico, mismo que desde la semiótica examina los componentes del lenguaje cinematográfico, entre ellos, para este modelo: las imágenes, la narración y el sonido. Además, la narración como proceso, mismo que a través del discurso cinematográfico transmite información de una historia del realizador a un espectador. Posteriormente, las propiedades de información de la IVF, para circunscribir sus particularidades y los procesos que derivan de la bibliotecología.

Por ello, se identificaron como propiedades tangibles de la imagen visual fílmicas: Constituir un registro visual de conocimiento; conformar un objeto portador de información visual en movimiento –analógico o digital–; constituir una unidad de discurso fílmico con componentes formales del lenguaje cinematográfico. Por lo cual, a modo de concepto, la propiedad tangible de la imagen visual fílmica se define como:

Registro visual de conocimiento, que representa la realidad con información objetivada en diferentes entidades de múltiples formatos, soportes o medios, los cuales, portan información visual en movimiento, conformando unidades del discurso fílmico, a partir de componentes del lenguaje cinematográfico.

Asimismo, se identificaron como propiedades intangibles de la imagen visual fílmica: Tener contenido con valor informativo porque en el film existe un discurso cinematográfico; constituir una forma de expresión con una función expresiva (como la fotografía); potenciar la comunicación y transmisión de ideas y de información del realizador al espectador; representar realidades –reproducidas o

construidas-. Por lo cual, a modo de concepto, la propiedad intangible de la imagen visual fílmica se define a continuación:

Registro visual de conocimiento con valor informativo que representa la realidad que el realizador crea, registra y expresa en una obra cinematográfica, para comunicar y transmitir historias con elementos informativos a un espectador.

En esta línea, se construyó como concepto de la IVFI, a partir de sus propiedades tangibles e intangibles, el siguiente:

Registro visual de conocimiento de imágenes en movimiento con valor informativo de representaciones de la realidad, almacenadas en diferentes entidades, soportes, medios y formatos, los cuales, el realizador crea, registra y expresa en una obra cinematográfica, a partir de los componentes del lenguaje cinematográfico del discurso fílmico, para comunicar y transmitir historias narradas con elementos informativos a un espectador, quien, a su vez, interpreta y adjudica significados, de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social.

La construcción del concepto de la IVFI responde a la pregunta del problema específico de este capítulo: ¿Cómo puede conceptualizarse la imagen fílmica en la bibliotecología?

Ahora bien, como en esta tesis la lectura es la práctica transversal de las imágenes visuales fílmicas, en este capítulo se plantea que la lectura, básicamente, es la acción de leer, en la cual un individuo comprende el sentido de una representación, a partir de su interpretación, considerando aspectos y habilidades lingüísticas, cognitivas y sociales. Las particularidades de este proceso apelan a que se requiere conocer las reglas de una lengua o el código escrito en un determinado contexto, lo que permite la capacidad de comprender, reflexionar e interesarse por los textos para alcanzar los propósitos propios y de esta forma adquirir conocimientos.

En este sentido, I. Solé, G. Alfaro, D. Cassany y la OCDE coinciden en que el propósito de la lectura individual requiere de capacidades cognitivas para así generar funciones socioculturales en las acciones y prácticas del lector, esto es, desde comprender, pensar el texto hasta contrastar, reflexionar las ideas y los valores representados en la obra.

Así pues, con la diversificación de formatos, no sólo se leen los soportes textuales, sino también las imágenes fijas o en movimiento –desde las grabaciones sonoras hasta los films–. Estas entidades han proliferado en el nuevo entorno informacional, teniendo incidencia e impacto en la práctica social de la lectura.

Por ello, tomando en cuenta que las prácticas de lectura siguen parámetros textuales con las reglas de la lengua y su código, las IVF son un lenguaje porque se conforman por textos que tienen un discurso cinematográfico, una función expresiva y transmiten información, del realizador (emisor) al lector-espectador o (receptor). Esto se lleva a cabo porque el cine está constituido por un sistema de signos que designa las cosas, significa ideas y representa realidades construidas o reproducidas. Este proceso se realiza por medio de los cinco componentes formales del lenguaje cinematográfico, que son la narración, la banda icónica - imagen en movimiento-, la banda sonora -sonido fonético (diálogos), ruido (sonido análogo), sonido musical-, el montaje y la puesta en escena. En suma, el cine es un lenguaje que transmite y comunica información de realidades representadas, mediante las IVFI al espectador.

De tal manera que la construcción del marco conceptual y del concepto de IVFI sirvieron de base para desarrollar este MLIVFI.

El MLIVFI se enfoca en el estudio de dos componentes del lenguaje cinematográfico: la imagen en movimiento, como forma de expresión, y la narración, como proceso. De esta forma y mediante la incorporación de la banda sonora a los componentes mencionados, se puede realizar la lectura de las IVFI, en las secuencias descriptivas por su función narrativa.

Así pues, estos componentes se interrelacionan con los elementos informativos de la estructura narrativa, lo cual indica que una narración inicia con una situación –hecho, acontecimiento, suceso–, que se vincula de acuerdo con un esquema de causa y efecto –sucede en el tiempo y se produce en lugares específicos, en los cuales los personajes, las acciones y las transformaciones se suscitan–, constituyendo el texto por elementos informativos. Éstos se retoman y adaptan de las nociones de N. Dragulanescu y A. Debons para quienes la información refiere a hechos organizados que responden a las preguntas ¿Qué? ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde?

Por lo cual, la interrelación que tiene la imagen visual fílmica con la información y a su vez con la narración fílmica, conceptualmente, se entiende como:

El conjunto de registros visuales de conocimiento de imágenes en movimiento, que el realizador registra y comunica historias de hechos o sucesos, realizados por personajes, Estas acciones son narradas al lector-espectador, mediante elementos informativos, los cuales responden a las a las preguntas ¿Qué sucede? ¿Cómo y por qué suceden? ¿Cuándo y dónde suceden? ¿Quién hace que suceda? ¿A quién le sucede?

El desarrollo de este concepto responde a la hipótesis específica del tercer capítulo: El análisis tanto de la narrativa y la información, como de la imagen fílmica permitirá construir el concepto de imagen fílmica para la bibliotecología.

En igual medida, aplicar este concepto a la lectura de un film, responde a la pregunta: ¿Cómo puede leerse la imagen cinematográfica desde la Bibliotecología?

Así pues, el MLIVFI se compone de dos dominios: El dominio del espectador, a través de las imágenes fílmicas de la historia o trama y el dominio del realizador a través del argumento o discurso. En el primer dominio se transmite información en historias, mientras en el segundo, el agente lector-espectador interpreta los signos y elementos informativos en la imagen cinematográfica en el argumento del film.

De esta manera se produce la relación entre el realizador (producir y exhibir) y el lector-espectador (ver, inferir e interpretar). Esto se debe a que tiene una participación activa en el proceso de observación, percepción y comprensión de los contenidos de la IVFI, ya que –durante la lectura del texto o el film–, el lector-espectador activa su conocimiento previo para procesar la información, comprender, inferir e interpretar el texto y elaborar representaciones mentales de la trama, mismas que se ajustan gradualmente para la adjudicación del sentido y la construcción del significado que el film tiene para el espectador en su contexto de recepción.

En este sentido, cabe señalar que los propósitos de la lectura son propios y personales para cada lector, mientras que las funciones de la lectura son compartidas con la sociedad y la cultura. Entre las funciones de la lectura se

encuentra la recreativa, la informativa y la profesional, en cada una de éstas hay distintas formas de leer la información textual y visual. En este trabajo, la lectura con función recreativa se orienta al disfrute de la lectura y el entretenimiento; mientras que la lectura con función informativa se enfoca en el análisis del film para el reconocimiento de sus elementos narrativos; y la lectura con función profesional apunta hacia el análisis de la información fílmica para procesos bibliotecológicos, como para la construcción de índices de elementos informativos y de relaciones intertextuales; esta última, para conocer la relaciones entre films de diferentes estilos de cine. Asimismo, la lectura del lector-espectador de a IVFI puede generar significados referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos.

Por ello, mediante el MLIVFI, se constituyen los componentes de información de las IVFI, estos son, las propiedades de la imagen fílmica, el análisis textual del film –este se constituye, a su vez, del análisis denotativo y del análisis connotativo–. Finalmente, la lectura con función recreativa, y en el análisis del film para la lectura de las imágenes con función informativa y profesional.

Por lo tanto, los elementos y procesos que conforman al MLIVFI responde a la pregunta del problema particular de este capítulo: ¿Cómo puede conceptualizarse y leerse la imagen fílmica en la bibliotecología? De igual manera, responde al objetivo específico del cuarto capítulo de este trabajo: Construir un método para la lectura de la imagen visual fílmica en bibliotecología basado en la información y en la narración..

En el cuarto capítulo se construyó el método de lectura de las imágenes visuales fílmicas informativas. Este método de lectura se desarrolló por la importancia disciplinar y conceptual de estudiar tanto la imagen cinematográfica,

como la lectura de la imagen fílmica, desde las particularidades informativas de la bibliotecología. Esto se debe a que hay pocos estudios que abordan el componente informativo de la imagen fílmica, ya que ésta se ha estudiado principalmente bajo los estándares tradicionales y se ha enfocado, en su mayoría, en los aspectos descriptivos de los elementos físicos del soporte que lo almacena y someramente en su contenido, en consecuencia, son escasos los estudios sobre la lectura de este singular tipo de información que es la imagen visual fílmica.

Por ello, el método de lectura de la imagen cinematográfica se deriva del concepto de la IVFI, mismo que fue construido, a partir de las propiedades tangibles e intangibles de la información:

Las imágenes cinematográficas son un registro visual con valor informativo de las representaciones de la realidad, almacenadas en diferentes entidades, soportes o formatos, las cuales, el realizador registra y expresa en una obra cinematográfica, a partir de los componentes del lenguaje cinematográfico del discurso fílmico, para comunicar y transmitir historias narradas con elementos informativos a un espectador. quien, a su vez, interpreta y adjudica significados.

Este concepto permite encausar la construcción del método de lectura de la imagen cinematográfica, considerando los componentes de información de la disciplina bibliotecológica, tanto en el proceso de organización documental y registro de la información visual, como en el proceso de la lectura, esto es, mediante el acto de leer imágenes cinematográficas, en la que el director transmite un mensaje en imágenes fílmicas al lector-espectador, –quien interpreta los elementos informativos de las narraciones fílmicas y adjudica significados, acorde con su contexto–. Así pues, siguiendo la propuesta del método mediante la

lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional, se responde al problema general de esta tesis: ¿Cómo se puede leer y conceptualizar la imagen fílmica desde un enfoque teórico bibliotecológico y en función de ello cómo se puede elaborar un método para ese tipo de lectura?

Asimismo, derivado del concepto de la IVFI y de la adaptación de elementos de la semiología del cine para identificar los elementos del discurso cinematográfico, la narrativa fílmica (constituida por elementos informativos - personajes y eventos en determinado tiempo y espacio-) y el análisis de los elementos estructurantes del discurso cinematográfico con herramientas denotativas y connotativas, se construyó el método de lectura de la imagen visual fílmica informativa, lo cual responde al objetivo particular de este capítulo: Construir un método para la lectura de la imagen fílmica en bibliotecología basado tanto en el concepto de la IVFI, como en los elementos de la imagen fílmica y la narración.

El método de lectura de la imagen visual fílmica informativa se aplica con base en el Modelo de lectura de imágenes fílmicas informativas que se presenta en el capítulo 3, por ello, primero, se identificaron tres diferentes tipos de lectura y la función que genera en el lector, esto es, la lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional, desde la bibliotecología.

De ahí que este método incorpora la lectura de tipo recreativo, acorde con los propósitos personales del individuo y las funciones sociales de la lectura con función recreativa. La lectura informativa para la descripción de la imagen fílmica desde sus propiedades. Y, por último, la lectura profesional para encausar estas

imágenes en la docencia, en procesos de organización documental y en el proceso de lectura connotativa. En este tenor, se construyeron metadatos estructurales para registrar los elementos informativos de la narración fílmica, utilizando dos categorías de los metadatos: La categoría descriptiva para el registro de elementos informativos de la Ficha Técnica-Artística y las categorías de la estructura de los elementos fílmicos informativos de la narración.

Por lo tanto, en este capítulo se aplicó el método de lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional al film *Los 39 escalones* de A. Hitchcock, correspondiente al cine clásico.

Además, entre otras prácticas que el bibliotecólogo puede realizar con la interpretación de la lectura profesional –desde las propiedades tangibles de registro de conocimiento y como entidad de información de la IVFI– están las siguientes: Puede aportar elementos a la Bibliotecología en la organización documental de este tipo de imágenes. Por ejemplo, primero, para la descripción, catalogación y registro en recurso, descripción y acceso (RDA) de los elementos informativos de la narración: evento –que responde a qué hecho sucede–, personaje –el agente causal que hace que suceda un hecho o a quién le sucede un acontecimiento–, lugar –dónde sucede el hecho y cuándo –responde a la temporalidad cuando ocurre el evento–. Segundo, para la construcción de índices, considerando los elementos informativos de la narración. Tercero, en el desarrollo y generación de relaciones intertextuales que, a su vez, se representen lingüísticamente en índices, con base en los elementos informativos de la narración.

Esto se deriva de que en los procesos de organización documental y de sistematización de la información se emplean las propiedades tangibles de la IVFI: multi-tipo, registro de conocimiento, entidad de información, para relacionar informativamente los términos correspondientes de los índices y su representación.

El método desarrollado en este capítulo responde a la hipótesis específica de este capítulo: Los elementos de la imagen fílmica desde su dimensión informativa permitirán la construcción de un método para su lectura desde la perspectiva bibliotecológica y podrá aplicarse a procesos y actividades de la disciplina.

Conclusiones generales

En la investigación de la presente tesis se logró encuadrar los elementos de la imagen visual fílmica con las propiedades tangibles e intangibles de información, desarrollando el concepto de la imagen visual fílmica informativa, el cual responde a las prácticas, procedimientos y estudios de esta singular imagen en la bibliotecología. Por consiguiente, puede considerarse como objeto de estudio de la disciplina bibliotecológica.

Asimismo, la investigación sobre las imágenes visuales fílmicas informativas encuadradas como objeto de estudio de la bibliotecología sustenta el desarrollo del Modelo de lectura de imágenes visuales fílmicas informativas (MLIVFI).

Así pues, el modelo de lectura de la IVFI se conforma por dos dominios que comparten la narración como eje del film para su lectura: el dominio del espectador a través de la historia o trama y el dominio del realizador, cuyo marco conceptual es el discurso cinematográfico para el desarrollo del componente de información en tres vertientes: En primer lugar, las propiedades tangibles y las propiedades intangibles de las IVFI; en segundo lugar, el análisis textual –denotativo y connotativo– de las imágenes fílmicas informativas; en tercer lugar, la lectura de las IVFI en sus funciones de la lectura recreativa, la lectura informativa –basada en el análisis denotativo y el análisis connotativo– y la lectura profesional para films de tipo clásico, moderno y posmoderno. De modo que el MLIVFI tiene los elementos para la lectura de la IVFI en bibliotecología basado en la información, en la narración y el sonido.

Ahora bien, para el método de lectura de la IVFI, se identificaron y adaptaron tres diferentes tipos de lectura y la función que genera en el lector, esto es, la lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional, desde la bibliotecología. De ahí la aplicación del método de lectura recreativa, la lectura informativa y la lectura profesional al film *Los 39 escalones* de Alfred Hitchcock, correspondiente al cine clásico. Por consiguiente, el método aporta tres diferentes tipos de lectura de la IVFI, encuadrados en la bibliotecología.

En la práctica del método, la lectura recreativa es básicamente empírica para identificar los significados referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos del film. Por lo cual, se dirige a los espectadores, cinéfilos, críticos de cine, usuarios y, en sí, al público en general gustoso del cine; quienes cuanto mayor sea su capital cinematográfico más amplia será su interpretación de significados.

La práctica de la lectura informativa está dirigida, por una parte, a los bibliotecólogos o curadores de la colección fílmica, quienes, con mayores competencias y pericia, puedan leer y describir los elementos de la IVFI para la descripción y organización de los eventos, acciones y personajes en las secuencias de las películas. Por otra parte, para estudiantes de cinematografía, artes visuales o para los proyectos de cualquier otra disciplina que utilicen el film y la descripción del contenido de las IVFI, de manera instrumenta²²⁸.

En la práctica de la lectura profesional de los elementos de la IVFI, el bibliotecólogo o curador de la colección fílmica puede encausar un tratamiento sistemático y con profesionalismo de los procesos de organización del documento

²²⁸ Se propuso el uso del método con su lectura informativa para las exposiciones de arte de curadores de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), así como para los estudios de Geografía del Turismo y de Geografía Social

audiovisual fílmico para la organización, consulta y acceso de los usuarios de las bibliotecas o videotecas, –físicas o electrónicas–. De la misma manera, los profesionales de otras áreas del conocimiento pueden aplicar la lectura profesional de la IVFI para sus estudios. No obstante, cabe señalar que la aplicación y uso del MLIVFI en las colecciones de documentos audiovisuales fílmicos y su imagen cinematográfica, puede ser la vía para que el bibliotecólogo se especialice en este campo visual fílmico de información en filmotecas, videotecas, museos de cine, entre otras.

Ahora bien, entre las aportaciones de esta tesis, además, de la construcción del Modelo de Lectura de la Imagen Visual Fílmica Informativa junto con su Método de Lectura, así como el desarrollo de los conceptos de IVFI y documento audiovisual fílmico y la propuesta de tres diferentes tipos de lectura de la IVFI, este trabajo de investigación con el MLIVFI aporta el primer modelo para la lectura fílmica en la disciplina bibliotecológica mexicana²²⁹, lo cual es una aportación, en tanto que es un avance disciplinar significativo, como también distintivo en la bibliotecología latinoamericana.

Por otra parte, dado que los films y la imagen cinematográfica han sido considerados como entidades audiovisuales y su estudio se ha enfocado en prácticas del análisis documental, desde la óptica de la cultura escrita –en su mayoría– y aun cuando, en los últimos años, su desarrollo y uso incluya elementos y sistemas de las tecnologías de la información, las obras cinematográficas y su imagen fílmica carecen de un tratamiento desde las

²²⁹ Se hizo una revisión de los modelos en el Repositorio del Instituto de investigaciones bibliotecológicas y de la información y de los modelos cinematográficos –empleando el operador boleano OR– con el término fílm*, truncado, en TESIUNAM y en Google Académico.

propiedades de la información, lo cual merma su desarrollo informativo. De ahí que, otra aportación del Modelo de lectura de la imagen visual fílmica informativa junto con el concepto de la IVFI es que pueden apuntalar a la práctica y al uso de los films y sus IVFI con elementos informativos de la bibliotecología y del cine. Por lo cual, el documento audiovisual fílmico y sus imágenes pueden ser objeto disciplinar de estudio, igual que su práctica, dado que –ahora, con esta investigación–, se sustenta el componente de información, lo que responde y complementa lo que anteriormente estaba ausente de esta singular imagen en la bibliotecología. En consecuencia, permite un crecimiento visible –con elementos disciplinares– de esta entidad fílmica de información, dejando la invisibilidad (causada por la carencia de información en su concepción y práctica) que se enunció en la introducción.

Por último, retomando las imágenes de las disciplinas que se abordaron en el segundo capítulo, el MLIVFI con la lectura informativa y la lectura profesional aporta elementos al estudio y uso de las imágenes en la geografía humana, la historia del arte, los estudios visuales y los estudios fílmicos. Así pues, en un tenor de mayor pericia y profesionalismo, se puede usar en la antropología visual y la sociología cinematográfica. Por lo cual, el método de lectura de la IVFI puede brindar elementos informativos de la disciplina bibliotecológica a otros campos del conocimiento.

Así pues, considerando que la IVFI es objeto de estudio bibliotecológico, se puede, además, desarrollar más investigación sobre esta entidad de información, dado que esta tesis propone un método para diferentes lecturas de la IVFI, se podría considerar que la propia lectura de la IVFI también es objeto de estudio.

Finalmente, la investigación de la imagen visual fílmica informativa sostiene que este documento audiovisual fílmico es objeto de estudio de la Bibliotecología, por ello, a partir de este trabajo de investigación se propone el desarrollo de la Bibliotecología fílmica. Asimismo, para continuar el desarrollo de los estudios de la IVFI, se puede implementar una línea de investigación sobre la lectura de la información visual fílmica para la alfabetización de la lectura fílmica informativa; lo mismo que talleres de prácticas y tipos de lectura de la IVFI para fomentar la lectura visual fílmica informativa.

Además, la lectura profesional de la IVFI puede utilizarse en la línea de servicios y recursos para la indización y organización de información visual fílmica; en la elaboración de resúmenes de films –usando los elementos informativos de la narración-. Asimismo, para la sublínea de organización, conocimiento y sociedad en la infodiversidad, interculturalidad y multiculturalismo, así como para las sociedades de información visual fílmica informativa y del conocimiento. De igual forma, en los estudios de usuarios de la información visual fílmica informativa y, en igual medida, en la línea de tecnología de la información y comunicación, en las sublínea de recursos y espacios digitales; preservación digital del material fílmico y sus IVFI; servicios de información y sistemas de información de imágenes visuales fílmicas informativas.

Glosario

Cinta: película cinematográfica de celuloide o **película de triacetato de celulosa**

Film: Derivado de film

Film: película cinematográfica

Obra cinematográfica: creación del entendimiento en la cinematografía

Película: Cinta de celuloide que contiene una serie continua de imágenes fotográficas para reproducirlas y proyectarlas en la pantalla del cinematógrafo

Producción cinematográfica. Hace referencia a largometraje, cortometraje, documentales, películas científicas y cintas didácticas, entre otras.

Bibliografía de films

Annaud, Jean-Jacques [director]. *El Nombre de la Rosa* [película], Italia; Francia; Alemania Occidental, Constantin Film, Cristaldfilm, Les Films Ariane, 1986. 130min.

Alfred Hitchcock [director]. 1935. *Los 39 Escalones*. Reino Unido, Gaumont British Picture Corporation.

Capra, Frank, [director]. *Prohibido* [película], Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1932. 85min.

Cukor, George [director]. *La Historia de Filadelfia* [película], Estados Unidos: Metro-Godwyn Mayer, 1940. 112min.

Daldry, Stephen [director]. *Una pasión secreta* [película], Estados Unidos; Alemania: The Weinstein; Mirage Enterprises, 2008. 124min.

Darabont, Frank [director]. *Sueño de fuga* [película], Estados Unidos: Castel Rock Entertainment, 1994. 142min.

Demme, Jonathan [director]. *Philadelphia* [película], Estados Unidos: Tristar Pictures; Clinica Esetico, 1993. 125min.

Dinner, Michael [director]. *Policía por error* [película], Estados Unidos: Silver Screen Partners II, Touchstone Pictures, 1986. 92min.

Dearden, James [director]. *La isla de Pascali* [película], Reino Unido: Avenue Pictures; Channel Four Films; Dearfilm, 1988. 104min.

Fleming, Victor [director]. *Aventura* [película], Estados Unidos: Metro-Godwyn Mayer, 1945. 132min.

Frakes, Jonathan [director]. *El Bibliotecario. Regreso a las minas Rey Salomón* [película], Estados Unidos: TNT; Electric Entertainment; Blue Sky Films, 2006. 132min.

Fulci, Lucio [director]. *El descuartizador de Nueva York* [película], Italia: Fulvia Film; Silent Warrior Productions, 1982. 91min.

Gilliam, Terry [director]. *Brasil* [película], Reino Unido; Estados Unidos: Embassy International Pictures, 1985. 132min.

Haneke, Michael [director]. *La cinta blanca* [película], Alemania, Austria Francia, Italia: X-Film Creative Pool; Wega Film; Les Films du Losage; Lucky Red, 2009. 144min.

Hawes, James [director]. *Los 39 escalones* [película], Reino Unido: British Broadcastong Corporation, 2008. 90min.

Hawks, Howard [director]. *El Gran Sueño* [película], Estados Unidos: Warner Bros, 1946. 114min.

Herzog, Werner [director]. *La reina del desierto* [película], Estados Unidos: Benarova Pictures; H Films; Raslan Company of America, 2014.128min.

Hiller, Arthur [director]. *Historia de amor* [película], Estados Unidos: Paramount Pictures, 1970. 140min.

Hitchcock, Alfred [director]. *Los Treinta y nueve escalones* [película], Reino Unido: Gaumont British Picture Corporation, 1935. 86min.

- - -. [director]. *Sabotaje* [película], Reino Unido: Gaumont British Picture Corporation, 1942. 76min.

- - -. [director]. *Intriga internacional* [película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.136min.

Hunt, Pixote [director]. *El guardián de palabras* [película], Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1994. 80min.

Lang, Walter [director]. *Cosas de Mujeres* [película], Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1957. 103min.

Leconte, Patrice [director]. *La promesa* [película], Francia, Belgica: Fidélité Films; Wild Bunch, 2013. 98min.

Loach, Ken [director]. *Kes* [película]. Reino Unido: Kestrel Films, Woodfall Film Productions, 1969. 111min.

McCarthy, Tom [director]. *Descubriendo la amista* [película], Estados Unidos: SenArt Films, 2003.129min.

Moyle, Allan [director]. *Se busca ama de casa* [película], Estados Unidos: In the Bag Productions; Interscope Communications; Nomura Babcock \$ Brown; Touchstone Pictures, 1992. 89min.

Pakula, Alan J. [director]. *Todos los hombres del presidente* [película], Estados Unidos: Warner Bros; Wildwood Enterprises, 1976. 138min.

--- (director). *La decisión de Sofía* [película], Reino Unido; Estados Unidos: Incorporated Television Company, Keith Barish Productions, 1982. 150 min.

Peebles, Melvin Van, [director]. *Masacre policial* [película], Estados Unidos: Yeah, 1971. 97min.

Ratanaruang, Pen-Ek [director]. *Última vida en universo* [película], Tailandoa; Japón; Países Bajos: Bohemian Films, 2005. 112min.

Roeg, Nicolas [director]. *Las Brujas* [película], Reino Unido, Estados Unidos: Lorimar Film Entertainment; Jim Henson Productions; The Jim Henson Com,pany, 1990. 91min.

Scherler Mayer, Daisy von, [directora]. *Una chica divertida* [película], Estados Unidos: Party Productions, 1995. 94min.

Sokurov, Aleksandr [director]. *Fausto* [película], Rusia: Mass Mesi Development; Proline Film; Russian Cinema Fund, 2011. 140min.

Spielberg, Steven [director]. *Inteligencia Artificial*, [película], Estados Unidos: Warner Bros; Dreamworks; Amblin Entertainment, 2001. 146min.

Stroheim, Erich, von [director]. *Avaricia*, Estados Unidos: Metro Goldwyn Picture Corporation, 1924. 140min.

Szabó, István [director]. *Coronel Redl* [película], Yugoslavia, Hungría, Austria, Alemania Occidental: MAFILM Objektív Filmstúdió; Manfred Durniok Filmproduktion; Mokép, 1985. 144min.

Taradash, Daniel [director]. *En el Ojo del Huracán* [película], Estados Unidos: Julian Blaustein Productions, 1956. 85min.

Tyldum Morten [director]. *Código enigma*, Estados Unidos; Reino Unido: Black Bear Pictures; Film Nation Entertainment; Bristol Automotive; Orage Corp, 2014. 114min.

Winther, Peter [director]. *El Bibliotecario: en busca de la lanza* [película], Estados Unidos: TNT; Electric Entertainment, 2004. 92min.

Yoshifumi Kondo [director]. *Susurros del Corazón* [película], Japón: Tokuma Shoten; Nippon Television Network, 1995. 111min.

Bibliografía General

“Documentos Finales Ginebra 2003 – Túnez 2005.” En *CMSI Cumbre Mundial Sobre la Sociedad de la Información*. Ginebra: ONU, UIT, 2006. <http://www.itu.int/net/wsis/docs/geneva/official/dop-es.html> (Consultado el 20 de marzo de 2018).

Acaso, María. *El Lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2011.

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

- - -. “Problemas en la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de estudio en el campo Bibliotecológico.” En *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, 1-30. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016.

Álvarez Zapata, Didier. “Bibliotecología e Imagen: Algunas Reflexiones Catoriales.” En *El Giro Visual En Bibliotecología: Prácticas Cognoscitivas de la imagen*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López, 31-50. México, D.F.: UNAM; Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la información, 2015.

Arnheim, Rudolph. *El Cine Como Arte*. Barcelona: Paidós, 1986.

Aumont, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona; México: Paidós, 1990.

- - -. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2011.

- - -. *La Imagen*. Barcelona: Paidós. 2006.

Banks, Marcus. “Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation”. En *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, 9–23. London: Falmer Press, 1998.

Balcon, Michael [productor], Alfred Hitchcock [director]. *Los 39 Escalones*. Reino Unido, Gaumont British Picture Corporation. 1935.

Barboza Martínez, Amalia. “Sobre El método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu”. *Sociedad e Estado* 21 no.2 (2006): 391–414, <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102->

69922006000200005&script=sci_abstract&tlng=es (Consultado el 15 de febrero de 2015).

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

- - -. *El Susurro del Lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* Barcelona: Paidós, 1987.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.

Beristaín, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 2006.

Bettendorff, María Elsa y Raquel Prestigiacomo. *El relato audiovisual: la narración en el cine, la televisión y el video* Buenos Aires: Longseller, 2002.

Bordwell, David. *Making meanings: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 1991.

- - -. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona; México: Paidós, 1997.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte Cinematográfico*. México: Paidós, 2003.

Borko, Harold. "Information Science: What Is It?" *Computer Applications in the Behavioral Sciences* 19 no.1 (1962a): 3–5.

- - -. *Computer Applications in The Behavioral Sciences*. (1962b).

Bettendorff, María Elsa y Raquel Prestigia. Como. *El relato audiovisual*. Buenos Aires: Longseller, 2002.

Breeding, Marshall. "Informe de sistemas de bibliotecas. Visiones competitivas de tecnología, software abierto y flujo de trabajo." *El Profesional de la Información* 26 no.3 (2017): 541–57.

Buchman, John. *The Thirty-Nine Steps*. Unites States: Project Gutenberg, 1996, <https://www.gutenberg.org/files/558/558-h/558-h.html> (Consultado el 20 de marzo de 2021)

Buckland, Michael K. "Information as Thing." *Journal of the American Society for information science*, 42 no.5 (1991): 351–60.

- Canet Juric, L., Andrés, M. L., & Ané, A. "Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje". En *XII Jornadas de Investigación y Primer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje, 2005, [Modelos teóricos de comprensión lectora. Relaciones con prácticas pedagógicas de enseñanza y aprendizaje \(aacademica.org\)](http://aacademica.org) (Consultado el 7 de febrero de 2016).
- Cassany, Daniel, *Tras las líneas: sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama, 2021.
- Capurro, Rafael y Birgo Hjørland. "The Concept of Information." *Annual Review of Information Science and Technology* 37 no.1 (2003): 343–411.
- Cartwright, Lisa. "Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence." *Journal of Visual Culture* 1 no.1 (2002): 7–23.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Castellanos, Vicente. "Estrategias formales de análisis cinematográfico". En *Posibilidades del análisis cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico*, coordinado por Lauro Zavala, (2013):21-35. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes.
- Castells, Manuel. *La dimensión cultural de Internet*. España: Universitat Oberta De Catalunya, 2002, <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/castells0502/castells0502.html>. (Consultado el 5 de abril de 2015)
- Chen, Hsin-Liang. "An Analysis of Image Retrieval Tasks in the Field of Art History." *Information Processing & Management* 37 no.5 (2001): 701–20.
- Choi, Youngok. "Effects of Contextual Factors on Image Searching on the Web." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 61 no.10 (2010): 2011–28. 2016.
- Constable, Catherine. *Postmodernism and film*. Reino Unido: University Press, 2004.
- Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información. "Declaración de Principios". En *Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio*, https://www.itu.int/net/wsis/outcome/booklet/declaration_A-es.html (Consultado el 15 de octubre de 2020).

- Edmondson, Ray. *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. Paris: UNESCO, 2016.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Psychology Press. New York: Routledge, 2003.
- Encyclopedia of Library and Information Sciences*, editado por Marcia J. Bates y Mary Niles Maack. Boca Raton, Florida: CRC Press, 2010.
- Enser, Peter. "The Evolution of Visual Information Retrieval." *Journal of Information Science* 34 no.4 (2008): 531–46.
- Enser, Peter y Colin G. McGregor. *Analysis of Visual Information Retrieval Queries*. London: British Library Board, 1993.
- Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México. Biblioteca René Zavaleta Mercado, de la FLACSO, México. "El amor en los tiempos del cólera." [videograbación]. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007. http://201.168.129.101:80/F/?func=direct&doc_number=000042830&local_base=FLC01 (Consultado el 12 de octubre de 2018)
- Feinberg, Melanie, Je Mai, J Furner, y J. Tennis. "Humanistic Information Science." *Proceeding of the American Society for Information Science and Technology* 49 no.1 (2012): 1–3.
- First World War in focus. "Britain's Intelligence in the First World War". <http://ww1.nam.ac.uk/1426/news/britains-intelligence-first-world-war/#.XDK1cml7nIV> (Consutado el 20 de diciembre de 2018).
- Flores Riesco, Cristina. 2011. *Metadatos para documentos audiovisuales: la normalización en Europa*. Master en sistemas de información digital. Salamanca, 2011. <https://Gredos.Usal.Es/Jspui/Handle/10366/116274>. (Consultado el 12 de marzo de 2016).
- French, D. 1978. "Spy fever in Britain, 1900–1915". *The Historical Journal*, 21 no.2 (1978): 355-370.
- Gámir de Orueta, Agustín, y Carlos Manuel Valdés. "Cinema and Geography: Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry." *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, no.45 (2007): 157–90.
- García Marco, Francisco Javier. "El concepto de información: una aproximación transdisciplinar." *Revista General De Información y Documentación* 8 no.1 (1998): 303–26.

- Gomezjara, Francisco A. *Sociología del Cine*. México: Secretaria de Educación Publicación, 1973.
- Goodman, Kenneth. *Sobre la lectura. Una mirada de sentido común a la naturaleza del lenguaje y la ciencia de la lectura*. México, D.F.: Ediciones Culturales Paidós, 2015.
- Goodrum, Abby A. "Image Information Retrieval: An Overview of current Research." *Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline* 3 (February 2000): 63-66.
- Guzmán Cárdenas, C. E. "Innovación y competitividad de las industrias culturales y de la comunicación" En Organización de Estados Iberoamericanos: Formación en Administración y Gestión Cultural Venezuela. <http://www.oei.org.co/innovacion3.htm#3> (Consultado el 20 de marzo, 2015)
- Heidorn, P. Bryan. "Image Retrieval as Linguistic and Nonlinguistic Visual Model Matching." *Library Trends* 48 no. 2 (1999): 303-325.
- Hjørland, Birgo. "Information: Objective or Subjective / Situational?" *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.10 (2007): 1448-56.
- Hollink, Laura, Schreiber, G., Wielemaker, J., et al. "Semantic annotation of image collections." En *Knowledge capture*, 2 (2003).
- Hven, Steffen. "Modern (ist) Cinema: Logic of the Encounter". En *Cinema and Narrative Complexity*, editado por Steffen Hven, 83-110. Amsterdam University Press, 2017.
- IFLA. "¿Surcando las olas o atrapados en la marea? Navegando el entorno en evolución de la información". Percepciones del IFLA Trend Report. Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2013. [ifla-trend-report-spanish.pdf](#) (Consultado el 30 de septiembre de 2016).
- INEGI, CONACULTA, *Encuesta Nacional de consumo cultural de México (ENCCUM)*. Ciudad de México: INEGI, CONACULTA, 2012. [Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México \(ENCCUM\) 2012 \(inegi.org.mx\)](#) (Consultado el 20 de octubre de 2018).
- International Federation of Film Archives. *The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*. Editado por Harriet W. Harrison. Munich: Saur. 1991 <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf> (Consultado el 25 de septiembre de 2016)

Internet Movie Database. Alfred Hitchcock [director]. *Los 39 Escalones* [película]. <https://www.imdb.com/title/tt0026029/?ref =nv sr srsg 0> (Consultado el 20 de diciembre de 2018).

Iturbe Fuentes, Luis Raúl. "La Imagen visual fílmica informativa vista desde el pensamiento complejo" En *El giro visual en Bibliotecología. Diálogos entre palabra e imagen*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, 101-113. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019.

Iturbe Fuentes, Luis, y Elsa Margarita Ramírez Leyva. "Estereotipos y roles sociales de los bibliotecarios en el discurso cinematográfico." *Revista General de Información y Documentación* 24 no.1 (2014): 25–40.

Jørgensen, Corinne. "Indexing Images: Testing an Image Description Template." *Proceedings of the Asis Annual Meeting*, (1996): 209–13.

- - -. "Attributes of Images in Describing Tasks." *Information Processing & Management* 34 no.2 (1998): 161–74.

Köppen, Elke. "El patrimonio fotográfico de México: una responsabilidad para los bibliotecólogos", *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 15 no.31 (2001): 86-111.

- - -. "Las ilustraciones en los artículos científicos: reflexiones acerca de la creciente importancia de lo visual en la comunicación." *Investigación bibliotecológica*, 21 no.42 (2007), 33-64.

- - -. "Lectura de imágenes y alfabetización visual: el caso de la fotografía." En *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en la bibliotecología*, coordinado por Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso, 117-133. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2016.

Krygier, John y Denis Wood. *Making Maps: A Visual Guide to Map Design for GIS*. New York: Guilford Press, 2011.

Levin, Thomas. "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory'." *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* 9 no. 1 (2003): 85, https://www.academia.edu/24931416/Iconology_at_the_Movies_Panofskys_Film_Theory?auto=download (Consultado el 14 de marzo de 2018).

Lilley, Dorothy B. y Roman Trice. *A history of information science, 1945-1985*. San Diego: Academic Press, 1989.

Linares Columbié, Rademés. "Harold Borko y la ciencia de la información." *Revista cubana de información en Ciencias de la salud* 27 no.3 (2016): 410–19.

- - -. *Ciencia de la información: su historia y epistemología*. Bogotá: Rojas Eberhard, 2005.

The Library of Congress. American Silent Feature Film Database. From the report "The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929" <http://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/silentfilms/silentfilms-home.html> (Consultado el 20 de marzo de 2017)

Losse, Robert. "A Discipline Independent Definition of Information." *Journal of the American Society for Information Science* 48 no.3 (1997): 254–69.

López Yepes, José. "Aprendizaje de la lectura científica para universitarios. modelo de taller de lectura: Soldados de Salamina. novela y filme." En *La Bibliotecología y la Documentación en el contexto de la internacionalización y el acceso abierto*, coordinado por Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez, 301-332. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.

Ma, Lai. "Meanings of Information: The Assumptions and Research Consequences of Three Foundational LIS Theories." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 63 no.4 (2012): 716–23.

Martínez de Souza, José. *Diccionario de Información, comunicación y periodismo*. Madrid: Paraninfo, 1992.

Matin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Medin, Douglas L., y Lawrence W. Barsalou. "Categorization Processes and Categorical Perception". En *Categorical Perception: The Groundwork of Cognition*. New York: Cambridge University Press, 1987.

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

- - -. *El significante imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Mitchell, William J. Thomas. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture". *Journal of Visual Culture* 1 no.2 (2002): 165–81, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/147041290200100202?journalCode=vcua> (Consultado el 25 de septiembre de 2015)

Mitchell, William y J. Thomas. "¿Qué Es Una Imagen?" En *Filosofía de la imagen*. España: Universidad de Salamanca, 2011.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine: las estructuras*. México: Siglo XXI, 2006.

OCDE. *Assessment Framework Key Competencies in Reading, Mathematics and Science*. París: OCDE, 2009.

Organización de Las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental, Comprendido el Patrimonio Digital, y al acceso al mismo. UNESCO, 2002. De: http://portal.unesco.org/es/ev.php-RL_ID=49358&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Consultado el 12 de septiembre de 2015) (Consultado el 17 noviembre 2015).

Pérez Álvarez, Sara. *Sistemas CBIR: Recuperación de imágenes por rasgos visuales*. Somonte-Cenero, Asturias: TREA, 2007.

Peterson, Michael P. "The Mental Image in Cartographic Communication." *The Cartographic Journal* 24 no.1 (1987): 35–41.

Ramírez, Elsa, Martha Ibañez, Lucía Cortes, y Luis Raúl Iturbe. "Los Bibliotecarios ¿Qué imagen proyectan en el cine?" *Hemera* 5 no.10 (2007): 21–27.

Ramírez Leyva, Elsa Margarita, Luis Raúl Iturbe Fuentes, et. al. *Cine debate. Película: Descubriendo a Forrester*. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2007.

- - -. *Cine debate. Película: Cosas de Mujeres*. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2007.

- - -. *Comentarios de Cine. Película: El Bibliotecario. Jornadas de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, AMBAC*. León, Guanajuato. Mayo 2007.

Ramírez Leyva, Elsa Margarita. "¿Qué es leer? ¿Qué es la lectura?". *Investigación bibliotecológica* 23, no. 47 (2009): p. 161-188.

Ramírez Leyva, Elsa M. y Luis Raúl Iturbe Fuentes. "La importancia social de la biblioteca y de los bibliotecarios: una muestra cinematográfica." *El Bibliotecario* 10 no.82 (2011): 21–27.

Ríos, Jaime. "El concepto de información: dimensiones bibliotecológica, sociológica y cognoscitiva." *Investigación Bibliotecológica* 28 no.62 (2014): 143–79.

Royan, Bruce, y Moika Cremer. *Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones*. Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias, 2008

<http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>. html (Consultado el 12 de septiembre de 2015).

Rudasill, Lynne Marie. "The IFLA Trend Report and Library Horizons." *Bibliotecas. Anales de Investigación* 10 (2014): 197–203.

Sadoul, Georges. *Historia general del cine: la invención del cine*. Francia; Paris: Turín, 1964.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. *El Universo de La Fotografía: Prensa, Edición, Documentación*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, María Olivera Zaldúa, y Juan Carlos Marcos Recio. "Modelos para el uso de la fotografía en la docencia: el Proyecto Imaginado." *Ibersid: Revista de Sistemas de Información y Documentación* 8 (2014): 33–41.

Saracevic, Tefko. "Information Science." *Information Science* 50 no.12 (1999): 1051–63.

- - -. "Information Science." En *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 2570–85. New York: Taylor and Francis, 2009.

Saussure, Ferdinand de. *Curso General de lingüística*. México: Origen-Editorial Planeta, 1985.

Sejer, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Ediciones Rialp, 1991.

Solé, Isabel. "Competencia lectora y aprendizaje". *Revista Iberoamericana de Educación (OEI)*, no. 59 (2012): 43-61.

Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

Thompson, Graeme. "Upper Canada's Empire: Liberalism, Race, and Western Expansion in British North America, 1860s–1914." *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 48, num. 1(2020):39-70.

Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumiere México*: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográfica, 1984.

UNAM. Dirección General de Bibliotecas. *Guía para la catalogación descriptiva de materiales audiovisuales*. México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1993.

- - -. "El amor en los tiempos del cólera" [videograbación] Twentieth Century Fox Home Entertainment. México, D.F.: UNAM, DGB, 2008. http://alephv23.cichcu.unam.mx:8994/F/NDPMH55PGUG6KGP5Y5LFIBLMDA29G8N32NVYPM3YNFGM9FJABH-03284?func=full-set-set&set_number=483081&set_entry=000001&format=001 (Consultado el 20 de junio de 2018).

UNESCO. "Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento". UNESCO, 1980 http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Consultado el 12 de septiembre de 2015)

- - -. "Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. División Sociedad de la Información." UNESCO, 2002. [Memoria del Mundo: directrices para la salvaguardia del patrimonio documental; 2002 \(unesco.org\)](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (Consultado el 5 de marzo de 2016).

- - -. "Carta sobre la preservación del patrimonio digital". *El patrimonio cultural como herencia común*. UNESCO, 2003 http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. (Consultado el 12 de septiembre de 2015).

- - -. SERCE. *Aportes para la enseñanza de la Lectura. Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo*. Santiago de Chile: UNESCO, 2009

- - -. Memoria del Mundo. "Proteger y Promover El conocimiento global registrado.", UNESCO, 2013. <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/publications-and-communication-materials/publications/full-list/protecting-and-promoting-global-recorded-knowledge/> (Consultado el 5 de marzo de 2016).

- - -. TERCE *Tercera Evaluación. Aportes para la enseñanza de la lectura*. Santiago de Chile: UNESCO, 2016.

- - -. Tesoro de la UNESCO. "Films". UNESCO, 2020, <http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/> (Consultado el 15 de octubre de 2020).

Warner, Julian. "Analogies Between Linguistics and Information Theory." *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.3 (2007): 309-321.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg, 1982

Zavala, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Revista Casa del tiempo*, 3, no 5 (2010).

- - -. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico - la seducción luminosa*. México: Trillas, 2010a.

Zins, Chaim. "Conceptual Approaches for Defining Data, Information, and Knowledge: *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 58 no.4 (2007): 479–93.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España, Catedral-Universidad del País Vasco, 2007.

Anexo. El método de lectura de la imagen visual fílmica informativa para el estudio de imágenes de otras disciplinas

En este anexo se aborda como se puede aplicar el método de lectura de la imagen visual fílmica informativa en los estudios de imagen de otras disciplinas, así como sus aportaciones.

Los Estudios Visuales constituyen un campo académico emergente, que se enfoca en el estudio de las imágenes, en el cual se considera el contexto y la significación del impacto social, producido, mediante el apoyo –complementario o colaborativo– de otras disciplinas afines; principalmente, se ha considerado a la historia del arte, los estudios culturales y la teoría literaria. La noción de este campo es reducir las fronteras entre la imagen –sacralizada-canonizada– que es considerada como arte, frente a otras representaciones pictóricas o figurativas que no son apreciadas como arte. El Método de lectura de la imagen visual fílmica informativa puede aportar el enfoque bibliotecológico de la información para leer y estudiar las particularidades informativas de las obras artísticas. Mediante la lectura recreativa, un individuo –dentro de esta sociedad visual– puede ver, contemplar y leer una imagen e interpretar los significados referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos, acorde con su capital de conocimiento de la obra, del autor y de su contexto. Por otra parte, con la lectura informativa y profesional, se puede realizar tanto un estudio denotativo más riguroso y extensivo de la imagen para describir los elementos de su contexto, así como para profundizar en los significados de la imagen, usando el método connotativo. De esta forma, el método aporta el estudio

de la información en los elementos visuales y a los significados de las obras, lo cual, asimismo, propiciaría un aporte disciplinar complementario.

Los estudios filmicos, como campo emergente, que se enfoca en el estudio del soporte que almacena los films y de su estudio histórico, así como de la relación interdisciplinar que tiene con otros campos de conocimiento. El método de lectura de IVFI, a partir de la lectura recreativa puede dirigir la interpretación de significados referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos de cinéfilos, espectadores e interesados en el cine, críticos de cine para compartir con amigos y colegas, para ensayos académicos o para críticas cinematográficas. Asimismo, la lectura informativa y profesional puede aportar elementos informativos para el tratamiento de los films, es decir, desde la entidad que contiene las producciones cinematográficas para favorecer la organización, sistematización y la recuperación, en vías de su almacenamiento, preservación y difusión; proceso elemental que actualmente tienen este campo y actividades nodales que maneja con pericia la bibliotecología; así como para la lectura de los elementos informativos de las narraciones de las cintas cinematográficas. Lo cual, en suma, sería un aporte interdisciplinario, derivado del método.

Para la Historia del arte, el método de lectura de las IVFI puede aportar, desde la óptica informativa y considerando el método iconológico de Erwin Panofsky, que, en la lectura recreativa los interesados y estudiosos del arte visual puedan realizar la interpretación de significados referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos de acuerdo con su capital visual y su contexto. Asimismo, mediante la lectura informativa se puede realizar un estudio denotativo de la obra artística (desde su

registro hasta la descripción de sus elementos informativos y artísticos), lo cual corresponde al primero y segundo nivel del método de E. Panofsky, esto es, a la interpretación preiconográfica, –en el cual se describe los datos de la obra, como el tiempo y la cultura– y a la interpretación iconográfica, –que analiza con un método descriptivo para identificar, describir y clasificar las imágenes–. De ahí que, con la lectura profesional, se puede llevar a cabo un estudio más acucioso, con herramientas connotativas, lo que corresponde al tercer nivel, de la iconológica, –que es interpretación documental de la obra–.

Por otra parte, dado que en estudios contemporáneos de la historia del arte han incursionado en el tratamiento de documentos visuales, como los films –argumentando que también éstos son un medio de arte–, el método de lectura de la IVFI, en este sentido, aportaría elementos para el estudio y en las prácticas de preservación y diseminación, con la lectura informativa y profesional. Lo cual, también, sería un aporte interdisciplinario, derivado del modelo de lectura de la IVFI desarrollado.