

HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ

# Construcción epistemológica de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico



P. DELVIAUX  
CHOLEL  
1999

La presente obra está bajo una licencia de:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



## Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Este es un resumen legible por humanos (y no un sustituto) de la [licencia](#). [Advertencia](#).

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

**Adaptar** — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:



**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



**CompartirIgual** — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la [misma licencia](#) del original.

---

---

**Construcción epistemológica de la imagen y la lectura  
de imagen como objetos de conocimiento  
en el campo bibliotecológico**

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

---

---

**Construcción epistemológica de la imagen y la lectura  
de imagen como objetos de conocimiento  
en el campo bibliotecológico**

**Héctor Guillermo Alfaro López**



**Universidad Nacional Autónoma de México  
2018**

**B105**  
**I47A54**

Alfaro López, Héctor Guillermo.  
Construcción epistemológica de la imagen y la lectura de  
imagen como objetos de conocimiento en el campo biblio-  
tecnológico / Héctor Guillermo Alfaro López.-- México :  
UNAM, Instituto de investigaciones Bibliotecológicas y de  
la Información, 2018.

xix, 200 p. -- (Pensamiento teórico bibliotecológico)  
ISBN: 978-607-30-0674-3

1. Imagen (Filosofía) 2. Epistemología de la Imagen 3. Bi-  
bliotecas -- Imágenes I. t. II. ser.

Diseño de portada: Mario Ocampo Chávez  
Imagen base del libro: *Le Temple*, Paul Delvaux

Primera edición, 2018  
D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México  
Impreso y hecho en México  
ISBN: 978-607-30-0674-3

Publicación dictaminada

# Contenido

Introducción.....	xv
-------------------	----

## Capítulo I

La imagen.....	1
Modalidades de imágenes.....	5
Pintura, grabado, fotografía, cine y cómic .....	7
Tipos de imágenes .....	26
Artísticas, científicas y publicitarias.....	29

## Capítulo II

La biblioteca y la imagen .....	43
Organización de la información visual .....	48
Proceso informativo.....	55
Necesidades de información visual .....	69

## Capítulo III

Lectura de imagen .....	75
El péndulo de la lectura en la biblioteca .....	78
Lectura descriptiva y lectura interpretativa .....	86
Métodos de lectura de las imágenes .....	105

## Capítulo IV

Imagen y lectura de imagen como objetos de conocimiento bibliotecológicos.....	117
Construcción teórico-conceptual .....	130
Construcción teórica de los objetos.....	147
Confluencia epistemológica con la ética y la identidad.....	160

## **Capítulo V**

La contribución bibliotecológica a la cultura visual .....	171
Conclusión .....	183
Bibliografía general .....	187



*A la memoria de mi madre.*

*Para Didier de Jesús Álvarez Zapata,  
excepcional bibliotecólogo:  
mejor maestro y amigo.*

*Mi agradecimiento a la maestra  
Graciela Leticia Raya Alonso  
por la captura y revisión del  
texto, así como por permitirme  
usar el concepto acuñado  
por ella, “lectousuario”.*

*Ciencia sin conciencia no es más que la ruina del alma.*

FRANÇOIS RABELAIS

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

PIERRE BOURDIEU

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

DANIEL INNERARITY

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

GASTON BACHELARD

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

P. BOURDIEU, J. C. CHAMBODERON y J. C. PASSERON

## Introducción

La imagen en Bibliotecología: objeto antiguo y nuevo, visible e invisible, conocido y desconocido. Para nuestro campo de conocimiento, el objeto visual nos remite a éstas y otras antítesis que, hay que especificar, se hicieron notorias hasta hace relativamente muy poco tiempo. La acelerada transformación que vivió el universo de la información como consecuencia de los profundos cambios experimentados por las sociedades (sobre todo occidentales) en todas sus estructuras durante la centuria pasada fue un llamado para que el campo bibliotecológico atendiera otras manifestaciones informativas distintas a la bibliográfica, entre las que destaca la información visual, propia de las imágenes.

Las imágenes, incluso, pasaron a ocupar un lugar central en el proceso social de comunicación. La vida cotidiana de las personas se encuentra signada, por no decir saturada, por las imágenes, al grado de que determinan su existencia de múltiples maneras. A la par de este despliegue expansivo de las imágenes en el siglo XX, se dio el desenvolvimiento del campo bibliotecológico. Esto hay que comprenderlo en *strictu sensu*: como campo de conocimiento, lo que significa que se fue articulando desde su base concreta a partir de la definición de sus objetos y prácticas. Así, mientras, por un lado, acontecían la expansión y el predominio de la imagen,

por otro lado se daba la fase de constitución del campo bibliotecológico hasta llegar a su límite. Esto implicó que incidieran mutuamente, sobre todo a finales de la pasada centuria.

Así desde su configuración como campo de conocimiento, la Bibliotecología ha tenido que hacer frente a la información visual propia de las imágenes. De ahí que surjan en este momento las antítesis mencionadas. Las imágenes habían sido tratadas en el espacio bibliotecario desde tiempos antiguos dentro del marco bibliográfico, es decir, en relación con los libros; desde esa perspectiva, eran objetos con visibilidad y conocidos. Al estar circunscritas en ese marco, no se apreciaba del todo una amplia dimensión propia y definitoria de las imágenes, lo que las hacía invisibles y desconocidas para el conocimiento bibliotecario. Por otra parte, la relevancia y complejidad que contemporáneamente han adquirido las hacen algo “nuevo” para la Bibliotecología. Por este motivo, se tiene que ir más allá de la tarea usual que meramente describe y organiza la información visual, aunque estas funciones son ineludibles, pues son sustanciales para la biblioteca, por lo que hay que perfilar las técnicas con la finalidad de mejorar, profundizar y precisar las funciones. Hablar de la biblioteca en este caso nos remite también al campo de conocimiento bibliotecológico, lo que implícitamente acaba por incidir en la esfera cognoscitiva.

Desde la perspectiva del campo de conocimiento, se plantea el acercamiento, más allá de lo empírico y pragmático, al objeto visual, en tanto objeto propiamente bibliotecológico. Nos ubicamos en un enfoque cognoscitivo que tiene una toma de posición. El ángulo desde el que se desenvuelve la presente investigación es una propuesta epistemológica de donde se desprende el problema central que articula y orienta esta indagación: ¿cómo puede llevarse a cabo la fundamentación, esto es, la construcción epistemológica de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico? El objetivo que se busca alcanzar con tal problema es otorgarle a la imagen (información visual) y su correlativa lectura un estatus cognoscitivo de reconocimiento análogo al de los objetos bibliográficos.

La hipótesis es que la fundamentación bibliotecológica de la imagen y la lectura de imagen requieren de un proceder sistemático de construcción cognoscitiva que tiene que pasar, en primera instancia, por la interpretación de su recorrido a través de algunas de las prácticas sustanciales del campo bibliotecológico (biblioteca-investigación), para establecer sus relaciones y llevar a cabo su construcción conceptual y teórica.

En el primer capítulo, se discierne la dimensión de la imagen que corresponde a la Bibliotecología: la información visual de la cual es soporte. Para ello, se han considerado dos escorzos: los *tipos* y las *modalidades* de imágenes cuyos desenvolvimiento e interacción son generadores de la información visual que contienen. Asimismo, es preciso acotar que, dentro de un amplio espectro de imágenes que se producen y difunden en la actualidad, una parte es digital. La imagen digital no es por sí misma una modalidad como la pintura o el cine, sino una inmaterialidad, por no decir una evanescencia tecnológica. La dimensión digital, por consiguiente, no puede dejarse de lado ya que está integrada a las modalidades a las que da una expresión distintiva. Debido a su complejidad y a los profundos cambios que han generado en el universo visual, las imágenes virtuales requerirían un tratamiento aparte y más amplio. Además, tengamos en consideración que el objetivo no es hacer un estudio totalizador de las modalidades y los tipos de imágenes, sino que ellos son la instancia de construcción epistemológica, de ahí que con una muestra de ellas sea suficiente para llevar a cabo este cometido cognoscitivo.

En el capítulo 2, se ubica a la imagen en el contexto de la biblioteca para hablar sobre la organización de su información. De manera semejante a la del capítulo inicial, se eligió la exposición de una técnica específica de organización de la información que tiene su origen en la bibliología formulada por Paul Otlet, pues el objetivo es comprender cómo en la construcción cognoscitiva de la imagen se tiene que transitar por una práctica sustancial del quehacer bibliotecario y uno de los fundamentos del conocimiento bibliotecológico como la organización de la información, en este caso, visual.

En el capítulo 3, también en el contexto de la práctica bibliotecaria, se explican las formas de lectura que propicia el espacio bibliotecario a partir de la lógica inherente de la organización de servicio: por un lado tenemos la lectura descriptiva, propia del bibliotecario y, por otro, la lectura interpretativa, llevada a cabo por el usuario. El tema de la imagen se encuentra estrecha e insoslayablemente unido al de su lectura. El espacio bibliotecario, la imagen y su lectura son nodos cercanos, lo que hace obvia su cercanía cognoscitiva. Dentro de la especificidad de la Bibliotecología debe partirse del axioma de que, al ser una disciplina y campo de conocimiento orientado al servicio de la sociedad, la información organizada está destinada al público y éste se acerca a ella por medio de su lectura.

Una vez que se ha hecho el recorrido anterior, se cuenta con los elementos de respaldo para desembocar en la construcción epistemológica de la imagen y su lectura desde la perspectiva de la investigación bibliotecológica en el capítulo 4. La investigación es una práctica que tiene como precepto básico, como directriz orientadora, dentro de un campo de conocimiento, la producción de conocimiento conceptual y teórico de los objetos y prácticas propios de un campo. Para ello se procede sistemáticamente. Primero se establecen, a partir de un proceso de depuración de las adherencias empíricas, los conceptos que definen a los objetos, para luego emprender su construcción teórica al establecer sus relaciones: sucesivos rejuegos relacionales que van desde el vínculo entre la imagen y su lectura, pasando por la relación entre el bibliotecario y el usuario, hasta recalar en el nexo entre el investigador y el objeto de conocimiento. Esto desemboca en la relación entre epistemología y ética y, por derivación, en la cuestión de la identidad bibliotecológica. Este recorrido conduce al campo bibliotecológico a su fase de autonomía.

En el capítulo final, se explica el aporte que la Bibliotecología puede brindar a la cultura visual en boga, que se pone de manifiesto desde una doble vertiente: epistemológica y ontológica. Estas perspectivas desembocan en la esfera cultural de la sociedad y desde ahí repercuten en los demás estratos de la estructura social.



La vertiente epistemológica ofrece un objeto construido desde los supuestos de la Bibliotecología: la imagen con identidad bibliotecológica. En la vertiente ontológica, la Bibliotecología responde a su propio fundamento a través de la imagen, que presenta un sentido del orden de la realidad. La imagen fundamentada bibliotecológicamente propicia la conformación de una realidad cultural signada por el orden. Con todo ello se ponen las bases para la elaboración de una Bibliotecología de la imagen. Por ser un campo destinado al servicio de la comunidad, las actividades y conocimientos de la Bibliotecología han de proyectarse más allá de su propio perímetro. De ahí que se deba expresar el carácter de su contribución a la cultura visual.

## Capítulo 1

### La imagen

**S**e han enunciado múltiples definiciones de imagen. Éstas van y vienen, según las posiciones, tendencias y enfoques de los diversos autores: justas a la medida de sus necesidades y objetivos. Pero el concepto con el que comulgan esas definiciones y con el que se le estabilizó después de un largo periplo histórico es la “representación”. En torno al núcleo de la representación, se añaden o sustraen elementos de diversa índole. Para esta investigación, nos circunscribiremos al territorio de la *imagen icónica* y a la idea de representación que se le otorga a este tipo de imagen, que es con la que en la mayoría de los casos se relaciona el bibliotecario. Esto no debe hacernos perder de vista que el universo de las imágenes es más vasto que el que en sentido estricto se reduce a las imágenes representativas.

La definición inmediata de imagen es la que señala los elementos más evidentes: que la imagen permite visualizar objetos de

dos dimensiones<sup>1</sup> dentro de un marco. En la mayoría de las definiciones de imagen, queda manifiesto que la representación es entendida como una *concreción* de un fragmento del universo perceptivo, que designa a otros objetos diferentes y que queda fijada en diversos soportes materiales para ser comunicada visualmente.<sup>2</sup> Entre otros casos, se acentúa la reproducción que la representación hace de la realidad de manera estética y simbólica, lo que contribuye a su conservación en el espacio y el tiempo. Esto permite que la imagen trascienda épocas y lugares para ser ofrecida como “experiencia vicarial óptica” a diversas

- 
- 1 “Las imágenes son, pues, objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero permiten ver en ellas objetos de tres dimensiones (este carácter paradójico está ligado, desde luego, a que las imágenes muestran objetos ausentes, de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un paso hacia lo simbólico). Sin embargo, al obtenerse mediante una proyección de la realidad tridimensional en sólo dos dimensiones, implican una pérdida de información por ‘compensación’. Recordemos, en efecto, que hablando geoméricamente, una imagen en perspectiva puede ser la imagen de una infinidad de objetos que tengan la misma proyección: siempre habrá, pues, ambigüedades en cuanto a la percepción de la profundidad. El hecho de que se reconozcan casi infaliblemente los objetos representados, o al menos su forma, es, pues, algo notable: es forzoso pensar que, entre las diferentes configuraciones geométricas posibles, el cerebro ‘elige’ la más probable” (Aumont, 1992: 70).
  - 2 “Así, hablar de la imagen será hacerlo de un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo. De esta definición, podemos extraer las ideas de materialidad (aspecto fabricado de la imagen) y su independencia con respecto a los temas u objetos representados (lo que permite la existencia de una historia de las imágenes). A lo que vendría a añadirse el hecho de que, aquí y ahora, la imagen es un componente central de los *mass-media* (su multiplicación y difusión masiva, su repetibilidad infinita). Por último, se podría destacar su carácter singular de objeto del mundo que tiene la posibilidad, en no pocos casos, de mostrar a la vista, de designar a otros objetos diferentes”. (Zunzunegui, 2007: 22).

personas y públicos.<sup>3</sup> Algunas otras definiciones de imagen salen de la idea de representación y adelantan elementos externos a ella al caracterizarla por la codificación que hace cada cultura de la imagen, lo que involucra su interacción con la cultura humana.<sup>4</sup>

Deben hacerse consideraciones de fondo sobre la concepción y representación de la imagen para replantear su definición. De manera simple y limitada, se considera la representación como una copia o mera reproducción de la realidad, pero voces autorizadas de conocedores de esta problemática han cuestionado con fundamento semejante simpleza. El problema de la representación en la imagen tiene múltiples aristas que lo tornan extremadamente complejo: su clarificación es un dato de suma importancia para el conocimiento que el bibliotecario ha de tener en consideración sobre la imagen. Esto ha de confluir en el sentido que las imágenes pueden tener para los bibliotecarios.

El hombre está condenado a vivir en una realidad concreta, pero ésta se segmenta en múltiples espacios particulares de actividades de los individuos. Desde la perspectiva bibliotecaria, la producción inicial de sentido se da con la comprensión de los rasgos significativos que cada individuo le aporta a la realidad, pues éstos son la información seleccionada que será registrada de la imagen, la que se encontrará en disposición de hacerse objeto del proceso técnico

---

3 “[...] la imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (precepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia” (Gubern, 1999: 21).

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

con el que se le clasifica y cataloga. De esta forma, la realidad se configura como un plexo de información visual, por el cual se comprende la complejidad de la realidad con respecto a las variadas expresiones de información que genera. Esto le permite al bibliotecario ver mejor y más profundamente la variedad informativa.

La sociedad alcanza una conciencia cruzada de un progreso histórico con una imagen cuando construye un mundo visual con sentido, con lo que se propicia un nuevo o diferente orden del mundo. El discernimiento del sentido de la información visual entraña también la toma de conciencia del gremio bibliotecario como gestor de la información y, por ende, de su misión con respecto a la información. Así, la autoconciencia del gremio bibliotecario, metafóricamente, es el espejo donde contempla el progreso histórico de su imagen, es decir, las múltiples y cambiantes formas y posibilidades de lo que ha sido y puede ser a través del tiempo en su servicio a la sociedad, lo que le ha conducido a hacer frente a las diversas maneras en que se ordena la realidad para producir formas específicas y diferenciadas de información.

En la actualidad, el gremio bibliotecario tiene que habérselas con un avatar particular, en cierto modo diferencial y específico, de ordenación del mundo con su consiguiente expresión informativa: las imágenes. Comprender las imágenes al trasluz del sentido le permite al hombre hacer legible el mundo que le tocó en suerte habitar y, con ello, conocerse a sí mismo. La imagen le clarifica al bibliotecario la relevancia de la realidad en su multiforme generación de información, lo que reitera en la asunción plena de su profesión y contribuye a la consolidación de su identidad.

La travesía llevada a cabo tras las huellas de la imagen nos suministra los elementos para enunciar una definición especializada inicial de la imagen en relación con el espacio bibliotecario: al ser producto de una selección de rasgos significativos de la realidad, la imagen es una fuente de información, lo que muestra, a su vez, que la realidad se estructura como un plexo de información visual con sentido.

Con esta definición, podemos recorrer los territorios de la imagen y su correlativa lectura en Bibliotecología.

## MODALIDADES DE IMÁGENES

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

Las modalidades de imágenes pueden ser caracterizadas como la parte o conjunto de partes que constituyen a las imágenes, así como el despliegue de los medios que éstas adoptan para llevar a cabo una misión. A manera sintética de definición, una modalidad de imagen es un conjunto de piezas que conforman una unidad que lleva a cabo un despliegue de medios con una misión.

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

Además de contar con una dimensión material, las imágenes son receptoras del universo simbólico de las sociedades, el cual a su vez es transfigurado para remitirlo a la propia sociedad, así realizan su misión. Los seres humanos, más que habitar la realidad, la configuran a su propia medida, es decir, humanizan su entorno. Sobre esta aspiración humanizadora, se levanta la segunda naturaleza que es la cultura, la cual se caracteriza por ser un denso y extenso entramado de símbolos. Una reluciente fibra de tal entramado es la correspondiente al universo de las imágenes, por lo que en gran medida su misión consiste en contribuir a hacer de la realidad una morada humana desde la visualidad. El mundo es más nuestro y habitable en la medida en que lo vemos por medio de las imágenes, se torna visible a la mirada humana, lo que también nos habla de su relevancia

---

5 Las *modalidades de imágenes* son “[...] lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en *un cierto contexto* simbólico [...] este contexto simbólico es también necesariamente un contexto social, puesto que ni los símbolos, ni más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las características materiales de las formaciones sociales que las engendran” (Aumont, 1992: 202).

cultural. Desde este ángulo, las imágenes ofrecen una amplia información del mundo cultural, social y científico, así como del quehacer cultural de las múltiples sociedades que las han creado. Cada sociedad a lo largo de la historia deja su testimonio en las imágenes que ha creado como legado a la posteridad.

Llegados a este punto, queda claro que el conocimiento de las imágenes desde la comprensión de sus modalidades resulta pertinente para el conocimiento bibliotecario porque hace legible la complejidad del proceso mediante el cual se gesta y estructura la información de que es portadora cada imagen. Esto es ver la gran masa del iceberg que se oculta bajo el nivel del mar, lo que nos acerca a la concreción: la explicación de cada una de las modalidades de imágenes bidimensionales más relevantes para el conocimiento bibliotecario.

### Pintura, grabado, fotografía, cine y cómic

Cada una de las modalidades pone frente a los ojos de los usuarios imágenes particulares y tangibles. Se diferencian las imágenes pictóricas, fotográficas, cinematográficas, grabado y cómic, por citar sólo algunas.

Parecería que de manera inmediata y espontánea, los usuarios saben que la modalidad cine se visualiza de manera diferente a la modalidad pintura. Un largo aprendizaje social y visual así lo dicta. Pero aprender a ver las imágenes que ofrecen las diferentes modalidades transcurre a través de etapas. No es lo mismo *ver* que *leer* una imagen, como se explicará más adelante. La forma de visualización que requiere una modalidad de imagen en el momento en que ha sido creada no es inmediata ni automática. Cada modalidad tiene que definir su propia especificidad diferencial respecto a sí misma y frente a las demás modalidades de imágenes. Es conocida la asombrosa y hasta pavorosa impresión que causó la exhibición de las primeras películas. La anécdota que ilustra mejor los efectos de semejante impresión narra cómo los asistentes a una primera muestra saltaban aterrorizados de sus asientos cuando la locomotora que veían en la pantalla venía hacia (sobre) ellos.



Las modalidades de imágenes pasan por etapas en las que perfilan sus características particulares y con ello un lenguaje propio en el camino hacia su definición, lo que acaba por diferenciar unas de otras. Estos lenguajes se transforman en mensajes icónicos y, por lo tanto, en la información que reciben los espectadores. Conforme ese lenguaje se depura, cada una de las modalidades adquiere el perfil con el que se identifica y los espectadores aprenden a verla. En gran medida, la especificidad diferencial de cada modalidad radica en su lenguaje particular, con lo que se pone de manifiesto que son una fuente de información. De ahí la relevancia que adquieren para el conocimiento bibliotecario y la pertinencia de conocer la forma en que se generan tales lenguajes y su especificidad, así como las relaciones y diferencias entre ellos.

Como se explicó, la modalidad de una imagen es un conjunto integrado de partes que conforma una unidad. Cabe destacar, para esta instancia, dos de ellas: la producción y la circulación para abordar la modalidad tanto en su conformación interior como en su despliegue social. Román Gubern nos da la pauta para comprender la conformación interior del lenguaje de las imágenes con su estudio sobre los mensajes icónicos en las sociedades actuales signadas por la imagen. Nos dice que los *medios productores de mensajes icónicos* (como él define a las modalidades) tienen un desenvolvimiento propio: nacimiento, fijación, estandarización, evolución o muerte. Dentro de este ciclo, operan las variables de aceptación o repudio por parte del público. Una modalidad no se crea de un día para otro, puesto que es el resultado de múltiples factores que se conjugan gradualmente para que la imagen adquiera su contorno característico. Hay un momento que puede señalarse como el de su nacimiento. Es entonces cuando las técnicas y los medios (materiales) para su producción quedan perfilados, conforme se refinan y conjugan armónicamente las modalidades que alcanzan su fijación, para luego estandarizarse, que es una codificación que da lugar incluso a convenciones. Este proceso es paralelo a la conformación de su lenguaje. A partir de esa fase, evoluciona o muere en función de la aceptación o repudio del público. Román Gubern añade que en la actualidad podemos tener

una visión panorámica de ese desenvolvimiento puesto que se cuenta con una variedad establecida de modalidades de imágenes, lo que a la par del desenvolvimiento de cada una permite comprender sus relaciones mutuas.<sup>6</sup>

Durante siglos, la principal modalidad con la que se contó fue la pintura. A lo largo de su trayectoria milenaria, que va desde las pinturas rupestres hasta la amplia variedad de las pinturas actuales, pudo registrarse con precisión su desenvolvimiento y con él las sucesivas técnicas y medios de su producción, así como la conformación de su propio lenguaje. De esta modalidad, derivó de manera directa el grabado en sus diversas variantes. Pero sólo fue hasta muy recientemente que se inventó una modalidad totalmente distinta: la fotografía. La pintura estableció peculiares relaciones con la fotografía, por lo que la autodefinición del lenguaje de las nuevas modalidades tendría que llevarse a cabo también en relación con las modalidades ya consolidadas en sus respectivos lenguajes. Así, Román Gubern explica que la nueva modalidad en su fase inicial se encuentra subordinada, “hipotecada”, a las modalidades precedentes con reconocimiento de arte mayor. Suple su

---

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

falta de tradición tomando elementos característicos de la modalidad consolidada para expresar sus mensajes icónicos, lo que limita en la fase inicial la conformación de sus técnicas y medios.<sup>7</sup> Con el paso del tiempo, estas situaciones se superan y las modalidades configuran su propio lenguaje definitorio.

Una de las partes constitutivas de la modalidad de imagen es la circulación, ésta permite su despliegue social y contribuye a la conformación de un lenguaje identificable. Esto no debe entenderse de forma simplificada como que las modalidades de imágenes son un mero reflejo mecánico de los procesos sociales. Por el contrario, la iridiscente complejidad de la estructura social se entrelaza con la modalidad en términos de apoyo y oposición, que encarna en la aceptación o el repudio de la modalidad por parte del

---

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

público.<sup>8</sup> En medio de esta oscilante y contradictoria relación, también se va definiendo el lenguaje de cada modalidad, con lo que la información contenida en los respectivos mensajes icónicos se prepara para su distribución y consumo, es decir, para hacerse presentes ante la mirada de cada espectador; de manera específica será la información sobre la que ha de trabajar el bibliotecario.

Como se desprende de lo expuesto, cada modalidad de imagen configura su propio lenguaje a lo largo de un proceso de autodefinition hasta alcanzar su propia autonomía, la cual le otorga un perfil específico y definitorio que la diferencia de las demás modalidades. Asimismo, la particularidad del lenguaje de cada modalidad le da su peculiar forma a la información que expresa a través de sus mensajes icónicos. La información con la particularidad propia del lenguaje de cada modalidad se articula en múltiples estratos a lo largo y ancho de la imagen. El bibliotecario ha de identificar primero entre los estratos de la imagen la información pertinente para los requerimientos bibliotecarios para luego emprender su

---

8 “El arte depende de la sociedad. En la vida nada puede comprenderse sin ser relacionado con el todo. Pero es preciso saber relacionar [...] Es preciso ver que una poesía, un cuadro, una sonata no son, nunca lo fueron, reflejos mecánicos, directos, de la estructura social en que se concibieron y realizaron. Una alteración de las fases económicas de la sociedad abre perspectivas inesperadas en la conciencia de los hombres, la renueva, la transforma. Pero entre una y otra hay, con todo, un mundo de situaciones intermedias e imprevisibles, de reacciones, de apoyo y de oposición, un mundo de elaboraciones de las que forzosamente depende la afirmación artística y en el cual, también, forzosamente, se interfiere. El desarrollo económico y social provoca la aparición de situaciones nuevas en el concepto que el hombre se va formando del mundo, en filosofía, política, religión, arte y literatura. Nada de esto, sin embargo, sucede como si una única causa produjese ciertos efectos que se mantendrían así para siempre válidos, o bien fuesen un día sustituidos por otros sin ninguna relación con ellos. Tales efectos actúan unos sobre otros de manera en extremo compleja, en conjunto y separadamente, y acaban por actuar a su vez sobre la gran base siempre móvil de la que hasta entonces parecía sólo una consecuencia, y a su tiempo se transforman, separados o en conjunto, en verdaderas causas” (Dionisio, 1972: 51-52).

descripción. Por eso, la necesidad de enfocar la comprensión de las modalidades de imágenes en las particularidades de sus lenguajes.

### *Pintura*

La modalidad pictórica fue la primera que crearon los seres humanos. Su antigüedad se remonta a la era prehistórica con las famosas pinturas rupestres, muy anteriores a la creación de la escritura. Semejante antigüedad le ha permitido definir su lenguaje a través de los siglos sin remitirse a ninguna otra modalidad de imagen para tomar elementos. Esto le ha brindado a la pintura el aura de la tradición y el peso del prestigio en el conjunto de las modalidades, de imágenes. Por este motivo, otras modalidades en algún momento de autodefinición de sus lenguajes, han recurrido a la pintura para legitimarse.

La siguiente definición clarifica la conformación y especificidad del lenguaje de la pintura por medio del cual organiza y expresa su información: “[...] definiremos las obras pictóricas como textos visuales, manualmente producidos, únicos y que ofrecen una visión estática de los temas presentados” (Zunzunegui, 2007: 113). Aquí se enuncian los elementos constituyentes del lenguaje pictórico. Veamos cada uno de ellos.

Cada obra pictórica es considerada un texto visual, por lo que su “textualidad” es producto de un lenguaje. La información contenida en cada pintura tiene como base la relación recíproca entre la subjetividad del pintor y la objetividad de la realidad. A través del filtro de su sensibilidad y su formación técnica, el artista procesa los estímulos que el mundo le envía. Esta información comienza a adquirir concreción como lenguaje a partir de ser plasmada por los elementos materiales característicos de la pintura como el soporte, que puede ser de diversa índole como tela, madera, papel, muros de edificios, etcétera; las sustancias blandas para aplicar sobre los soportes, las cuales a lo largo de la historia han sido de diversos tipos como clara de huevo, trementina, goma arábica (la base de los colores), entre otros, y los instrumentos para aplicar las sustancias sobre el soporte como los pinceles, la espátula, el *spray* y hasta los dedos. Con y en estos materiales el pintor da forma a su visión estética de los temas

presentados de manera manual. Ahora bien, la pintura presenta con todo ello una apariencia; de ahí que se le haya caracterizado como el arte de la apariencia. Pero ésta adquiere en la imagen varios sentidos o, en otras palabras, diversas expresiones en cuanto lenguaje. Así, tenemos la *apariencia representativa*, en la que se busca representar la apariencia de los objetos sensibles. También está la *apariencia estética*, que corresponde a lo propiamente pictórico (elementos plásticos) como la organización entre sí de la composición y los colores. Y, por último, la *apariencia significativa*, que es la dimensión del lenguaje de la modalidad pictórica con la que se lleva a cabo el trabajo de organización de la información del bibliotecario. La apariencia significativa no consiste en que la imagen se parezca a algo de la realidad, sino en querer decir algo: es la información que transmite sobre aquello que está representado a un espectador, en este caso a un bibliotecario. El lenguaje pictórico que articula el texto visual le suministra a cada pintura una semántica constituida por las figuras contenidas en cada una de ellas. Estas figuras están organizadas en función del texto que las enuncia. En suma, ésta es la información visual, de carácter manual y estático, que ofrece la pintura para ser descrita por el bibliotecario.

### *Grabado*

El grabado pertenece al campo de las llamadas “artes de superficie” y está estrechamente relacionado con la pintura y el dibujo. Aunque la técnica del grabado ya era utilizada para la decoración en civilizaciones antiguas y de diversas latitudes como la India, China o los pueblos prehispánicos de América, fue en Europa durante los siglos XIV y XV donde comenzó a desarrollarse como lo conocemos actualmente. El tipo de grabado del que se hizo uso en ese entonces es el conocido como xilografía, que es en madera y puede caracterizarse como “[...] el procedimiento más antiguo de estampación; utiliza como matriz una tablilla de madera dura, generalmente de cerezo y boj, tallada en relieve” (Fuga, 2004: 56). Los instrumentos con los que se lleva a cabo el tallado de las planchas de madera son las cuchillas y las gubias. Más adelante, se desarrolló el grabado en láminas de cobre delineadas con buriles,

llamado litografía. El tallado del grabado es un elemento diferencial y distintivo respecto a la pincelada en la pintura en la creación de la imagen.

Los primeros que hicieron uso de la xilografía en los siglos XIV y XV fueron artesanos que buscaban satisfacer de manera más amplia el consumo popular de imágenes. Con el grabado, podían reproducir de manera idéntica en gran cantidad sus sencillas imágenes. Este dato es fundamental porque por primera vez se pudieron multiplicar las imágenes para llegar a una porción más amplia de la población, por lo que la información contenida en los mensajes icónicos se difundió mayormente. Lo único que los artesanos buscaban era que el grabado pudiera reproducir las imágenes conocidas como miniaturas, capaces de imitar el dibujo manual.<sup>9</sup>

La prensa de tipos móviles, que tiene el mismo principio reproductor del grabado, se fusionó primero con la xilografía y después con la litografía. Así, el grabado se convirtió en la forma de ilustración básica que acompaña las páginas de los libros hasta el siglo XIX. Esto es de suma importancia porque en las páginas del libro moderno se estableció un complejo entramado de relaciones entre las palabras y las imágenes. Conforme el grabado dejó atrás la función artesanal de mero copiado del dibujo y la pintura, comenzó a configurar su propio lenguaje. Dejó de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo con el que se busca expresar una información visual única. Como se indicó con anterioridad, el grabado

---

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

forma parte de las llamadas *artes de superficie*, por lo que su lenguaje comparte elementos con los de la pintura como la producción manual, la visión estética de sus temas y la semántica constituida por las figuras de cada una de sus imágenes. Pero lo que diferencia su lenguaje del de la pintura es que, al estar destinado a un público más amplio (por su reproducción idéntica y masiva), la información debe tener un carácter inmediato, dinámico y accesible. Tales elementos definitorios del lenguaje son los que el bibliotecario debe considerar al describir esta información.

### *Fotografía*

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

El antecedente de la fotografía se dio en el Renacimiento, donde ya conocían sus principios básicos, aunque se le llamaba *cámara oscura*.<sup>10</sup> Tales principios aún integran el artefacto fotográfico: el *objetivo*, que es la lente que se dirige al objeto que se reproduce; el *mecanismo disparador* (obturador), que es el selector de tiempos, y la emulsión fotosensible, que es la impresión química sobre una superficie sensible por medio de la actividad de un flujo de fotones que provienen del objeto reproducido. De la conjunción de estos componentes, se producen los fotogramas, que son

---

10 “Los retratos con cámara se realizaron desde finales del Renacimiento. El principio de la cámara es conocido durante mucho tiempo: la luz que penetra por un agujero minúsculo, desde la pared de una habitación oscura, forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que haya en el exterior” (Newhall, 2006: 9).



el resultado del contacto directo de la superficie sensible y el objeto del que se busca obtener una impresión. Román Gubern define este funcionamiento de la siguiente forma:

[...] una definición razonable de la fotografía como medio de comunicación sería la de fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie-soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variables las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador (Gubern, 1999: 55-56).

Los inventores de la fotografía moderna fueron dos personajes franceses, el aristócrata Nicéphore Niépce y el pintor Daguerre. El primero puso las bases, pero las limitaciones de las que adolecía su invento le impidieron verlo realizado. Correspondió a Daguerre llevar adelante el desarrollo de la fotografía, con lo que éste alcanzó el reconocimiento, mientras que Niépce fue olvidado.<sup>11</sup> En su primera etapa, la fotografía buscaba emular a la pintura (a semejanza de la imprenta, que en su inicio pretendía reproducir el modelo de los manuscritos)

---

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

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

Conforme el desarrollo tecnológico depuró y perfeccionó cada uno de los componentes objetivo-mecanismo-disparador y la emulsión fotosensible, la fotografía se autodefinió, se diferenció de la pintura y conformó su propio lenguaje. La fotografía instantánea marca el punto de inflexión definitivo en el proceso de autodefinición de esta modalidad, lo que a la vez permitió su amplio y democratizador uso: cualquier persona en cualquier latitud podía disponer de una cámara y fotografiar lo que quisiera.<sup>12</sup> Esto hace de la fotografía un poderoso medio de generación de mensajes icónicos que transmiten información.

Los fotogramas con su formato bidimensional, estructura granular, inmovilidad, escala, encuadre y gama cromática dan forma a un lenguaje que expresa una información que fue captada de la realidad inmediata en sus múltiples manifestaciones. Algo que el bibliotecario debe tener en consideración al momento de organizar la información fotográfica es que aunque parece una representación inmediata de la realidad, está mediada por el lenguaje propio de este dispositivo, lo que conlleva un código y hasta una gramática visual. Como lo explica Susan Sontag en su estudio fundamental sobre la fotografía:

---

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

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes (Sontag, 2006: 16).

Más allá de las particularidades, puede decirse que la información que nos ofrece el lenguaje de esta modalidad es el de la democratización del cúmulo cambiante de experiencias humanas metamorfoseadas en imágenes.<sup>13</sup>

### *Cine*

Movimiento. Imagen en movimiento es lo que define y diferencia a la cinematografía frente a todas las modalidades anteriores productoras de imágenes: tanto la pintura como el grabado y la fotografía son imágenes fijas que cuando pretenden mostrar el movimiento lo hacen bajo una representación también inmóvil o, como en el caso del cómic, simulada. Con el cine, se revoluciona la concepción y elaboración de las imágenes: es a través del movimiento que se configura su lenguaje y la información que en él se expresa.

---

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

La ilusión de movimiento del cine es producto del desarrollo tecnológico que para la tercera década del siglo XIX se encontraba en pleno auge para proyectar visualmente la movilidad. Diversos artefactos fueron inventados para mostrar imágenes en movimiento; entre los variopintos aparatos que aparecieron, algunos de ellos se convirtieron en el antecedente de los dibujos animados. Cuando tales artefactos se utilizaron con la fotografía, cuyo auge estaba en ascenso, la cinematográfica pudo presentar imágenes en movimiento: la articulación de fotograma y fotograma (fotografías fijas cada una) creó la ilusión de movilidad, definitoria de este tipo de imagen:

Y ello porque el cine se edifica sobre un *corte móvil* capaz de reproducir el movimiento *en función del momento cualquiera*, instantes equidistantes escogidos de forma que den impresión de continuidad. El cine, nacido de la revolución científica moderna, se aleja del momento único –pose– para recomponer el movimiento sobre la base de elementos materiales inmanentes, presentándose como *cortes móviles* de la duración gracias al movimiento que se establece entre esos cortes y que relaciona los objetos o partes con la duración de un todo que cambia. La *imagen-movimiento* se identifica como un bloque espacio-temporal al que pertenece el tiempo del movimiento que se opera en ella (Zunzunegui, 2007: 147).

Una vez que el aparato fílmico quedó establecido en su desarrollo fue utilizado para mostrar la movilidad de la realidad, nació con designio de corte científico, objetivista. Se filmaba, por ejemplo, el movimiento de un caballo, de una locomotora, de los músculos de un atleta, etcétera. De hecho, la que puede considerarse como una de las primeras cintas en forma es la filmación de unas obreras saliendo de la fábrica y, después de ellas, el personal administrativo: sólo se exhibe el movimiento de estos grupos laborales, no se busca presentar una historia. El designio del cinematógrafo en esa alborada es ser una presentación de la realidad inmediata por lo que puede adscribirse en el género documental o en el tipo de imagen testimonial. El realizador emblemático de este periodo documental

del cine es Louis Lumière, cuyos filmes son considerados fotografías animadas, y quien perfeccionó el artefacto para luego esparcirlo por el mundo, a la par de formar decenas de operadores de éste. A partir de este cambio, el cine dejó el laboratorio para convertirse en un espectáculo popular.<sup>14</sup>

El realismo documental de Lumière se agotó pronto, por lo que la gente se alejó de las exhibiciones cinematográficas: el público se cansó de verse a sí mismo en la pantalla. Más allá de las limitaciones de la concepción de Lumière, lo que lastra sus filmes es que se encontraban supeditados a la fotografía, por lo que aún carecían de un lenguaje propio. Quien sacó al cine de esta encrucijada fue el francés Georges Méliès: “[...] el film debía aprender a contar una historia empleando los recursos de un arte vecino: el teatro [...]. La principal marca del genio de George Méliès es, según su propia expresión, haber sido el primero en lanzar al ‘cine por el camino teatral espectacular’” (Sadoul, 1972: 21). A buscar darle al cine un lenguaje definitorio que expresara sus medios artísticos, Méliès lo acercó al prestigioso arte teatral, lo que significa que el cine pasó a ser supeditado a otra forma de lenguaje. Pero queda lo que vendrá a ser patrimonio del lenguaje cinematográfico, la base narrativa que le suministra Méliès. Una vez que fue lanzado por la

---

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

vía del espectáculo narrativo, el cine evolucionó rápidamente en sus múltiples componentes para alcanzar su lenguaje específico y diferencial, el cual es cohesionado, articulado y expresado por la operación conocida como montaje o, en algunos otros contextos, como edición. La operación de montaje puede caracterizarse de la siguiente manera:

El término deriva del francés *monter*, de allí que los anglosajones prefieran –cuando hablan de la operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un film– referirse a lo que llaman *editing*. Ahora bien, no debe confundirse la dimensión propia del montaje con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. Es, más bien, el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista ópticos. Así puede decirse mediante el montaje qué elemento va a verse en la pantalla a continuación de otro –sea por un corte o un simple cambio de encuadre–; qué cadena van armando entre sí estas distintas imágenes y, por último –pero no menos importante–, qué duración se le asigna a cada cosa mostrada en pantalla. De ese modo, los órdenes de la *conexión* de un plano con otro, el *encadenamiento* de éstos en una serie (sintagma, corrigen los semiólogos del cine) y la duración de cada plano –y film en su totalidad– son regulados por el montaje. No son cuestiones menores; de allí que tradicionalmente se lo suela elevar al rango de piedra basal del lenguaje cinematográfico (Russo, 2005: 160-161).

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

### *Cómic*

El cómic expresa su peculiar ductilidad desde su propia denominación, que varía en distintas latitudes en el orbe hispanoamericano

específicamente, donde se le ha llamado tira o historieta cómica o de dibujos animados, monitos, tebeo, cómic, etcétera. Los materiales con los que se elaboran las diversas imágenes del cómic son las de mayor sencillez y economía: el papel y la tinta son idóneos para este lenguaje visual destinado originalmente a la “gente sencilla”, lo que pone en evidencia su fundamento como una técnica para producir información y diversión destinada a la sociedad de masas.

El cómic, a pesar de tener lejanos y precarios antecedentes tanto en el mundo grecolatino como en el medieval, debe ser considerado un producto claramente moderno. Su origen puede ser fechado alrededor de 1896 con la aparición de la primera tira de dibujos animados que contiene en boceto los elementos definitorios de esta modalidad. Este cómic, llamado *The yellow kid*, nació en el seno de la industria periodística estadounidense. En un principio, los cómics fueron divulgados por los periódicos y estaban dirigidos a las amplias capas de inmigrantes que llegaban a Estados Unidos para integrarlos a la cultura y valores locales.

El cómic se expandió por el mundo para responder a una creciente demanda de información, lo que desenlazó en la ampliación de historias y personajes. Y aunque recurrió a recursos de la modalidad coetánea, pronto alcanzó su propio perfil técnico:

Si queremos proponer una definición, habremos de buscar los componentes de una historieta considerando su evolución; no pertenece a un género determinado puesto que recurre a dos categorías de “artistas”, el dibujante y el escritor, a la vez que depende de las artes plásticas y de la literatura. No siempre es necesario el texto para comprender la historia: un relato puesto en imágenes sobre una sola lámina (cada hoja dibujada) puede muy bien no necesitar comentario o burbuja. Se trata de una sucesión de dibujos yuxtapuestos destinados a traducir un relato, un pensamiento, un mensaje, su propósito no es ya sólo el de divertir al lector, sino en ocasiones el de transmitir, por medio de la expresión gráfica, lo que no siempre logra expresar la abstracción de la escritura (Baron-Carvais, 1989: 13).

Es de señalar, como se deriva de esta definición, que los elementos característicos del cómic (mensajes que combinan lo icónico y lo textual) son multiformes y evolucionan, lo que ha conducido a que ya no sólo sean una mera diversión para “analfabetos funcionales”, sino que se conviertan en un medio más complejo de información. Esto cambió su estatus cultural, por lo que en varios países es considerado un arte, incluso, con el rango de alta cultura. Históricamente, este cambio de estatus comenzó en el momento en que los cómics dejaron las páginas de los periódicos para formar parte, hacia 1934, de los *comic-books*: álbumes que contenían cómics originales, diferentes a los de los periódicos, y que estaban elaborados con un diseño claramente artístico. A esto contribuyó que para su creación se conjuntaran notables artistas gráficos con renombrados intelectuales, con lo que la imagen, el texto y la trama alcanzaron gran calidad; incluso, en algunas propuestas, ocurre una extrema intelectualización al presentar cómics muy abstractos, por lo que también se ha convertido en un patrimonio cultural de grupos con mayor formación educativa, lo que ha permitido valorizar la complejidad de su lenguaje, que en ciertos aspectos es mayor que el lenguaje cinematográfico.

El lenguaje de las tiras cómicas, por su aparente sencillez e inmediatez, puede ser comprendido por la amplia mayoría de sus lectores, lo que, por otra parte, vela su elaborada creación. Es sorprendente que con medios tan “humildes” como el papel y la tinta pueda crearse un universo informativo tan complejo.<sup>15</sup> Ésta es la complejidad de la sencillez. Las limitantes de los materiales estimulan la creación de vastos paisajes imaginarios de donde surge una amplia

---

15 “El papel y la tinta constituyen el “utillaje primario” del proceso creativo de los cómics. Para manejar, afinar y apurar las posibilidades expresivas de este “utillaje primario”, los dibujantes recurren a un utillaje complementario como el pincel, la pluma, las tramas, el lápiz (Roy Crane en *Wash Tubbs*), los *collages* de fotografías (Enric Sió en *Sorang*), etc. Con este utillaje, el dibujante efectúa transposiciones de elementos de la realidad tridimensional, móvil, coloreada, olorosa, termovisible, etc., y pretende hacer una reproducción de sus formas y colores de modo más o menos estilizado y fantástico sobre la superficie dimensional de la lámina” (Gubern, 1979: 54).



y rica variedad de tramas, situaciones y personajes de aura lúdica, lo que hace que su lenguaje esté en permanente contacto de ida y vuelta entre el creador y el lector: es una modalidad que vibra con las pulsiones de la realidad cotidiana. La base del lenguaje que transmite los peculiares mensajes icónicos del cómic se encuentra en su unidad mínima: la viñeta, que es caracterizada por Román Gubern de la siguiente manera:

Como se sabe, la información de los mensajes icónicos ofrece características más diversas que las de los verbales. El signo icónico posee, en relación con la realidad a la que reemplaza y representa, mayor concreción que el signo verbal, cuyos sonidos pueden evocar la imagen de un ser o de un objeto designado, pero no pueden ofrecerlo como presencia óptica y, por lo general, informativamente más completa. Ello no significa ninguna jerarquía entre uno y otro lenguaje, sino simplemente una división de funciones entre ambos lenguajes en la práctica social. Tanto en los cómics como en las fotonovelas, ambos mensajes –el icónico y el verbal– aparecen integrados en el interior de la viñeta, es decir, en la superficie de papel acotada que ofrece pictográficamente el mínimo espacio o/y tiempo significativo (o unidad de montaje) de la narración. Por tanto, la viñeta representa pictográficamente un espacio que, en la operación de lectura, también adquiere una dimensión temporal que propiamente no posee por su condición de imagen fija. Tal dimensión nace de la acción representada, a la que el lector atribuye imaginariamente una duración real, y más todavía de la lectura de los textos de los diálogos, que toda locución discurre a lo largo del tiempo, que es el que se supone representado en la viñeta. En consecuencia, en ésta se integran el discurso verbal, que es secuencial y temporal, y los signos icónicos fijos, a los que el lector atribuye una acción de duración congruente con la de las locuciones emitidas por los personajes (Gubern, 1973: 55-57).

A semejanza del cine, en el que se engranan fotograma con fotograma para ofrecer la ilusión de movimiento, en el cómic se engranan viñeta con viñeta para mostrar la progresión de la trama que simula el movimiento, lo que le otorga al lenguaje de esta modalidad su peculiar dinamicidad. Todos los elementos que conforman

al cómic le han valido una amplia audiencia que encuentra en los mensajes icónicos información y satisfacción lúdica, muy en consonancia con la masiva información prototípica de la sociedad del conocimiento, por lo que en cierto modo es un espejo de la realidad informativa del mundo contemporáneo.

Se han producido variantes del esquema básico del cómic, como la fotonovela y la novela ilustrada. La primera en vez de dibujos hace uso de la fotografía, con lo que se propicia una modalidad híbrida entre el cómic y la fotografía. Por su parte, la novela ilustrada consiste en que a través del esquema del cómic se hace la adaptación del texto de una novela, cuya trama se desarrolla a la manera de una tira cómica; en su variante sólo se acompañan ciertos pasajes de un texto novelesco con ilustraciones que siguen el modelo o técnica del cómic, lo que produce una interacción peculiar entre la palabra y la imagen. Esto nos lleva a subrayar la extrema complejidad de relaciones entre los libros y las ilustraciones contenidas en ellos, las que hacen que el libro se convierta también en una obra de arte y conocimiento. Como lo explica Juan Martínez Moro:

Algo semejante se puede decir de la ilustración de obras literarias, por lo menos en aquellos proyectos de edición más coherentes, sólidos y emblemáticos. En lo que respecta a las obras maestras de la ilustración gráfica, ilustrar no significa sólo dependencia o subordinación a un texto, en tanto distante y estéril relación entre un antecedente y un consecuente, sino unión de esfuerzos y superación en pos de una entidad estética más elevada. En su definición más positiva e idealizada, la ilustración de una obra de la literatura suma dos fuerzas creativas, la del escritor y la del artista plástico (Martínez Moro, 2004: 68).

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

## TIPOS DE IMÁGENES

Los bibliotecarios describen la información de las imágenes, no de la Imagen en abstracto. Lo que se presenta ante sus miradas son imágenes individuales que les son ofrecidas por sus modalidades productoras. Las modalidades, como se explicó en el apartado anterior, producen imágenes que, a partir de la lógica de cada modalidad, expresan un lenguaje a través del cual emiten mensajes icónicos. Esto permite identificar y diferenciar una imagen pictórica de una fotográfica o una cinematográfica de un grabado, por lo que los datos informativos que ofrecen en cuanto a modalidades de imágenes tienen en este nivel mayores complicaciones.

La situación se torna un tanto opaca cuando la imagen individual muestra datos de información heterogénea y hasta contradictorios entre sí: una imagen pictórica no necesariamente exhibe información de arte; es más, puede ser de carácter publicitario; en otro caso, el cómic puede ofrecer datos artísticos o testimoniales (tanto en contenido como en la forma); un caso más: cuando una fotografía que muestra información claramente científica es también estéticamente bella, ¿estamos ante la ciencia o el arte en imagen?

A menudo, las imágenes científicas no tratan sólo sobre ciencia; pueden ser interesantes por su origen científico y, sin embargo, poseer una innegable calidad estética, o puede incluso que hayan sido en un principio obras de arte que encierren un mensaje científico (Barrow, 2008: 23).

Así es como los diversos tipos de imágenes no son unitarios u homogéneos, sino que están expuestos a lo que puede conceptualizarse como *hibridación icónica*; es decir, pueden combinarse para formar otros tipos de imágenes. Esto pone en evidencia la problemática cognoscitiva con respecto a la información icónica que susurra en el trasfondo de estos cuestionamientos. Algo que complica lo anterior son las transformaciones en el tiempo que cambian la consideración de un tipo de imagen en otra; por ejemplo, cuando un video sobre arte sólo presenta imágenes de vasijas como las que se encuentran en cualquier mercado de artesanías. O el caso

contrario, cuando en un conjunto de fotografías cuyo tema señalado es la artesanía se muestran imágenes de obras maestras de la pintura o la escultura. En las últimas cuestiones también gravita el factor histórico de las imágenes. Esto nos dice que cualquier modalidad puede presentar diversos tipos de imágenes, lo que implica discernir el carácter de la relación entre las modalidades y los tipos de imágenes. Como puede vislumbrarse, la hibridación icónica se entreteje con la cuestión de la temporalidad de las imágenes tanto del pasado como del presente: las imágenes en la Historia o la historicidad de las imágenes.

Cabría preguntar para qué necesita saber el bibliotecario estos entresijos de la información icónica si para su labor inmediata y práctica de describir la información de las imágenes no requiere tal cúmulo abstracto de conocimientos. Comencemos por hacer una clara distinción: el “bibliotecario empírico” es el que lleva a cabo sus actividades con un mínimo de conocimientos básicos; mientras que el “bibliotecario profesional”, por tener una formación bibliotecológica, debe contar con el más vasto repertorio de conocimientos posible en todo lo que se refiere al objeto central de su profesión, la información registrada. Un amplio conocimiento sobre la diversidad de la información le permite al bibliotecólogo tener una concepción multidimensional del universo informacional que inclusive va más allá de lo que corresponde estrictamente al proceso de la información en la biblioteca. Ser un profesional de la información significa comprender las múltiples manifestaciones de la información en sus dimensiones empírica y abstracta, así como en su despliegue bibliotecario y social, lo que acaba por incidir y transfigurar el microcosmos humano colectivo e individual. Por eso la pertinencia de que también conozca todo lo que atañe a las múltiples expresiones de la información icónica.

A las sociedades actuales, se les ha caracterizado como sociedades de la imagen debido al ascenso de la cultura visual. El avance, la expansión y en algunos lugares el predominio de la imagen han permitido que las múltiples modalidades produzcan una cantidad incontenible de imágenes, muchas de ellas híbridas. La combinación de diversos tipos de modalidades de imágenes

ha enriquecido la tipología puesto que amplía la información que da forma a cada una de las imágenes. Tratemos de comprender cómo se da la articulación de la información entre las modalidades y los tipos de imágenes. La información en su estrato básico se encuentra constituida por los “datos”, también definidos por Shannon y Weaver (creadores de la Teoría matemática de la información) como las “señales” y por la teoría semiológica como los “signos”. Pero los datos sólo adquieren significación si se conjuntan en el nivel sintáctico (las relaciones de los signos entre sí) y forman una “unidad de información”. Como explica Gonzalo Abril:

Thayer afirma que los procesos de comunicación organizan y convierten los *datos* propiamente dichos en *unidades de información*, y que es precisamente la información, no los datos, lo que constituye la materia prima del *pensamiento*, la decisión y el aprendizaje. Los datos remiten a algo que “está potencialmente a nuestro alcance”, pero que ha de ser organizado *selectivamente*. La información remite a algo que ya es *inteligible* para nosotros “en forma de mensajes susceptibles de ser consumidos o elaborados en relación con hechos específicos de nuestro contexto externo”. Es, por ello, un “proceso de segundo grado” respecto a los datos mismos (Abril, 1997: 31).

Las modalidades de imágenes son las que permiten configurar la cifra de información.<sup>16</sup> Los datos propios de cada tipo de imagen son conjuntados y articulados por su modalidad: los datos artísticos pueden estar aunados con los datos publicitarios para dar como cifra de información una imagen híbrida; por ejemplo, el socorrido caso de *La Gioconda* de Leonado da Vinci en una cajetilla de cigarrillos o cualquier otro producto comercial. En otras ocasiones, simplemente se conjuntan datos artísticos para producir una imagen de

---

16 Para evitar confusiones con el concepto *unidad de información*, tal como es usado en el texto citado y lo que se entiende en Bibliotecología como bibliotecas, videotecas, etc., utilizaré el concepto *cifra de información* como la organización selectiva de los datos que se tornan inteligibles por vía de los mensajes.

arte (como simplemente *La Gioconda*). Sucede de manera análoga con los otros tipos de imágenes como las científicas, publicitarias o testimoniales, sobre las cuales se ahondará en el siguiente apartado. Una vez que las imágenes, sean homogéneas o híbridas, están bien perfiladas y son transmitidas como mensajes icónicos, transitan del nivel sintáctico a un segundo nivel semántico, que concierne a las relaciones entre los signos y sus representaciones. En este nivel operan principalmente los procesos técnicos bibliotecarios de clasificación y catalogación de las imágenes.

### Artísticas, científicas y publicitarias

A partir de la cuestión de la historicidad de los tipos de imágenes enunciada en el apartado anterior, se puede decir que la conjunción peculiar que se presenta en la actualidad entre las modalidades y los tipos de imágenes da lugar a un amplio panorama de imágenes, pero si comprendemos tal situación también como el resultado de un desenvolvimiento en el tiempo, nos coloca en la dimensión histórica de la imagen y, con ello, podemos ver las transformaciones que sufre la información contenida en ella. Las imágenes cambian con el tiempo, lo que provoca desplazamientos en su tipología. Una muestra ejemplar de estos deslizamientos es el de las imágenes de arte: en la Antigüedad, una imagen de lo que ahora consideramos artística era estimada una mera artesanía. En la actualidad, el arte suele ser comprendido como un sinónimo de bellas artes o, de manera contemporánea, como artes (estudios) visuales. ¿Cómo se dio este cambio en la concepción del arte? Brevemente puede decirse que esto ocurrió en el siglo XVIII, cuando se hizo una distinción de lo que se consideraba lo determinante del arte, que era toda actividad humana realizada con habilidad y gracia. Como lo explica Larry Shiner:

En el uso corriente no sólo se ha borrado la fractura de la antigua idea de arte/artesanía con relación a arte *versus* artesanía, sino que se ha establecido una división paralela que separaba al artista del artesano y las preocupaciones estéticas de los placeres ordinarios

y del sentido de lo útil. Antes del siglo XVIII, los términos “artista” y “artesano” se usaban indistintamente y la palabra “artista” se aplicaba no sólo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas y a los estudiantes de las artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de estos términos, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con una *techné* o *ars*, es decir, un arte/artesanía. Pero a finales del siglo XVIII “artista” y “artesano” se convirtieron en términos opuestos. “Artista” vino a querer decir creador de obras de arte, mientras que “artesano” vino a querer decir creador de algo útil o entretenido (Shiner, 2004: 24).

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

Los conceptos regulativos, los ideales del arte y sus sistemas sociales son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos y colecciones de arte, cánones y derechos de autor) así como tampoco pueden funcionar las instituciones sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra) (ibíd.: 31).

Este sistema, que da lugar a la concepción moderna del arte, conlleva una reconstitución de los datos informativos. Los datos, que son el nivel básico de la información, son producidos por las tres instancias señaladas del sistema: sus conceptos, prácticas e instituciones. En ellos es donde inicialmente se asienta la nueva concepción del arte, que es la forma en que primeramente circula y se da a conocer

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

El ejemplo paradigmático de las imágenes artísticas nos muestra la extrema complejidad que guardan los distintos tipos de imágenes aún en su delimitada homogeneidad; es decir, sin considerar a las imágenes híbridas. A continuación nos centraremos en el análisis de las imágenes elaboradas intencionadamente<sup>17</sup> de manera homogénea puesto que son las que presentan de forma clara y bien delineada la especificidad de la información de la cual son portadoras. Información que en el orden semántico, por ejemplo, muestra cómo la relación entre los datos (signos) y sus representaciones da lugar a imágenes de arte, científicas y publicitarias.

---

17 En la creación de tales imágenes y, por lo tanto, de la información en ellas contenida, preexiste el factor intencional, que es el que determina a qué tipo de imagen da como resultado. Así, preexiste en el creador de la imagen la “intención” de crear una imagen artística, publicitaria, científica, etcétera. Por otra parte, la intencionalidad organiza los contenidos informativos entre medios y fines: si la finalidad es la creación de una imagen científica, los medios también adquieren un carácter científico, con lo que resulta una imagen homogénea; si, por el contrario, es una imagen intencionalmente publicitaria pero que utiliza medios de otros tipos de imágenes, por ejemplo, artísticas, resulta una imagen claramente publicitaria aunque sea híbrida. También hay imágenes intencionalmente híbridas. Esto a su vez implica reconfiguraciones en el orden semántico de la información de las diversas imágenes.



### *Artísticas*

El bibliotecario en su práctica de describir la información de las imágenes tiene que hacer frente a factores que gravitan en torno a su creación como la diversidad icónica actual, lo que ocasiona una mayor dificultad para determinar el carácter específico de su información y llevar a cabo su clasificación y catalogación. Por otra parte, también está presente el factor histórico, que provoca cambios a lo largo del tiempo en las imágenes, lo que deriva en deslizamientos entre los diversos tipos de imágenes y ocasiona una transformación en la información icónica. Así, por ejemplo, durante los siglos XVII y XVIII se acuñó el término “bellas artes”, empleado paralelamente al de “artes liberales”, con el que se designaba también a lo que en la actualidad definimos como arte. Esta vinculación de conceptos se usó hasta principios del siglo XIX. En el siglo XX, la expresión “artes liberales” cayó en desuso y se empezaron a utilizar los términos “bellas artes” o simplemente “artes”. Actualmente se usan como variantes definitorias los términos “artes plásticas” o “artes visuales”, que corresponden a los cambios de perspectiva que paulatinamente ha experimentado el conjunto de las artes.

El arte quedó clara y definitivamente situado en el territorio de la “estética”, lo cual es de suma importancia para comprender el carácter específico y diferencial de las imágenes de arte respecto a otros tipos de imágenes. El sentido de lo estético marca con su impronta integralmente el horizonte de las imágenes de arte, esto es, en su creación, circulación y recepción:

La imagen artística, así, ha existido en todos los tiempos, y en todos los tiempos, al menos en todos los tiempos *históricos*, ha suscitado un discurso, una interrogante fundamental sobre su naturaleza, sus poderes, sus funciones. Este discurso es lo que designa usualmente el término *estética*. Forjado a mediados del siglo XVIII, a partir de la raíz griega *aíszesis*, sensación, sentimiento, la palabra designó al principio, precisamente, el estudio de las sensaciones y de los sentimientos producidos por la obra de arte. Este sentido [...] perdura en ciertos trabajos, en especial de orientación

psicológica, que se interrogan sobre el porqué y el cómo del placer específico ligado a la contemplación de las imágenes (artísticas o no, pero más frecuentemente artísticas, por razón de su mayor carga sensorial y afectiva) (Aumont, 1992: 321).

Las imágenes artísticas, al estar sustentadas en la estética, funcionan con una manera especial de acercamiento a aquellos que las contemplan; provocan en el espectador una satisfacción afectiva. Esto nos conduce a la cuestión de las características y la articulación de la información que conforman este tipo de imágenes, por las que producen ese particular gozo estético en los espectadores y que permiten identificar su información artística al bibliotecario. Hay que añadir que, para que el bibliotecario pueda llevar a cabo de mejor manera la identificación de esa información artística, así como de la información de los otros tipos de imágenes, puede pedir el apoyo de los especialistas en cada tipo. Esto incide directamente en una cuestión problemática: la ambivalencia entre arte representativo (figurativo) y arte abstracto (formal). Cada una de estas formas de imágenes se crean con una información específica: las imágenes representativas son producidas a partir de la información que ofrece la realidad inmediata, exterior, mientras que las imágenes abstractas son una reelaboración de la información exterior a partir de patrones geométricos y subjetivos. Esto permite la transición de una a otra tanto en su manifestación icónica como en cuanto a la información que la conforma, es la plasticidad propia de las imágenes artísticas. La plasticidad puede hacer que una imagen representativa se transfigure en imagen abstracta y viceversa, lo que origina la transformación de la información cuando se pasa de una a otra imagen. Tal plasticidad conlleva transiciones de materiales, temas, estilo, colorido, expresividad, etcétera, y por otra parte, hace de las imágenes artísticas parte de las artes plásticas, es la base de la estética que unifica tanto a las imágenes representativas como a las abstractas en la tarea de expresar la belleza. La información de las imágenes artísticas que manifiestan belleza y en donde ésta representa su sello distintivo y definitorio tiene una estructuración especial de

los datos (relaciones entre estos y sus representaciones) que les da su atractivo. En palabras de Mauricio Beuchot:

[...] la belleza es una cierta estructuración o disposición de elementos, que hace de los mismos algo diferente, que les da un atractivo especial. Resulta ser una relación de cosas, un orden. No un orden a veces completo, ni siempre muy evidente o aparente, pero sí un cierto orden, en sentido amplio, una estructuración, disposición o relación que da a las partes, elementos o cosas conjuntados una forma o esquema que agrada, que gusta. De esta manera, la belleza tiene que ver con el orden, con la disposición de elementos o proporción debida entre las partes, esto es, en definitiva, con la analogía (Beuchot, 2012: 14-15).

En otras palabras, puede decirse que la estética (que marca la disposición o proporción entre las partes) es el tamiz a través del cual se filtra y transfigura la información que configura las imágenes de arte,<sup>18</sup> lo que las diferencia de los demás tipos de imágenes y que les brinda su coloración identitaria. Todo lo cual las hace claramente identificables a los ojos de los bibliotecarios.

---

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

### *Científicas*

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

La base del conocimiento científico es la información empírica que surge de la observación y experimentación. Es una interpretación objetiva del mundo, por lo que en esto se asemeja la ciencia con un amplio sector del arte, pero en lo que se diferencian notoriamente es en los lenguajes que emplean: el lenguaje científico es cuantitativo, mientras que el artístico es cualitativo.<sup>19</sup> En el mundo antiguo, el lenguaje científico era claramente empírico y expresaba con palabras usuales la información inmediata que ofrecía la realidad, por lo que las imágenes eran un complemento de lo expresado; eran, por tanto, una ilustración de los fenómenos.

---

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

Conforme se complejizaba el saber científico, las imágenes visuales evolucionaron gradualmente en sus roles:

Las imágenes visuales en particular son consideradas elementos que contribuyen no sólo a ilustrar los fenómenos, sino también a su comprensión; no hace falta decir que en algunos casos éstas ayudan a comprender el fenómeno aún describiéndolo de modo aproximativo e incluso arbitrario (Vitta, 2003: 26).

De tener un rol de “comparsa”, las imágenes científicas pasaron a adquirir un papel cada vez más protagonista en la ciencia. Esto contribuyó decisivamente en la transformación que la ciencia sufrió en su transición al mundo moderno. Nuevos territorios de la realidad fueron explorados y los ya conocidos fueron ampliados. Esto coincide con los avances tecnológicos que la modernidad promovió: los telescopios y microscopios permitieron asomarse a la inmensidad del cosmos y también observar lo inmensamente pequeño. La información de la realidad macroscópica y microscópica se desarrolló vertiginosamente y gran parte de ella se plasmó en imágenes:

Algunas importantes imágenes científicas son construcciones humanas con un propósito determinado, mientras que otras constituyen registros de fenómenos naturales, el resultado de la utilización de nuevos instrumentos que obtienen los primeros destellos del nuevo mundo de lo infinitamente pequeño, lo fugazmente borroso, lo asombrosamente explosivo o lo inimaginablemente lejano. Estas imágenes señalan nuestra entrada en nuevos dominios para los que se necesitan mapas, ya que la evolución nunca se consideró que mereciera la pena invertir en equipar nuestros sentidos para penetrar en dichos dominios por sí solos. Cuando entremos en ellos, descubriremos que algunas imágenes han pasado a desempeñar un papel científico que puede rivalizar con el de las palabras y los números. Como ocurre con cualquier sistema de símbolos que funciona bien, estas imágenes, con una gramática apropiada, pueden ampliar el número de cosas que podemos hacer sin pensar en ello de una manera consciente (Barrow, 2008: 20-21).

De forma paralela al desarrollo tecnológico de la ciencia moderna, se fue dando el desenvolvimiento de la tecnología productora de imágenes, lo que dio lugar a novedosos dispositivos de imágenes. Ambas tecnologías convergieron para dar lugar a un gran universo visual científico, a una reconfiguración completa de la presencia y función de las imágenes en relación con la que habían tenido en la ciencia de la Antigüedad. Ese cambio se debió a la orientación sumamente racional que el conocimiento científico emprendió en la modernidad y que condujo a mayores niveles de abstracción de su base matemática y lógica, y que configuró un lenguaje idiosincrásico, la axiomática, en el que la información proporcionada por la realidad alcanza una formalización completa.

En el lenguaje formalizado ya no son reconocibles del todo y de primera instancia los datos empíricos de la realidad. Ha surgido un reposicionamiento de las imágenes en el terreno científico. Por una parte, las imágenes permiten a la ciencia conservar visualmente el referente inmediato empírico y, por otra, esto contribuye argumentativamente a la fundamentación del conocimiento científico. Ya no cumplen solamente la función de apoyo mediante la ilustración de los fenómenos, sino que se convierten en parte importante del proceso de conocimiento. Como explica el especialista Klaus Sachs-Hombach:

Más allá de una transmisión de relaciones bastante compleja, a las imágenes, a mi parecer, se les debería reconocer una función de fundamentación del conocimiento sólo en el caso de que hagan evidentes relaciones propositivas y argumentativas y si contribuyen al incremento de su plausibilidad. Únicamente se debería hablar de una aportación visual-argumentativa especial si la imagen por sí misma y mediante la utilización de medios visuales hace comprensible una relación hasta ese momento poco clara. Solamente así la imagen –más allá de su función didáctica– proporciona una premisa adicional para reforzar una afirmación. Una función argumentativa visual la asumen las imágenes, por ejemplo, en representaciones gráficas de teoremas geométricos, sin las cuales las relaciones conceptuales complejas no podrían apreciarse (Klaus Sachs-Hombach *apud*. E. Köppen, 2009: 16).

Las imágenes científicas nos muestran otra forma de articular en ellas la información. En este caso, se explica cómo dan un conocimiento de la realidad válido para la ciencia. Esta información, más allá de la polisemia propia de las imágenes, busca ofrecer datos precisos porque su intención es acercarse a la realidad de la manera más rigurosa y unívoca posible. Así, mientras las imágenes artísticas conducen al gozo estético, las imágenes científicas inciden en el territorio intelectual para contribuir al desenvolvimiento del conocimiento. Son, pues, dos claras maneras de configuración homogénea, unitaria, de la información en las imágenes.

### *Publicitarias*

El tipo de imagen que mayor expansión tiene actualmente en términos de circulación y visibilidad es la publicitaria. Se encuentran hasta en los rincones más insólitos para que la mirada de los transeúntes se cruce con ellas en cualquier momento. Son imágenes que tienen un propósito predeterminado de carácter mercantil, por lo que la información de las que son portadoras obedece a tal fin; lo que, por otra parte, es un fenómeno moderno en el universo visual.

Mientras las imágenes tanto artísticas como científicas tienen una larga data histórica, la existencia de las imágenes publicitarias es reciente y fue originada por una cadena de acontecimientos históricos identificables. Las transformaciones que el capitalismo sufrió hacia finales del siglo XVIII, encarnadas tanto en la Revolución francesa como en la Revolución industrial, reconstituyeron las relaciones sociales y económicas. La primera de tales revoluciones rompió con las tradiciones heredadas de las corporaciones, con lo que liberó al comercio, mientras que la segunda revolución incrementó como nunca antes las capacidades de producción e innovación. Esto causó la reconfiguración de las relaciones del productor y el consumidor, lo que exigió otra forma de mediación entre ambos que llenó la publicidad:

Así pues, la producción masiva dicta su ley al consumo. Para vender la mercancía industrial, ésta debe “hablar” a las necesidades y movilizarlas en correspondencia con la producción. Cuando, a

causa de la producción masiva industrial-capitalista, se rompe el contacto directo con el consumidor-comprador, adquieren importancia formas del contacto indirecto, mediado; el capital se pone en contacto con los clientes. 1. En la forma objetiva de la estética de mercancías y 2. En la forma mercantil del comerciante que se especializa en la venta al por menor. La mercancía masiva capitalista “espera” a un comprador, está expuesta y decorada. Puesto que ha sido producida sin ser pedida, la función de su configuración es suscitar el pedido posterior. El diseño y la superficie llevan la función de la promesa del valor de uso (Fritz Haug, 1993: 94).

Estos cambios van a desembocar en el advenimiento de la sociedad de masas y con ella el triunfo de la publicidad: a incremento de la oferta, masificación de la demanda. Ante la ampliación masificada de la producción mercantil, la publicidad respondió para dar a conocer las mercancías con la palabra escrita. La publicidad, en su origen, no recurrió a la imagen, los anuncios se sustentaban en enunciados escritos que de manera directa presentaban e informaban sobre la mercancía para incitar su compra. Esto asentó el fundamento de la publicidad: ser un medio de difusión y técnica de persuasión cuya finalidad es la adquisición en el contexto de la sociedad de masas. A lo largo del siglo XIX, se dio el acercamiento de la publicidad con la imagen; para el siglo XX, la imagen dominaba el ambiente publicitario:

Evidentemente, este privilegio creciente concedido a la imagen corresponde a la toma de consciencia del papel que dicha imagen desempeña con mayor asiduidad en el mensaje publicitario. También se explica sin duda alguna por la necesidad de conocer mejor un modo de comunicación particularmente favorable a nuestra época. Como ya sabemos, el extraordinario desarrollo de la comunicación por la imagen constituye una de las características primordiales de nuestro tiempo. ¿Acaso no se ha calificado a nuestra civilización de ‘civilización de la imagen’? (Victoroff, 1983: 30).

En la medida en que se expandían las modalidades de imágenes ya establecidas y que aparecían otras nuevas, el mundo de la publicidad se encabalgaba en ellas. La publicidad ha sabido utilizar



cada una de las modalidades y sus especificidades para difundir sus mensajes. Esto ha puesto de manifiesto que las imágenes son el medio idóneo para externar el carácter definitorio de la publicidad que confluye en la adquisición. A esto hay que añadir que, conforme la publicidad se convierte en una pieza importante del sistema mercantil, y con ello crecen intereses económicos dentro y en torno a ella, recurre a otros lugares para depurar y perfeccionar sus mensajes visuales, por lo que hace uso de los aportes de las ciencias sociales y humanas: sociólogos, psicólogos, economistas, historiadores del arte, etcétera. Los conocimientos de estas disciplinas son un elemento que se integra a la información de los mensajes publicitarios. Así, el saber científico se entreteje con la información mercantil. Todo esto hace a la imagen publicitaria más sofisticada y compleja, lo que le da su gran poder de impacto visual, el cual incide en múltiples estratos de la realidad colectiva e individual.

Las imágenes publicitarias van más allá de ser un mero vehículo mercantil; de allí que se les atribuyan diversas funciones de orden moral y cultural, puesto que establecen un sistema de valores fundados en la felicidad, la abundancia y el ocio. Esto conlleva proponer modelos de conducta en consonancia con semejantes valores. Otra de sus funciones es de índole psicológica: llena el vacío emocional producto de la pérdida en la fe religiosa y de las ideologías políticas. Una última función, tal vez la más determinante, es la social: la publicidad es considerada un poderoso factor de integración de la sociedad que se erige sobre los escombros del sistema de valores y símbolos de subgrupos particulares; ofrece valores que pretenden ser homogéneos a la totalidad del conjunto social.

Para que tales funciones puedan realizarse por vía de las imágenes publicitarias, la información de la cual son portadoras requiere una articulación específica. Una imagen publicitaria típica u homogénea articula su información en el orden semántico (relación de los datos con sus representaciones) al vincular datos de carácter mercantil para producir una representación visual atractiva, signada por la seducción, que hace que en un instante sea captado el mensaje que ofrece una mercancía para el consumo. Es

de acotar que, aunque en un anuncio publicitario la composición consista principalmente en la imagen, ésta debe dirigir la atención al breve texto que la acompaña donde se dan las referencias explícitas del producto que se ofrece. Esta semántica de la imagen publicitaria actúa en el plano de las motivaciones profundas que convierten la información mercantil en un estímulo para el consumo:

Finalmente, el mensaje transmitido por la imagen es susceptible de comunicar significaciones que sólo difícilmente se prestan a la expresión verbal, una expresión de significaciones incluso que no se tolerarían en absoluto a nivel de lenguaje. De modo que la imagen actúa sobre todo en el plano de las motivaciones profundas: su poder persuasivo reside en su capacidad de influir en el inconsciente. Así se explica el éxito de esos anuncios que saben aprovechar a propósito esta notable capacidad de la imagen (ibíd.: 43).<sup>20</sup>

Por sobre la aparente simpleza que ofrecen a primera vista las imágenes publicitarias, existe un trasfondo que pone de manifiesto el complejo entramado de la información que les da forma. Hay que tomar esto en consideración porque muestra una de las variedades de información visual que en la actualidad tiene mayor producción

---

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

***Construcción epistemológica...***

y difusión, lo que la hace un emblema de esta época, y por ende, todo un reto para el bibliotecario.

## Capítulo II

### La biblioteca y la imagen

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

Desde su origen, las bibliotecas pusieron de manifiesto que tienen funciones sustanciales que han sido permanentes a lo largo del tiempo como reunir, preservar, organizar y diseminar los saberes o información del contexto (momento y lugar) en que se ubican, lo que significa que sus operaciones y actividades se engranan a partir del volumen y las características de la producción de información que genera una colectividad. Para llevar a cabo esas funciones, las bibliotecas hacen uso de los recursos de conocimiento y tecnología de los cuales cada sociedad dispone para articular tanto su estructura institucional como las colecciones. A través del tiempo, las bibliotecas han presentado el doble aspecto de

la permanencia y el cambio: tienen funciones permanentes (reunir, preservar, organizar y diseminar) en torno a las cuales se dan los cambios que ofrece y requiere cada sociedad a partir de los diversos tipos de información que produce, con lo que así satisface sus necesidades informativas. La biblioteca no es, por tanto, una institución estática. Esto es lo que queda de manifiesto en la 5ª Ley de la Bibliotecología de Ranganathan: “La biblioteca es un órgano en crecimiento”.

La biblioteca crece ante los retos que le presentan los saberes y la información registrada que cada sociedad produce. En el mundo antiguo, las bibliotecas respondieron al reto del volumen y el tipo de información producido por esas sociedades. En los siguientes siglos, las bibliotecas siguieron creciendo para enfrentar nuevos retos, hasta llegar al momento, a partir del siglo XIX, de hacer frente a un desbordado volumen y variedad de tipos de información registrada como nunca antes se había dado. La dinámica de tal contexto propició el surgimiento de las bibliotecas públicas como las conocemos actualmente.<sup>1</sup> Así, por ejemplo, el desarrollo y consolidación de las diversas disciplinas científicas propició la producción de una variada gama de publicaciones como revistas, folletos, periódicos, etcétera, para dar a conocer de forma rápida y ágil los avances científicos. La amplitud y diversidad de tales publicaciones, así como su impacto en el conocimiento y la sociedad llamaron la atención de Paul Otlet, quien buscó organizar esa información dando origen al Documentalismo, con lo que contribuiría también al desarrollo del conocimiento bibliotecológico. Ahora bien, dentro del reto que este contexto ofrece a las bibliotecas es

---

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

de notar la presencia y expansión de un tipo específico de información registrada: las imágenes.

En la Antigüedad, los libros ya contenían imágenes bajo la forma de ilustraciones, por lo que puede decirse que la imagen siempre ha tenido presencia en la biblioteca. A lo largo del tiempo se le comprendió en relación con el contenido del libro.<sup>2</sup> Fue con la invención de la imprenta de tipos móviles que esta relación comenzó a modificarse porque con ella se producían y reproducían más imágenes; con el paso del tiempo otros procedimientos técnicos ampliaron la producción de imágenes. En el siglo XIX, con la creación de la fotografía, la generación de imágenes creció exponencialmente. La variada gama de imágenes se constituyó como un elemento fundamental para las publicaciones como revistas, folletos y periódicos.

Siguiendo la estela dejada por la fotografía en el siglo XIX y otros procedimientos técnicos, ya en el siglo XX el cine y la televisión, por mencionar los más populares, dieron forma a un contexto cada vez más determinado por las imágenes, las que, como se expuso en el capítulo anterior, se diversificaron en una amplia variedad de modalidades y tipos. De ahí que una gran parte del volumen de la información que se produce en la actualidad sea de índole visual, y que la especificidad de sus características esté fundada en la diversidad de las imágenes. Esta situación se ha complejizado en el siglo XXI con las imágenes producidas por los soportes electrónicos.

La omnisciente e importante presencia de la imagen ha motivado a que algunos analistas sociales y de la información consideren que la denominada sociedad del conocimiento es también una sociedad de la imagen o, en su variante, una sociedad asentada en una cultura visual, en correspondencia a la manera en que se hace referencia a una sociedad de cultura escrita. Todo esto es parte de las tendencias y movimientos que dan forma al contexto histórico social actual, y en cuanto tal, es el reto al que hace frente la biblioteca, el cual lleva a cabo con la actualización de la 5ª Ley de Ranganathan como órgano en crecimiento.

---

2 Cfr. Ivins jr., 1975.

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

En cuanto al tipo de documentos que la componen, las colecciones bibliotecarias son muy heterogéneas. Ya hemos señalado que hace tiempo el libro dejó de ser el único documento integrante, aunque es cierto sigue siendo el más importante de ahí que se siga hablando del fondo bibliográfico para designar la colección de la biblioteca. Hoy día, las colecciones de las bibliotecas están integradas por todo tipo de documentos además de los libros: publicaciones periódicas, documentos audiovisuales, en soporte informático, etc.; variando, eso sí, por su proporción en función del tipo de biblioteca, llegando en algunas ocasiones a ser alguno de ellos el dominante, como es el caso de las bibliotecas con fondos especiales (fonotecas, videotecas, hemerotecas, etc.). Esta variedad de documentos en las colecciones de las bibliotecas ha hecho que algunos especialistas propongan cambiar la denominación de la biblioteca por la de mediateca (Orera, 1997: 95).

Hay que resaltar dos aspectos que están intrínsecamente vinculados: la proporción dominante de materiales documentales que no son bibliográficos pueden ser ordenados en unidades de información especializadas por especialistas conocedores de tales materiales; por otra parte, los materiales de carácter visual que están en las bibliotecas “normales” se encuentran en una posición marginal tanto en su cantidad como en su uso. Esto se vincula con otra observación que hace la autora cuando dice que aunque los materiales de las colecciones son heterogéneos, el más importante sigue siendo el libro, a los visuales no se les da demasiada importancia.

Esto provoca que los bibliotecarios no profundicen en el conocimiento de materiales audiovisuales para aprender a describir y

organizar la especificidad de su información. Ahora bien, por el lado opuesto a la perspectiva separatista que promueve bibliotecas con fondos especiales, la propia Luisa Orera, en otro texto, nos explica cómo se está dando un movimiento integrador entre las diversas bibliotecas:

Sin embargo, este esquema, aplicado de forma rígida resulta poco real, ya que las bibliotecas, al menos algunas, han ido evolucionando y adaptándose a las nuevas necesidades, integrando en sus colecciones todo tipo de documentos, elaborando documentos como bibliografías especializadas, boletines de sumarios, desarrollando servicios de información y referencia. Por esta razón, las fronteras tienden a difuminarse y en la actualidad la tendencia es más integradora que disgregadora: se buscan más similitudes que diferencias. Las ciencias que se ocupan del archivo, la biblioteca y el centro de documentación (Archivística, Biblioteconomía y Documentación) son ramas del tronco común de las Ciencias de la Documentación. En definitiva, se trata de organismos que aunque mantienen características propias que los diferencian, participan en el ciclo de la información, desde que se generan hasta que se usa. En este sentido, E. Fuentes i Pujol ha dicho: "Existe, en la actualidad, un atencencia a la convergencia entre todo este tipo de sistemas documentales. Así pues, existen centros de documentación con biblioteca, hemeroteca, servicio de teledocumentación, servicio de referencia, o bibliotecas que ofrecen servicios de difusión selectiva de la información DSI, obtención de documento original y análisis en profundidad de los fondos documentales" (ibíd.: 68-69).

Aquí resulta conveniente retener las últimas palabras donde la autora cita lo dicho por E. Fuentes i Pujol. La convergencia de bibliotecas de cara al futuro debe estar respaldada por parte del personal bibliotecario a través de un análisis profundo con respecto al destino de los fondos documentales. Los bibliotecarios deben tener los conocimientos necesarios respecto a las imágenes en cuanto a información registrada, aunque a veces requieran de la colaboración de especialistas en ciertos tipos de información; por ejemplo, para conocer cómo se organiza la información visual y apoyarse en el especialista científico para puntualizar el aspecto



científico de alguna información en la imagen científica o de un historiador del arte para describir mejor la información artística de la imagen sobre una obra de arte.

En el siguiente apartado, se expondrá la propuesta de organización de información visual concebida por Paul Otlet y afinada por la vertiente visual de sus continuadores, que principalmente han sido españoles. Algo que no se debe perder de vista es que aquí se busca ejemplificar con una muestra de organización de la información la propuesta epistemológica que articula esta investigación, por lo que no se pretende hacer un muestrario de diversas expresiones o técnicas de organización de la información visual; es decir, es un medio, no una finalidad para demostrar la tesis sustentada: la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento.

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

## ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN VISUAL

Paul Otlet publicó en 1934 *El tratado de documentación*. Desde el inicio quedó manifiesto que era una obra importante por la trascendencia que alcanzaría. El autor belga era jurista y sociólogo y poseía conocimientos enciclopédicos, y estaba al día sobre las profundas transformaciones que acontecían tanto en Europa como en el mundo en el tránsito entre los siglos XIX y XX. Esos cambios alteraban de forma radical el conjunto de las estructuras sociales y, con ellas, las de la información y el conocimiento. Otlet tenía presente que transformaciones tan profundas y radicales ponían en evidencia rezagos, desvíos y aletargamientos acumulados en los diversos órdenes sociales. Su diagnóstico, además, propiciaba tomar medidas para abrir nuevos caminos a tono con la nueva época, sobre todo en el terreno que más le interesaba: el de los libros y los documentos.

Paul Otlet sabía que el carácter distintivo del siglo XIX es que había estado determinado por la consolidación y expansión de la Revolución industrial, lo que implicaba en primer lugar el desarrollo de las ciencias y la tecnología.<sup>3</sup> Esto, a su vez, daba lugar a una ampliación exponencial de oferta y demanda de información, que en términos inmediatos se reflejaba en una desmesurada producción de libros y toda otra clase de documentos que dejaba a los sistemas tradicionales desbordados. La tecnología adoptada en el mundo editorial lanzaba torrentes de publicaciones como nunca antes que avasallaban al público. De ahí las famosas palabras azoradas que son como un pórtico para *El tratado de documentación*:

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

Quien emite estas palabras no es un simple y abrumado lector, es un individuo con una sólida formación científica; de hecho, es un hombre decimonónico forjado en el positivismo, por lo que su mentalidad y conocimientos están firmemente arraigados en la concepción científica. Esto supone un enfoque específico sobre la generación y desenvolvimiento del conocimiento. Para Otlet, el tipo de conocimiento

---

3 “Nuestro tiempo, entre todos los demás, se caracteriza por estas tendencias generales: organización y racionalización de los métodos y procedimientos, maquinismo, cooperación, internacionalización, desarrollo considerable de las ciencias y las técnicas, preocupación en aplicar sus datos al progreso de las sociedades, extensión de la instrucción en todos los grados, aspiración y voluntad latente de dar a toda la civilización mayores cimientos intelectuales, orientarla en todos los planos” (Otlet, 2007: 3).

fundamental para el avance social es el científico y lo definitorio de este conocimiento no es que esté dirigido a la investigación de los hechos inmediatos y concretos, lo que alude a su naturaleza especializada, sino a un complejo mundo de ideas y principios sustentado sólidamente en una organización lógica y racional. Por ello su pensamiento científico se encuentra signado por una visión unificada y universal del conocimiento que marca con su impronta toda su obra. Ese pensamiento se encuentra dirigido en especial a dar orden a la abundante producción de materiales bibliográficos científicos.

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

En *El tratado de documentación*, la sección dedicada a las imágenes y lo referente a ellas es breve. Las observaciones de Otlet con respecto a las imágenes no son del todo novedosas, pero lo que es de interés son las explicaciones que hace sobre las tecnologías que producen un sector de ellas,<sup>4</sup> así como el señalamiento de una teoría que vehiculice los conocimientos por imágenes: “La bibliología requiere una teoría de la transmisión de los conocimientos por medio de imágenes cada vez mejor hechas, cada vez más multiplicadas y propagadas al máximo” (ibíd.: 77). Al indicar que la Bibliología

---

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

requiere de una teoría de la transmisión de las imágenes, les otorga carta de ciudadanía en esta ciencia.

Como soporte de la Bibliología, se postula una categoría nuclear y la dota de universalidad: el biblión, el libro soporte por antonomasia de la palabra escrita. Ante esto, lo que es de resaltar es que subsume dentro del biblión todos los productos gráficos. Para comprender la variante que aporta la propuesta otletiana a la Bibliotecología y a la cuestión de las imágenes, es importante considerar lo que se explica a continuación: para que quede fundamentada la universalidad del biblión, es necesario distanciarse, primero, del espacio en el que adquiere su concreción particular: las bibliotecas, donde los documentos, en específico los libros, tienen disponibilidad inmediata. Esto tiene sus razones en la concepción de la Bibliología de Otlet, que sabía de la trayectoria que en ese momento seguían las bibliotecas, así como del instrumental con el que se organizan la información y la bibliografía, a partir de lo cual propuso una vía alterna que se separa del espacio para radicar en la dimensión temporal. De ahí que vea las bibliotecas desde la perspectiva de su espacialidad cuando las caracteriza como “grandes centros de erudición” que “ordenan la actividad intelectual plasmada en los documentos de los que realizan su catálogo” puesto que en ellas “se emprenden las compilaciones de las colecciones”, con lo que concluye que la historia bibliotecaria pone de manifiesto el factor determinativo del espacio. Hay que acotar que con la revolución que introdujeron las bibliotecas públicas en el desenvolvimiento de la historia bibliotecaria, se dio una base dinámica a la espacialidad de la biblioteca. Con el desarrollo de la Bibliología, según Otlet, se abrió la puerta a la temporalidad:

En seguida, la bibliografía se separa poco a poco de la biblioteca. Nacen las necesidades no de una colección determinada, que está completa por el catálogo, sino de la ciencia, deseosa de servirse de los libros allí donde estén almacenados. Para constituirse un método –el de la descripción de los libros y de los estudios de sobre los conjuntos de los libros–, llega pronto a ampliarse el concepto que se hace del mismo libro hasta sustituirlo por el concepto de documento. A partir de ese momento, estrechamente con los antiguos

marcos, la bibliografía se afirma autónoma, al igual que la Biblioteconomía, y critica su particularismo. Trabajando con la categoría de lo universal, influencia pronto a la ciencia, la misma producción intelectual a la que aporta el medio de representarse más claramente su propia universalidad (ibíd.: 38).

Cuando la biblioteca pierde su protagonismo, quien gana preeminencia es la ciencia bibliográfica. Con la biblioteca, quedó atrás la bibliografía puramente descriptiva para convertirse en teórica; es decir, en Bibliología (ciencia del libro), la técnica con la que se puede influir en la confección de los libros. De esta manera, ha dejado de ser la ayudante de los libros, con lo que se da el paso decisivo hacia la temporalización que ya no es la de la Biblioteconomía ni la de la bibliografía, sino la del conjunto del libro y del documento.

La Biblioteconomía y la bibliografía son partes de la Bibliología, pero están unidas a un cuerpo más vasto cuya existencia las amplía, eleva y transforma [...]. No habría que sorprenderse mucho porque la Bibliología no se constituya más que en nuestros días. Faltaba primero que los libros existieran antes de poder describirlos, analizarlos y separarlos de su existencia misma, de los hechos generales” (ibídem).

Con el advenimiento de la documentación, Otlet propició lo que puede considerarse el giro copernicano que fue de la bibliografía descriptiva, al servicio del libro, hacia la bibliografía teórico-técnica (Bibliología), que tiene influencia sobre el libro; pero también es el giro de la dimensión del espacio (biblioteca) a la dimensión del tiempo (autonomía documental). De esto se desprende que Otlet introduce la bibliografía en la dimensión temporal y el resultado es que el registro gráfico (documento) se convierte en tiempo. Puede decirse que en esto radica la fuerza impulsora y propositiva de la Bibliología.

En las palabras de Otlet citadas inicialmente, expresaba su azoro ante la ingente producción bibliográfica y las extremas dificultades que ocasionaba para su uso. Él respondió a ese reto con la gestación de la Bibliología, pero para que tal ciencia pudiera ser verdaderamente funcional, tenía que estar en tensión por el factor del tiempo. En un contexto en el que, a la par de que se producía

una gran cantidad de materiales bibliográficos, la vida de las sociedades se aceleraba, uno y otro lugar se relacionaban estrechamente: el tiempo y la velocidad se convertían en el resorte que impulsaba e impulsa actualmente la vida de las personas.<sup>5</sup> Por ello, el tiempo es también un factor de fondo sobre el que se sustentan los principios de la Bibliología (documentación) otletiana:

Los principios de la documentación organizada consisten en poder ofrecer sobre todo un orden de hecho y de conocimiento informaciones documentadas: 1º universales en cuanto su objeto; 2º seguras y verdaderas; 3º completas; 4º rápidas; 5º al día; 6º fáciles de obtener; 7º reunidas por anticipado y dispuestas a ser comunicadas; 8º puestas a disposición del mayor número (Otlet, 2007: 8).

Como puede detectarse, la presencia implícita del tiempo se hace patente a partir del cuarto principio, pero los tres primeros principios tienen como condición de posibilidad el resto de los subsiguientes principios. Nótese que del conjunto de tales principios queda soslayada la dimensión espacial. Esta vía temporal abierta por Otlet será sumamente fértil y propositiva: si con él los principios de la Bibliología se encuentran modulados por la temporalidad, lo que harán sus sucesores será hacer del tiempo el factor constitutivo de la información cuando hayan perfeccionado el proceso informativo (documental), lo cual se verá reflejado en la información propia de las imágenes, como se detalla a continuación.

Para Paul Otlet, la unidad abstracta que sintetizaba toda la clase de materiales era el *biblión*. Dentro de esa categoría, tenían una breve ubicación los de carácter visual, que de una u otra manera se encontraban correlacionados y hasta supeditados a los textuales, por lo que no poseían autonomía propia. En los inicios, el tratamiento especializado que hacía la Bibliología otletiana en la organización de la información visual estaba sustentado en lo que se hacía en Bibliotecología. Esto confirmaba la poca relevancia que tenían las imágenes en la fase inicial de la propuesta de Otlet:

---

5 Cfr. Paul Virilio, 1997.

En este sentido, no es accesorio reseñar que son relativamente dentro del ámbito disciplinar de las Ciencias de la Documentación las aproximaciones teóricas y empíricas a los procesos generales de análisis de contenido de cualquier tipo de documento icónico. Ello –en parte– es consecuencia del histórico prevalecimiento que en su seno ha tenido el estudio de la información codificada lingüísticamente –lo que ha determinado que su paradigma conceptual se orientase hacia lo librario, desde una concepción muy reduccionista que considerada como tal exclusivamente a lo tipográfico–, así como a la carencia subsiguiente de metodologías de análisis e instrumentos específicamente destinados a esa tipología documental. Esta preponderancia del discurso lógico-lingüístico y de sus subsiguientes representaciones textuales encuentra reflejo en nuestras actividades y técnicas de procesamiento de información y también en la concentración de los servicios de información –muy señaladamente en la forma en que tratamos, representamos y recuperamos la información– y explica el innecesario pero constatable menosprecio del valor documental de los soportes icónicos (Agustín Lacruz, 2006: 48, 113).

Esta situación acabó por invertirse gracias a los relevantes aportes de la Bibliología al conocimiento de la información visual. Este cambio empezó en el momento en que el biblión de Otlet se resquebrajó: para sus continuadores, pronto quedó de manifiesto que la categoría del biblión no era operativa ni explicativa debido a los acelerados cambios y las innovaciones que estaban ocurriendo a lo largo del siglo XX en el terreno de lo social, así como en el de las tecnologías productoras y reproductoras de una amplia generación de soportes y formatos de información.

A pesar de que estamos en un contexto donde hay expresiones de información de más amplia variedad y complejidad que las que se muestran en la obra de Otlet, todavía son actuales y operativas las propuestas que están en *El tratado de documentación*, de entre las cuales cabe destacar los principios de la Bibliología (ciencia del libro), así como la concepción bibliológica y dentro de ésta el análisis de la información. Con estos factores, el conocimiento bibliológico se convierte en un instrumento idóneo para la organización de la información visual, cada vez más predominante en los albores

del siglo XXI. Para apreciar la operatividad de tales factores respecto a las imágenes, veamos una tentativa de definición de información que nos permita relacionarla con el análisis de la información:

“Información” es un término muy empleado en múltiples contextos, del cual se han dado multitud de definiciones y cuyo valor polisémico nos puede llevar a considerar la información como mercancía (como producto útil), como energía, como comunicación, como hechos, como datos y como conocimiento. En este sentido, se dice que “datos”, información, conocimiento y saber pueden ser considerados como partes de un todo, uno nos lleva al otro, cada uno es el resultado de la acción del anterior sin que existan límites definidos entre ellos (Juan Ros García *apud*. López Yépez y Osuna Alarcón, 2011: 163).

### Proceso informativo

Veamos con detenimiento las notas que distinguen al proceso informativo y le dan su trascendencia dentro de las Ciencias de la Información. Entre las varias definiciones que se dan de *proceso* (lat. *procesus*), caben resaltar las que indican que consiste en la serie de fases de un fenómeno o en la evolución de una serie de fenómenos; pero también las que lo identifican como un proceso de datos, lo que implica el tratamiento de la información.

Es claro que el concepto de proceso evoca de forma inmediata e intuitiva el movimiento; por lo tanto, representa la transición y el cambio de fenómenos, datos, información, etcétera. Es, pues, un término que se contrapone a lo estático, lo inmutable; es sinónimo de mutabilidad y progresión.

Este término se une al fenómeno informacional, que hace referencia a la información, definida como “mensaje o mensajes, cada uno de ellos incorporado permanentemente a un soporte (mientras perdure dicha incorporación) empleado con una finalidad informativa” (Martínez Comeche *apud*. López Yépez y Osuna Alarcón, 2011: 35).

El proceso informativo, en conjunto con el proceso, significa movimiento del mensaje o mensajes; despliegue de las fases de cambio, y transición de los mensajes y sus correspondientes soportes para informar. De manera sintética, puede decirse que el



proceso informativo expresa la temporalidad de la información a través de sus fases de cambio, lo que se contrapone con una concepción estática, atemporal, de mera conservación de la información. El concepto no sólo indica la temporalidad informativa, sino también explica cómo opera el despliegue de las fases de cambio. Ante esto, resulta pertinente la explicación del proceso comunicativo con terminología documentalista:

El proceso informativo (comunicativo) en su esquema básico y general, comprende un sujeto activo, que informa; un objeto de la información emitida a través de un medio de comunicación, y un sujeto pasivo, que recibe el mensaje comunicado y reacciona ante él. De modo paralelo, el proceso documental descansa en el proceso comunicativo y es una variedad de éste. En efecto, en el proceso documental hay un sujeto emisor –el profesional de la documentación–; un mensaje –el documento– a través de un medio determinado, y un sujeto pasivo o receptor, que es el investigador o usuario en general. La naturaleza de este proceso peculiar de la información se deriva del objeto transmitido, el mensaje, esto es, el mensaje documentario, pues en el proceso documental lo que trasmite el sujeto emisor o documentalista al sujeto pasivo o usuario de la documentación es, precisamente, un documento. En un trabajo anterior, en que yo mismo trataba de desvelar la naturaleza del documento, establecía dos vías para su estudio: la vía de la etimología y la vía de su significación en la documentación científica. Desde esta perspectiva, antropológica y cultural, el documento es la objetivación de un conocimiento en un soporte material con posibilidad de ser transmitido. Objetivación y posibilidad de transmisión o accesibilidad son dos notas que configuran la naturaleza del documento (López Yépez, 1995: 153-154).

El proceso informativo se da la manera de cajas chinas, como se explica en el texto citado. Éste se despliega al interior del proceso comunicativo, así como el análisis de la información se desarrolla al interior del proceso informativo. Cada fase de transición a la siguiente entraña cambios tanto cuantitativos como cualitativos en la información. Tal es el periplo que también la información visual sigue en el tratamiento que hace de ella la Bibliotecología, como se detallará más adelante.

El proceso comunicativo consta de los elementos básicos: el sujeto que informa, la información emitida a través de un canal de comunicación y el sujeto receptor del mensaje. La traducción a la imagen puede ser: el creador de la imagen; la información visual que es emitida por medio de una pintura, una película, etcétera., y el espectador del mensaje visual. Este esquema es el que se multiplica en todos los niveles de la realidad cotidiana, por lo que el proceso comunicativo es el que cubre todos los intersticios de las relaciones humanas en el trabajo del día a día. Por este mismo motivo, es la esfera que está más expuesta a la dispersión informativa por la volatilidad de los intercambios comunicacionales de la vida diaria que fomentan el consumo instantáneo y desechable de la información.

Una torrencial producción de imágenes es transmitida por una gran variedad de canales para ser consumida por una amplia masa de espectadores. De hecho, la producción de imágenes ocupa un amplio porcentaje de intercambio comunicacional, por lo que podría decirse que el proceso comunicativo está determinado en gran medida por la información visual; asimismo, esta esfera se encuentra dinamizada por una temporalidad anclada en el presente, el instante, del consumo informativo.

En el momento en el que un mensaje es asentado en un soporte y circula en el proceso comunicativo, se desliza al proceso informativo. A partir de una serie de criterios del bibliotecario para seleccionarlo, comienzan a desplegarse los mecanismos y factores definitorios de tal proceso. La reduplicación que se lleva a cabo en el proceso informativo de los elementos que componen la comunicación son “un sujeto emisor –el profesional de la información–; un mensaje –el documento– a través de un medio determinado y un sujeto pasivo o receptor, que es el investigador o usuario en general (ibíd.)”.

Cuando se ponen en marcha estos factores, puede decirse metafóricamente que se establece un “perímetro” en torno al proceso informativo; inclusive, el proceso mismo es ya el perímetro. La transición del proceso comunicativo al proceso informativo origina que la información que circula cotidianamente entre los intercambios comunicativos y que está signada por la dispersión pase a otra esfera, es el perímetro porque es depurada de la dispersión,

lo que a su vez favorece el ingreso a otra temporalidad y a un territorio autónomo de autogeneración informativa.

Todo esto sucede a partir de la conversión de un conocimiento en un soporte material con posibilidad de ser transmitido. Así, en el proceso informativo la información es organizada a partir de un esquema de temporalidad que coordina el pasado, la fuente primaria, con el presente, el análisis de la información (como se verá adelante) y con el futuro, información para ser transmitida a través de las generaciones. El soporte material representa un primer nivel de ubicación espacial de la información, el cual, llevado por ese esquema temporal, reduplica la información. En la dinámica del proceso informativo, la información genera información y conocimiento.

El despliegue del proceso informativo adquiere importancia en el factor humano; es decir, el bibliotecario, quien al ser el sujeto emisor de un mensaje (soporte material) reproduce el ciclo informativo donde él es el productor de la información destinada a un usuario y ya no es sólo el mero receptor del proceso comunicativo que se avoca limitadamente a organizar una información. De esta manera, se da una redefinición del perfil del profesional al otorgarle un rol activo en el que, al ser productor de información de la información, promueve los mecanismos de la temporalidad del proceso informativo. Esto exige competencias acordes para llevar a cabo una labor marcada por la temporalidad en las transformaciones de la información. Estas competencias, en el caso de la información visual, son las de la lectura de imagen, tema central del siguiente capítulo.

Las imágenes que circulan con sobreabundancia en el tránsito cotidiano del proceso comunicativo dejan de ser objetos fugaces al pasar al proceso informativo para convertirse en entidades portadoras de información que se desenvuelven en un orden temporal. La imagen adquiere valores informativos, la información visual se torna legible a partir del trabajo textual por el cual se extrae información. Así, se establece la interrelación entre la imagen y el texto que da razón de su dimensión informativa y con ello de un conocimiento de diversa índole, como con el caso de la fotografía:

Cualquier fotografía adquiere valores documentales (informativos) en cuanto que “ilustra acerca de algún hecho”; es decir, que informa, transmite o sugiere conocimientos de todo tipo. El documentalista fotográfico (también ilustrador en los circuitos editoriales) necesita del documento para justificar, completar o contrastar la información textual o verbal (Sánchez Vigil *apud*. López Yépez y Osuna Alarcón, 2011: 369).

La información visual adquiere una legibilidad dotada de identidad una vez que pasa por el proceso informativo. Ya no es la imagen, en movimiento o fija, en cuyo contenido no se repara, ni un objeto que es visto distraídamente y sin comprensión no sólo en su dimensión estética, sino en su parte informativa. Al darle a la imagen valores informativos, se hace explícito su contenido en cuanto información, con lo que se le da identidad, y puede ser recuperada dentro de un orden informacional (información de la información) para luego ser diseminada (transmisión y recepción). La diseminación es la respuesta última del proceso informativo a la dispersión del proceso comunicativo; es el antídoto contra la dispersión.

Para que una información visual pueda ser diseminada, tiene que pasar por las fases del análisis de contenido, las cuales son las articuladoras de la temporalidad y el orden de la información dentro del “perímetro” del proceso informativo. El análisis de contenido no es exclusivamente un procedimiento técnico para ordenar mecánicamente la información, se sustenta en supuestos de carácter epistemológico, esto es, teóricos y metodológicos, así como en las competencias personales (lectura y cultura) del bibliotecario para hacer legible y ordenar (dar identidad) la información visual.

Veamos primero la cuestión cognoscitiva. En su función de productor de información sobre información, el bibliotecario ha de obedecer inicialmente a un claro procedimiento epistemológico: el planteamiento de preguntas, que a su vez son el correlato de las preguntas del usuario:

Admitamos –señala Pinto Molina– que la función esencial de la documentación es poner a disposición de los usuarios los documentos requeridos. El productor crea documentos que son respuestas

a posibles preguntas del usuario. Éste, por su parte, formula preguntas dirigidas a un conjunto de documentos. Para saber qué documentos responden a una pregunta determinada, se interroga al conjunto de documentos en función de la pregunta. Pero la cantidad de documentos y la diversidad de las preguntas han obligado a introducir una etapa suplementaria o intermediaria que facilita la operación de interrogación. Esta fase intermediaria es precisamente el análisis documental (Garrido Arilla apud. López Yépez y Osuna Alarcón, 2011: 280).

Una pregunta radica en la enunciación de un problema y éste es una búsqueda que pretende clarificar un sector o aspecto opaco de la realidad: no se problematiza sobre lo desconocido, como tampoco sobre lo ya conocido. La pregunta, el problema, incide en la zona intermedia donde se cruzan lo conocido con lo desconocido, la luz con la oscuridad, se sitúa en esa breve franja de lo que se conoce o desconoce a medias, por lo que es un lugar de penumbra. La indagación que se presenta a continuación sobre la pregunta tiene como objetivo que la penumbra se convierta en claridad, que lo que se conoce a medias sea más profundamente conocido.

Bajo esta interpretación de lo que significa plantear preguntas, las palabras citadas de Garrido Arilla respecto a la función epistemológica para el análisis de contenido toman más sentido: a un conjunto de registros gráficos que adquieren el significado de la realidad informativa, se le dirigen las preguntas tanto del bibliotecario como del usuario para incidir en la zona intermedia entre los materiales conocidos (cuya información ya ha sido organizada) y los desconocidos (con posibilidades de ser organizados). Ubicar esa zona intermedia de registros gráficos ya implica poner en marcha el análisis informativo. El bibliotecario contesta a la pregunta con el material informativo creado por él (información sobre información), que son respuestas a posibles preguntas del usuario; mientras que las preguntas del usuario son respondidas con los materiales que cubren sus necesidades de información, los cuales le fueron facilitados por el bibliotecario. Así se cumple con la función esencial de la biblioteca que es poner a disposición de los usuarios los materiales requeridos. Tales materiales, sean bibliográficos

o visuales, son el vórtice donde inciden preguntas y respuestas del bibliotecario y el usuario.

Con la información visual, el planteamiento de las preguntas adquiere una especificidad diferencial respecto a las preguntas que se dirigen a los soportes escritos. Cuando el bibliotecario pregunta o problematiza un conjunto de soportes informativos, se secciona la parte que corresponde a los visuales; la pregunta misma actúa como un factor de selección entre un tipo de registros y otros. Establecer diferencias entre la información escrita y la visual conlleva a determinar las vías de acceso hacia la especificidad de la información visual. Para que el bibliotecario pueda acceder a este tipo de información, debe contar con bases de conocimientos sobre imágenes (como se explicó en el capítulo anterior), así como sobre sus procedimientos y métodos de lectura (como se explicará en el capítulo siguiente). Los registros visuales, producto de los análisis de contenido, producidos por el bibliotecario, por tanto, no sólo son la respuesta que se da a las preguntas planteadas por el usuario, sino también a las interrogantes del propio productor del material gráfico para producir información sobre información visual: material en el que tiene que establecer la interrelación entre una información visual y la textualidad que explica tal información. Por su parte, el usuario al plantear preguntas a tales materiales busca tener acceso a una información que le permita comprender la complejidad de las imágenes, las cuales, como se explicó, son ofrecidas en sobreabundancia vertiginosa. La información visual busca responder a las inquietudes que le despiertan objetos como las imágenes, y no cuenta, de entrada, con los elementos que le permitan leer su contenido. Esto a su vez le suministra los elementos que le dan pauta para generar un conocimiento respecto al entorno visual que le rodea.

El proceso informativo es una temporalidad orgánica que hace posible el conocimiento pasado y prepara para el conocimiento venidero. La información encuentra su cauce a través de un soporte, lo cual suscita la puesta en acción de la primera fase del análisis, el preinformativo. A su vez, esto significa que la temporalidad comienza a desplegarse de y en el análisis informativo. En la segunda fase, el soporte informativo deja por completo su naturaleza estática para

henchirse de dinámica, lo que posibilita su multiplicación; esto es, la producción de más soportes. Se propicia la multiplicación de la información en y a través del tiempo dentro del perímetro del proceso informativo.

El análisis de contenido no es una simple operación de organización de la información, es más que eso: es un despliegue de operaciones guiadas por un método que engarza actividades y habilidades mecánicas (repetitivas) e intelectuales (creativas), con lo cual se desenvuelve la información en sucesivas fases y alcanza así niveles de mayor profundidad, precisión y sistematicidad no exenta de imaginación. Todo esto es llevado a cabo por vía de una temporalidad tanto externa como interna de la información para ser organizada y puesta a disposición de los usuarios.

El análisis de contenido se desarrolla fundamentalmente a partir de dos fases, aunque en potencia podría expandirse a más como producto de las posibilidades de autogeneración de información sobre la información que permite el proceso informativo. Ambas fases están articuladas por el método analítico-sintético; al pasar de una a la otra, se da su movimiento temporal externo o formal: la primera fase, la propiamente analítica, tiene como objeto de estudio el contenido de los registros primarios, en los cuales se identifica y selecciona la información por medio de un análisis. Esta información queda representada en forma de almacenaje factográfico e indización, lo que propicia el tránsito a la producción de un registro secundario y da pauta para pasar a la siguiente fase, en la que la síntesis actúa para pasar a otra fase. Aquí la información se identifica por síntesis, lo que da como resultado un registro gráfico terciario. Así, mientras en la primera fase se genera información factográfica (descripción bibliográfica), en la segunda fase se procesa la información. Esto implica la transición en el tiempo interno informacional de un tipo de información a otro tipo de información, lo que significa asimismo un cambio cualitativo de la misma.

A medida que el método analítico-sintético se desenvuelve, pone en acción operaciones mecánicas y repetitivas que codifican la información. Esto sucede principalmente en la fase analítica, lo que da como resultado el almacenaje factográfico y la indización. También

actúan operaciones de orden intelectual: son las que se llevan a cabo durante el análisis y la interpretación de la información. Por medio de ellas, el análisis de contenido adquiere una cierta dimensión personal del bibliotecario. El margen humano no deja de estar presente de una u otra forma hasta en las producciones más rigurosamente científicas (otra cosa es el ideal de objetividad como mecanismo legitimador de cierto tipo de conocimiento). En esta parte intelectual se expresan las dotes personales y las bases formativas del bibliotecario, con lo que se ponen además de manifiesto su imaginación y creatividad, principalmente en la fase sintética. Con la conjunción de operaciones mecánicas e intelectuales, el bibliotecario da respuesta a las preguntas que tanto él como el usuario plantean al material gráfico, el primero al organizar la información y el segundo al acceder a esa información registrada y organizada.

El análisis de contenido aplicado a la información visual presenta una problemática específica y diferencial respecto a la información escrita: son lenguajes que se articulan con códigos distintos, y aunque ambos lenguajes están constituidos para expresar una información a partir de construir un mensaje,<sup>6</sup> los elementos y procedimientos con que lo llevan a cabo es diferente. Tengamos en consideración que tradicionalmente los sistemas creados para organizar la información, como la Bibliotecología, estaban pensados para aplicarse en lenguajes naturales (textuales), por lo que el acceso a la información visual va a adolecer de limitantes como la pérdida de significado y la distorsión:

La polémica entre lenguaje libre y lenguaje controlado se manifiesta plenamente en el caso que nos ocupa. Es evidente que la utilización de un lenguaje documental confiere exactitud y eficacia

---

6 “En todo acto fotográfico el autor selecciona el fragmento a fotografiar y construye un mensaje (contenido) dirigido a un receptor que puede utilizarlo como desee. El resultado final es el documento fotográfico (mensaje en un soporte). Si el documento es la combinación de un soporte y la información registrada en él, el documento fotográfico es aquel que representa la información en un soporte fotográfico analógico o digital” (Sánchez Vigil *apud*. López Yépez y Osuna Alarcón, 2011: 372).



al análisis y a la recuperación de información al dotar al usuario y al analista de un único código. Ahora bien, los lenguajes documentales derivan del lenguaje natural (escrito) de los documentos susceptibles de ser analizados con él, por lo que hay un único proceso de traducción. En el caso de la imagen, hay un doble proceso de traducción: un primer paso del lenguaje visual al lenguaje escrito y un segundo paso de éste al lenguaje documental, con el consiguiente riesgo de pérdida de significado y exceso de ruido y distorsión. Pero este problema se plantea también en los sistemas en lenguaje libre. Por otra parte, aspectos fundamentales de la imagen como la morfología, las acciones ejecutadas por los personajes, las actitudes de los mismos, etc., difícilmente se ven reflejadas en un lenguaje documental tradicional preparado para el análisis de textos, por lo que se hace necesaria la utilización de lenguajes contruidos especialmente para la imagen (Del Valle Gastaminza, 1999: s.p.).

Como queda expresado en el fragmento citado, siempre va a existir una distancia entre ambos lenguajes: por mucho que en el análisis de contenido, en su fase de síntesis, se afinen las operaciones intelectuales y éstas tengan la habilidad, precisión y creatividad para expresar en alto grado de proximidad y suficiencia la información de las imágenes, siempre prevalecerá un margen de distanciamiento.<sup>7</sup> La meta que debe guiar al análisis de contenido visual ha de ser una de permanente aproximación (con conciencia de las limitantes y la distancia) para describir y organizar los diversos estratos en los que se articula la información en las imágenes.

---

7 “Ahora bien, tratándose de documentos visuales o audiovisuales, debemos ser conscientes de que nunca un texto va a expresar con suficiencia lo que la imagen traslada y, por ello, hay que constatar que las fichas documentales de imágenes no pueden reemplazar a las propias imágenes. Sin embargo, las fichas sí pueden incluir una gran cantidad de información que recoja los atributos característicos de cada documento, información complementaria que, estructurada de acuerdo con los criterios normalizadores propios de todo proceso documental, será de gran ayuda al que quiera encontrar las imágenes, recuperarlas o saber algo sobre ellas” (Del Valle Gastaminza *apud*. López Yepes y Osuna Alarcón, 2011: 391-392).

Para ubicarnos de lleno en el análisis de contenido de la imagen, debemos tener presente el esencial señalamiento en las palabras citadas: “En el caso de la imagen, hay un doble proceso de traducción: un primer paso del lenguaje visual al lenguaje escrito y un segundo paso de éste al lenguaje documental (informativo)”. Esto debe comprenderse como el establecimiento de vasos comunicantes entre la imagen y la palabra dentro del marco temporal de análisis de contenido. Al trasladar una imagen al lenguaje, se busca hacerla legible dentro de los parámetros sobre los que operan la ciencias de la información, esto es, sobre el paradigma de la palabra escrita, el cual remite al más vasto universo histórico de la cultura escrita. Así, la imagen o, más exactamente, su información, aun cuando está signada por una polisemia salvaje y exista una pérdida o distorsión de su información al ser trasladada al lenguaje, le da una legibilidad que permite su acceso a usuarios cuyos mecanismos preceptivos e intelectivos están aún determinados en gran medida por la tradición de la cultura escrita, sin importar que estén expuestos al torrente incontenible de producción de imágenes, propio de la ascendente cultura visual que se da en la actualidad.

Una vez que se ha traducido el lenguaje visual al escrito, se traslada al lenguaje informativo; a la par, sucede la transición temporal de la información para que la imagen sea codificada a través de un lenguaje controlado. Además de que eso permite una accesibilidad más sistemática al soporte visual, ha de considerarse como el punto conclusivo en que la imagen alcanza sentido y trascendencia, puesto que ya no es la imagen consumible y desechable, sino que pasa a convertirse en patrimonio social. Así, las sucesivas transiciones temporales por las que pasa la información visual desembocan en una información que se articula desde el pasado con el presente y, a través de los individuos que acceden a ella como patrimonio futuro de la sociedad, ha sido integralmente depurada de la dispersión.

Cuando se hace el traslado del lenguaje visual al escrito, el análisis informativo se centra en tres atributos propios de las imágenes: biográficos, temáticos y relacionales. Puede decirse que los

atributos biográficos se extraen a partir de la fase analítica (con base en las operaciones mecánicas y repetitivas), de la cual se obtienen los datos del autor, el estilo, la fecha, lugar de realización y título; ésta es la información factográfica.

Con los atributos temáticos, se ha transitado a la fase a la fase sintética, por lo que manifiestamente se despliegan las operaciones intelectuales para la extracción de la información que a su vez se articula en tres niveles: denotación, que es lo que aparece de forma inmediata en la imagen; connotación, es lo que sugiere la imagen, y contexto, es el marco de referencia en el que se sitúa la imagen.<sup>8</sup> Por último, los atributos relacionales articulan las operaciones mecánicas e intelectuales para determinar las relaciones que guardan las imágenes con otros registros gráficos. Ahora bien, es menester que nos detengamos en los atributos temáticos concernientes a la denotación y la connotación para comprender cómo actúan las operaciones intelectuales sobre la información visual.

---

8 “Al analizar el contenido de una imagen, se encuentran tres aspectos diferentes: la denotación y la connotación, lo que aparece en la imagen y lo que ésta sugiere, y el contexto en el que se produce. La expresión de la denotación surge de una lectura descriptiva de la imagen y señala con claridad lo que realmente aparece en ella. En el campo de la semiótica, se entiende por denotación la indicación que se desprende de la relación directa entre un signifiante y un significado. El significado denotado sería aquel contenido explícitamente reconocido de forma unívoca tanto por el emisor como por el receptor. En una imagen un gato es un gato, una pipa es una pipa, y una rosa es una rosa. La analogía existente entre la imagen y el referente permite al lector identificar el contenido. [...] La connotación es, evidentemente, el resto: lo que no aparece de forma referencial y, sin embargo, la imagen sugiere: los aspectos religiosos, míticos, el psicoanálisis, el inconsciente, la ideología, etc.; es decir, lo que hace pensar al lector. Hay una parte “objetiva” de la connotación, válida en un determinado contexto cultural: ciertos gestos o actitudes, símbolos o, incluso, colores cambian su significado en cada país o cultura. En este sentido, la lectura de imagen pasa, pues, por la memoria colectiva. Habrá también, sin duda, una parte “subjetiva” de la connotación que dependerá de la libre interpretación del documentalista” (Del Valle Gastaminza *apud*. López Yepes y Osuna Alarcón, 2011: 392 y 393).

Tanto la denotación como la connotación expresan los modos en cómo se manifiesta y articula la información en las imágenes, y aunque de primera instancia parecen claras, las cosas no son tan sencillas al tratar de acceder a la información que contiene cada una de ellas para llevar a cabo su organización. Lo problemático radica en que la denotación y la connotación, esto es, lo que aparece en la imagen y lo que ésta sugiere, se encuentran estrechamente imbricadas: la información denotada se encuentra en constante movilidad y se entremezcla con la información connotada. Se requiere contar con instrumentos más complejos que aquellos con los que tradicionalmente contaba tanto la Bibliotecología como el conjunto de ciencias dedicadas a organizar la información. De ahí que la vertiente más avanzada de la Bibliotecología avocada a la información visual pueda incorporar un instrumental proveniente de otras disciplinas que estudian las imágenes, como la Historia del arte y la Semiótica.

Al integrar el bagaje conceptual, metodológico y teórico de la Historia del arte, en específico el referido a la iconología, y la Semiótica al análisis de contenido, las operaciones intelectuales pueden acceder de forma más rigurosa y sistemática a los distintos estratos informativos de las imágenes.<sup>9</sup>

Al margen de que la Iconología y la Semiótica explícitamente conllevan una técnica de lectura de las imágenes, por lo que serán retomadas con mayor amplitud en el siguiente capítulo, podemos decir que su aporte es sustancial para una Bibliotecología orientada a la información visual. De la Iconología puede decirse que busca llevar a cabo un discurso a profundidad

---

9 “Por su parte, de la Historia del Arte tomamos sus técnicas históricas, sus métodos de selección de fuentes de información y la sistematización textual propia de la Crítica de arte; de la Iconografía consideramos de forma especial las aportaciones panofskyanas sobre los estratos del significado y sus niveles de análisis en las artes visuales y; finalmente, de la Semiótica de la Pintura procede la noción operativa de texto pictórico, así como las técnicas de análisis cualitativo de los códigos y subcódigos que articulan el discurso estético” Del Valle Gastaminza *apud*. López Yepes y Osuna Alarcón, 2011: 25).

de la imagen que va desde el aspecto que ofrece en la superficie inmediata, hasta la hondura de los valores no visuales como lo simbólico, lo ideológico y lo religioso que gravitan en la imagen. Es, pues, un trayecto a través de la imagen que va de la denotación a la connotación.<sup>10</sup> Por su parte, la Semiótica tiene como punto focal de estudio todos los sistemas de signos, cualesquiera que sean su sustancia y sus límites; por ejemplo, los gestos o las imágenes. La llave maestra de la Semiótica para estudiar los signos son el significante y el significado, que se complementa con las dualidades como lengua/habla y denotación/connotación.<sup>11</sup> Estos breves bocetos de la iconología y la semiótica evidencian por qué se han situado como un instrumental necesario con el que puede interactuar el análisis de contenido.

Es conveniente remarcar que es el individuo, el bibliotecario, el que lleva a cabo el análisis de contenido (descriptivo); esto significa que el instrumental para organizar la información está perfectamente constituido conceptual y metodológicamente y es utilizado por alguien que tiene cualidades específicas y un enfoque propio, con los cuales orienta el desenvolvimiento del análisis informativo. Es decir, las operaciones intelectuales con las que se articula el análisis están mediadas por los aspectos personales y enfoques del bibliotecario. Al implementar instrumentales como la Iconología y la Semiótica, se pone de manifiesto a la par una concepción más compleja respecto a la información visual, así como una actitud creativa para llevar a cabo su organización. También está implícito el planteamiento de la pregunta que se le hace a la imagen para extraer su información, lo que también convierte al bibliotecario en creador de la información que pondrá a disposición del usuario y en alguien que contesta a las preguntas formuladas por el usuario al documento visual. De esta manera, el análisis de contenido puede acceder de forma más profunda y sistemática en los distintos estratos en que se articula la información contenida en las imágenes y que se plasma principalmente en los atributos temáticos de la denotación y la

---

10 *Cfr.* Castiñeiras, 2005.

11 *Cfr.* Zeccheto, 2010.

connotación. Estos atributos, a su vez, han de quedar fijados bibliotecológicamente en descriptores cada vez más sistemáticos, sutiles, precisos y afinados para que puedan expresar lo más cercanamente posible, aunque teniendo siempre presente los límites y la distancia, los aspectos específicos del lenguaje visual.

Seguir los avatares de la información visual a través del proceso informativo y dentro de éste en el análisis de contenido nos permite ver las mutaciones que en y a través del tiempo se dan en este tipo de información, lo que pone en evidencia la extrema complejidad informacional de las imágenes y con ello el aporte que hace para la organización de semejante información la Bibliología sustentada por Paul Otlet.

## NECESIDADES DE INFORMACIÓN VISUAL

En este apartado, se busca comprender la relación de la biblioteca y la imagen. Esta relación que no sólo se supedita a la organización de la información; de hecho, la propia naturaleza de la institución bibliotecaria tiene su razón de ser en la finalidad necesaria e incoercible de entregar información organizada a los usuarios que recurren a sus servicios.

La organización de la información de las imágenes abre una serie de consideraciones particulares que nos permiten comprender mejor sus perspectivas dentro del espacio bibliotecario. Entre los otros aspectos que cabe considerar de tal relación, se encuentra el de las necesidades de información visual. ¿Cómo se generan las necesidades de información visual y cómo pueden ser satisfechas por la biblioteca? La respuesta nos abrirá la puerta a la siguiente cuestión correlacionada: la lectura de imagen en la biblioteca.

Como se expresó al inicio de este capítulo, las bibliotecas tuvieron que expandir sus colecciones sólo hasta una época reciente para dar cabida a una amplia variedad de registros (como los sonoros), entre los que destacan los de carácter visual. Aunque haya bibliotecas destinadas a fondos especiales, aun así sus materiales encuentran sitio en las bibliotecas normales. Por ello, el bibliotecario debe ser un

buen conocedor de los diversos registros gráficos para escoger los más apropiados acordes a las variadas necesidades de información de los usuarios y luego proceder a integrar el tipo de fondos que deben formar las colecciones. La elección de materiales está estrechamente relacionada con la evaluación que se hace de ellos y en específico con los estudios de usuarios, que han sido definidos como:

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

- El conocimiento de las necesidades de información y el grado de satisfacción obtenido.
- Saber las motivaciones, actitudes, valores o deseos respecto a la biblioteca.
- Evaluar la biblioteca: el usuario como fuente de información de la biblioteca.
- Detectar los problemas para adecuar los servicios o realizar cambios: adecuar los espacios, la formación de necesidades, etc. (Gómez Hernández *apud*. Orera Orera, 1997: 230).

Los estudios de usuarios en cuanto a su conocimiento de las necesidades de información en la actualidad deben considerar la especificidad de cada una de las expresiones de información que presentan los diversos registros gráficos. Pero hay que remarcarlo: los estudios de usuarios parten de las pautas que dan los propios usuarios sobre sus requerimientos de información, no sobre lo que los bibliotecarios quisieran que ellos necesitaran. Estos estudios también parten de lo que nos atañe como libreros respecto a la información visual, ya que ello puede repercutir en cada uno de los ítems indicados en el texto citado. Concebimos estudios de usuarios de más amplias miras que integren en sus conocimientos parámetros que contemplen la complejidad propia del universo de las imágenes. Un autor que ha buscado constituir una concepción de semejante índole en particular sobre las necesidades de información es Juan José Calva; su modelo denominado NEIN nos puede dar elementos para establecer las relaciones entre imágenes y necesidades de información.

Un elemento inicial a resaltar del modelo de Calva es que no se supedita al conocimiento de las necesidades de información al espacio bibliotecario, sino que se habla del contexto social, que él postula como ambiente o factores externos, lo cual incide con los factores internos del individuo:

En cuanto a la cuestión de la formación y surgimiento de las necesidades de información [...] cabe insistir en que la actividad que realiza el sujeto da origen a un estado de necesidad, lo cual producirá al interior del sujeto la temática de las necesidades de información; sin embargo, la experiencia de este individuo que está registrada en su cerebro buscará cubrir ese estado de necesidad. El esquema teórico para la formación de las necesidades de información debe dar una completa descripción del proceso, su relación con la actividad que desempeña el sujeto y su vínculo con el ambiente y las características del individuo. Pero además, debe explicar las relaciones de esa actividad como una situación problemática que influye en la formación de tales necesidades (Calva González, 2004: 46).

Las palabras de Calva nos dan la pauta para explicar las necesidades de información a partir de la problemática que ofrecen las imágenes. En cuanto al factor externo o ambiente, hay que señalar que en la actualidad, las sociedades se encuentran marcadas por la impronta de las imágenes. La desbordada producción de imágenes en sus distintas modalidades y tipos, difundidas a través de diversos soportes y tecnologías, ha dado lugar también a un consumo masivo, por lo que puede decirse que la vida cotidiana de cada persona está de una u otra forma rodeada de imágenes a semejanza de una especie de atmósfera visual; por eso fue denominada como “iconósfera” por G. Cohen-Seat y P. Fougeyrollas: “[...] se ha podido adoptar el término *iconósfera* para especificar el medio de existencia instituido por la información visual y por ella constituido en nivel de realidad constante” (Cohen-Seat y Fougeyrollas, 1967: 25).

La información visual, establecida como iconósfera, es la forma en que sucede, en gran medida, la comunicación social en el mundo actual. Esta noción empata con lo que Calva define como el factor



ambiente, el cual circunda a los individuos y los influye de múltiples formas. Esto concierne a la esfera de los factores internos, es decir, a las características psicológicas y cognitivas de los individuos. De la interacción de los factores externos e internos en la persona surge la conciencia de su carencia de conocimiento y con ello sus necesidades de información.<sup>12</sup> En un ambiente determinado en gran medida por la información visual, los procesos psicológicos y cognitivos de las personas están mediados por las imágenes; entre la abundante bibliografía sobre los efectos de las imágenes sobre las personas, se ha puesto de manifiesto cómo éstas determinan su conducta y concepción de la realidad, lo que termina en un mayor consumo de imágenes, y esto a su vez genera la necesidad de información visual, que es satisfecha de manera orgánica por medio de los registros de carácter visual:

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

- 
- 12 "Las necesidades de información aparecen cuando la persona reconoce la insuficiencia de su conocimiento acerca de la construcción de un modelo, un objeto o la explicación de un fenómeno, lo cual se ve reflejado al intentar construir relaciones con el objeto, modelo o fenómeno y darse cuenta de que su conocimiento requiere de otros elementos para mejorar el modelo o la explicación del mismo. Por lo tanto, el análisis de las necesidades de información debe contemplar un análisis de las características psicológicas y cognitivas. Las necesidades de información, fundamentos teóricos y métodos del individuo vinculados con la actividad o labor que realiza o que está realizando en ese momento, pero no sólo de su actividad, sino de todo el medio ambiente que lo circunda y de la influencia que éste ejerce sobre la persona" (Calva González, 2004: 70).

de la percepción o necesidad del sujeto, todo es susceptible de proporcionar información (Calva González, 2004: 65).

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

### Capítulo III

#### Lectura de imagen

**E**n el mundo actual, todas las personas de cualquier edad, sobre todo las que habitan en centros urbanos, nacieron en un mundo saturado de imágenes; tampoco las personas que viven en lugares remotos y aislados se salvan del todo de la presencia de las imágenes que, como onda expansiva de la civilización, están presentes en esos territorios distantes.

De tal magnitud y densidad es la presencia de las imágenes en el mundo contemporáneo, que se le ha caracterizado como la civilización de la imagen. Esto ha propiciado que se crea que la cultura escrita ha entrado en un declive, pues nos encontramos frente a la alborada de la cultura visual. Con esto se busca decir que la escritura y la lectura de un texto, que tienen como soporte material principalmente al libro, están siendo desplazadas por la producción de imágenes. Esta profecía ya la había lanzado el autor de *Galaxia de Gutenberg*, Marshall McLuhan, pero la historia es más compleja que lo que este personaje creía. Tal situación no es tajante ni mecánica, más que referirse al desplazamiento de una cultura por otra, es mejor hablar de intersecciones de la cultura escrita y la cultura visual. Pero lo que marca la dinámica de tales intersecciones es que no está exenta de antagonismos, ambigüedades, distanciamientos y uniones oblicuas. Esto se debe al carácter propio y definitorio tanto de la palabra impresa como de la imagen, lo

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

Paulatinamente se ha tomado conciencia de las implicaciones y los problemas de no saber leer imágenes. La omnipresencia que tienen las imágenes las convierte en una compañía constante y cada vez más permanente en la vida de las personas y las sociedades. A lo largo de esta vida pletórica de imágenes, la persona se dedica solamente a verlas o, en el mejor de los casos, a mirarlas, pero en ningún momento llega a plantearse la necesidad de leerlas; es más, ni siquiera estima que sean susceptibles de lectura.

Queda de manifiesto que las imágenes que cubren la vida de las personas están ahí simplemente para que se les vea o mire. Esto es incuestionable si se considera que aquello que el común entiende por imagen es un objeto representativo de la realidad inmediata. En algunos momentos se miran imágenes no representativas, como por ejemplo, las de carácter abstracto, que para el sentir popular son distorsiones, puesto que las auténticas y verdaderas imágenes son las de carácter figurativo, que representan más o menos con fidelidad lo que hay en la realidad, lo que en sí es una ratificación del analfabetismo visual. Las consecuencias son de diversa índole, algunas incluso parecidas al analfabetismo textual, pero basta señalar que esto desenlaza en un sometimiento a los, llamémosle, “poderes de la imagen” por parte del espectador, así como en la parcialidad del conocimiento respecto a la complejidad de los procesos informativos del mundo actual.

El momento presente de analfabetismo visual nos remite a otra época que, guardando sus debidas proporciones, vivió una situación semejante: la aparición de la imprenta de Gutenberg (Einsenstein, 1994). Con el advenimiento de este invento, comenzó a incrementarse la producción y disponibilidad de libros, pero la base social era en

gran medida analfabeta. Esta situación hizo tomar conciencia a las sociedades europeas de la necesidad de alfabetizar a sus poblaciones para darles acceso a la información contenida en los libros, y con ello dotarlas de los elementos para generar conocimiento, y así conocer y hacer frente a los acelerados cambios que el mundo moderno imponía debido a la reconfiguración que se sufría por el impacto de la cultura escrita. La alfabetización no fue inmediata, tardó siglos en avanzar y lograr que sectores cada más amplios de la población tuvieran acceso a la lectura de libros (Alighiero Manacorda, 1987). Una vez que en la mayor parte del mundo se consolidó la cultura escrita, ya no era suficiente para hacer frente a los retos que presentaba una nueva forma cultural, la visual, que gradualmente fue configurando las pautas sobre las que se orientan las sociedades actuales.

De manera análoga a como aconteció con la aparición de la imprenta, los nuevos medios productores de imágenes cuya sobreproducción ha puesto de manifiesto el analfabetismo visual dejan clara la necesidad de aprender a leer las imágenes. Esto incide de manera directa en el espacio bibliotecario. La biblioteca, por su misión histórica, ha acompañado el desenvolvimiento de la cultura escrita, pues los avances y las transformaciones en una repercuten de múltiples maneras en la otra. Por ello a la biblioteca se le considera garante de la preservación de la producción de los registros escritos, lo que implica su organización y difusión, profundamente arraigadas en dicho espacio. Esa misión histórica se despliega en la actualidad en un contexto con una amplia variedad de información registrada, entre la que las imágenes adquieren paulatinamente más relevancia; por lo tanto, la alfabetización visual debe tener presencia en la biblioteca. Para poder llevar a cabo la descripción y organización de la información de los registros impresos, el bibliotecario requiere estar alfabetizado: formación que ha recibido desde los primeros grados escolares y que se afina y consolida a lo largo de su educación, lo que le da las competencias para leer cualquier texto. Por el contrario, respecto a las imágenes no se da una formación semejante o paralela, de ahí el analfabetismo visual que priva socialmente. Ante la expansión de la información visual y el hecho de que las imágenes han llegado para quedarse en las bibliotecas, resulta una necesidad aprender a leerlas.

Como quedó de manifiesto en los dos capítulos anteriores, las imágenes son objetos que se articulan a través de varios estratos y códigos, con los cuales se configura su carga informativa. Para describir y organizar esa información los bibliotecarios hacen uso de un tipo específico de práctica de lectura como la lectura descriptiva, que se diferencia notablemente de la lectura interpretativa que realiza el usuario en el espacio bibliotecario. Cada una de estas dos formas de lectura de imágenes se encuentra perfilada y determinada por los roles y las funciones que tanto el bibliotecario como el usuario desempeñan dentro de la biblioteca. Para describir y organizar esa información con la mayor precisión y rigor, resulta además necesario para los bibliotecarios tener las adecuadas competencias para la lectura de las diversas modalidades y tipos de imágenes, y conocer también los distintos procedimientos y métodos de lectura de imágenes, en particular los dos más difundidos y empleados, por no decir canónicos, la Iconología y la Semiología. Idealmente, con la habilidad lectora de imágenes del bibliotecario, sustentada en el conocimiento y uso de los métodos adecuados para ello, se podrá llevar a cabo una conveniente organización de la información visual para ponerla a disposición de los usuarios y cubrir sus necesidades de este tipo de información.

## EL PÉNDULO DE LA LECTURA EN LA BIBLIOTECA

Roger Chartier, en una conferencia célebre impartida en Buenos Aires durante el Congreso de la Unión Internacional de Editores en mayo del 2000, planteó vías para lo que considera el desenvolvimiento de la biblioteca del futuro. Tales vías o, mejor aún, propuestas, eran el resultado de la incertidumbre sobre el porvenir de las bibliotecas en un contexto en el que aparentemente están siendo rebasadas o desplazadas por las nuevas formas de producción y acceso a la información:

Ante esta angustia doble –o de hoy– puede desempeñar un papel decisivo. Ciertamente la revolución electrónica pareció augurar el fin

de las bibliotecas. La comunicación a distancia de textos electrónicos hace concebible, si no inmediatamente posible, la disponibilidad universal del patrimonio escrito, al tiempo que hace que la biblioteca ya no sea el único lugar de conservación y de comunicación de ese patrimonio (Chartier, 2000: 113).

Cualquier persona que tenga acceso a una computadora puede tener a su disposición una ingente cantidad de información sin tener que encaminarse a una biblioteca para satisfacer sus necesidades de información. Para Chartier, esta situación acarrea profundos riesgos para la biblioteca y sus usuarios, puesto que representa la pérdida de todo un universo sociocultural, un universo en el que, aunque el historiador francés no lo considere del todo, también se juega el destino de la información visual en las bibliotecas. Para comprender esto, veamos resumidamente las tres propuestas de la biblioteca del mañana.

La primera señala que la biblioteca ha de ser el lugar donde se mantengan el conocimiento y la frecuentación de la cultura escrita en las formas que le fueron propias y que siguen siéndole en gran medida propias. Es, pues, una propuesta que busca preservar un pasado cultural. La segunda propuesta especifica que la biblioteca debe cumplir con una función esencial en el aprendizaje de los instrumentos y que las técnicas puedan asegurar al menos capaz de los lectores el uso de las formas emergentes de lo escrito, pues corre el serio peligro de extraviarse en medio del océano de textos. La biblioteca puede ser un faro que oriente y un puerto donde protegerse. En esta propuesta, la biblioteca es concebida como instancia de formación de los usuarios. Por último, Chartier propone que en un contexto en el que la lectura se identifica con una relación personal, íntima y privada con el libro, las bibliotecas deben multiplicar las ocasiones y formas para que los lectores tomen la palabra alrededor del patrimonio escrito y la creación intelectual y estética, con lo que estarán contribuyendo a la construcción de un espacio público fundado en la apropiación crítica de lo escrito. En esta última propuesta, se considera a la biblioteca como un espacio de socialización por medio de la lectura, en torno a lo escrito.

Como puede deducirse del resumen de sus propuestas, Chartier concibe la biblioteca del porvenir como un bastión de preservación

de un tipo de universo particular: el de la cultura escrita. La biblioteca que se proyecta al futuro es aquella que en un contexto adverso conservará y reafirmará sus grandes valores y logros sustentados en la cultura escrita. Pero como puede entreverse a lo largo de los puntos resumidos hay una cuestión de fondo que los recorre y que, de hecho, está enunciada en el propio título de la conferencia: “¿Muerte o transfiguración del lector?”. Lo que Chartier busca ventilar como trasfondo de su propuesta de la biblioteca del futuro es el problema del estatuto del lector en el contexto de la biblioteca. Aunque, es justo decirlo, el lector que principalmente tiene en mente el historiador francés es el lector característico o forjado por la cultura escrita, y esto más allá de que en el segundo de los puntos resumidos señala tangencialmente como misión de la biblioteca el de llevar a cabo la función de permitir el aprendizaje de los instrumentos y las técnicas para el uso de las formas emergentes de lo escrito.

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

“¿Muerte o transfiguración del lector?” es un texto que plantea una disyuntiva que el historiador galo considera como una crisis de la lectura que, como detalla, es producto de tres factores. El primero de ellos es el del “[...] retroceso del porcentaje global de los lectores, al menos de la disminución de la proporción de los ‘lectores intensivos’ en cada grupo de edad [...]” (ibíd.: 101-102) esto también se muestra en los distintos estratos sociales. El otro factor son los problemas de diversa índole que atraviesa el sector editorial, lo que: “[...] limita la cantidad de libros publicados y sus tiradas, responde sobre todo a la reducción del público de grandes compradores –que no eran únicamente universitarios– y a la disminución de sus compras” (ibíd.:103). El tercer y último factor, y que es el que de una u otra forma incide en la cuestión de la lectura de imagen, es el del ascenso de lo que Chartier denomina la civilización de la pantalla, que le da la bienvenida a pantallas diferentes a las del cine y la televisión, ya que las nuevas combinan



texto, imagen y sonido.<sup>1</sup> La lectura en las pantallas ha dislocado y reconfigurado el mapa de las prácticas de lectura, al grado de que puede hablarse de una revolución de las mismas:

El hipertexto y la hiperlectura que permiten y producen el nuevo soporte transforman las relaciones posibles entre las imágenes, los sonidos y los textos asociados de manera no lineal en virtud de las conexiones electrónicas, así como transforman las posibles vinculaciones entre textos fluidos en sus contornos y en cantidad virtualmente ilimitada. En este mundo textual sin fronteras, la noción esencial llega a ser la de *vínculo*, concebido como la operación que relaciona las unidades textuales divididas por la lectura (ibíd.: 106).

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

En la sociedad de la información o en su configuración más actual como sociedad del conocimiento (por su dinámica de producción de información y la amplia diversidad de soportes en que ésta es ofrecida), hay una ampliación y reconstitución de las prácticas de lectura. Al observar el espacio social, puede notarse la heterogeneidad, la volatilidad, los entrecruzamientos y las amalgamas de las diversas prácticas de lectura, pero es en el espacio bibliotecario donde esa centrífuga y vertiginosa variedad de prácticas de lectura adquiere

---

1 “Las pantallas de nuestro siglo son, en efecto, de una nueva clase. A diferencia de las pantallas del cine o de la televisión, estos tienen textos, no solamente textos, ciertamente, pero también tienen textos. La antigua oposición entre, por un lado, el libro, lo escrito, la lectura y, por el otro, la pantalla y la imagen ha sido sustituida por una situación nueva que propone un nuevo soporte para la cultura escrita y una nueva forma para el libro. De allí surge el lazo muy paradójico establecido entre la tercera revolución del libro, que transforma las modalidades de inscripción y transmisión de los textos, como lo hicieron antes la invención del *codex* y luego la de la imprenta, y el tema obsesivo de la ‘muerte del lector’” (ibíd.: 104).

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

La biblioteca como organización social compleja siempre será una organización emergente con una estructura dinámica interna, puesto que al estar influenciada por los elementos situacionales de los entornos, activa en cierta forma las actividades de la estructura para cumplir con el objetivo de estar así y convertirse en generador de capital social (Sánchez Vanderkast, 2014: 19).

Uno de los factores característicos de la sociedad del conocimiento es la creciente producción de información visual en sus múltiples soportes y formatos por lo que, como señala Sánchez Vanderkast, la biblioteca se encuentra “influenciada por estos elementos situacionales de los entornos” (ibíd.), lo que de manera inmediata y funcional se manifiesta en la variada ampliación de los registros audiovisuales de las colecciones bibliotecarias. La propia definición de biblioteca que da la UNESCO asume que el acervo está constituido por una amplia gama de registros, entre los que se encuentran (y van teniendo paulatinamente mayor preponderancia) los registros visuales.<sup>2</sup> El que la biblioteca dé cabida a una creciente variedad de soportes visuales

---

2 La biblioteca es una “[...] institución que: consiste en una colección organizada en libros, impresos y revistas, o de cualquier clase de materiales gráficos y audiovisuales; y sus correspondientes servicios de personal para proveer y facilitar el uso de tales materiales según lo requieren las necesidades de información, investigación, educación y esparcimiento de los usuarios” (Orera Orera, 1997: 63).

conlleva, de manera cognoscitiva, que en cuanto espacio informacional también se le puede considerar un espacio de información visual, el cual puede ser definido de la siguiente forma:

El ESPACIO COGNOSCITIVO visual es un concepto que puede definirse a partir de lo que denominaremos MARCO DE REPRESENTACIÓN, lugar de una manifestación visual. Las relaciones cognoscitivas entre los *sujetos* (y de los sujetos con los objetos) están situadas en un espacio visible delimitado tanto física como conceptualmente (Vilchez, 1984: 103).

Interpretando desde el enfoque bibliotecario las palabras citadas de Lorenzo Vilchez, puede decirse que el espacio bibliotecario, comprendido como un espacio visual puesto que ofrece registros visuales a los usuarios, es un lugar de una manifestación visual, lo que permite establecer relaciones de conocimiento entre los usuarios, así como con los objetos de información que son las imágenes.

La biblioteca es un espacio delimitado tanto física como conceptualmente: en su dimensión física, es el conjunto de instalaciones donde se encuentra la colección con su parte de registros visuales; el aspecto conceptual ha de entenderse como la organización de servicio bibliotecario que no es tangible; se sabe de ella por los resultados obtenidos y las consecuencias de sus acciones, las cuales buscan satisfacer, en palabras de Sánchez Vanderkast, las necesidades de información de los diversos mundos sociales,<sup>3</sup> en este caso de información visual. De ahí que la biblioteca sea un espacio cognoscitivo de manifestación visual. Además, la biblioteca entendida también bajo el concepto de espacio visual permite conferirle un

---

3 “[...] la tarea es enorme, ya que la biblioteca vista como una estructura organizacional de individuos más que como un edificio, debería tener un alcance tal que fuera capaz de llegar a esos mundos sociales sin perder de vista los objetivos de la institución que provee los recursos económicos para cumplir con las funciones sustantivas de la biblioteca demandadas por cada uno de los mundos sociales. En este sentido, se reafirma la función social de la biblioteca y su lugar como centro cultural por excelencia que tiene como función social de la biblioteca y su lugar como centro cultural, proveyendo de información a toda la sociedad” (Sánchez Vanderkast, 2014: 16-17).

estatus de legitimidad a la información visual y, por tanto, en pie de igualdad con la información bibliográfica.

La biblioteca como un espacio de manifestación visual pasa a constituirse como el lugar donde puede llevarse a cabo la lectura de imagen, la cual está sustentada, como se explicó en el capítulo anterior, por una información visual organizada. Por otro lado, al ser una organización de servicio, tiene objetivos y metas, los cuales siguen las personas que trabajan en la biblioteca, quienes despliegan estrategias para poner a disposición de los usuarios la información visual; por otro lado, se manifiestan de manera más sutil las funciones y los roles de cada uno de los actores que se mueven en el espacio visual bibliotecario. Así, el personal bibliotecario tiene bien establecidas las funciones de su actividad. De manera análoga, los usuarios asumen sus funciones de acuerdo con su ubicación en el espacio de la biblioteca. Esto se manifiesta en las prácticas diferenciadas de lectura de imágenes, en el caso del bibliotecario con la lectura descriptiva y en el de usuario con la lectura interpretativa, como veremos en el apartado siguiente.

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

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

de la complementariedad intrínseca entre la comunicación basada en la palabra y la comunicación basada en la imagen, el análisis de contenido de la imagen artística cobra especial sentido como objeto de investigación “puente” puesto que –por su propia naturaleza– es un mensaje que incorpora importantes elementos que permiten transitar desde lo conceptual–abstracto hacia lo perceptual-concreto y viceversa (Agustín Lacruz, 2006: 18).

Al inicio de este apartado, se repasaron las propuestas de Roger Chartier sobre la biblioteca del futuro y se explicó cómo su trasfondo es el problema de la lectura en el mundo actual y en particular en el espacio bibliotecario. Como hemos visto, la biblioteca a la par de preservar un tipo de lectura cuya base es la cultura escrita, se ha fortalecido en otros aspectos, sobre todo por la transfiguración que experimenta ante la amplia gama de soportes informativos que se ofrecen a la lectura. Esta transfiguración nos conduce al multilector de palabras e imágenes:

En la BP (biblioteca pública), los ciudadanos buscan lecturas con múltiples finalidades: por placer, para aprender, para estudiar..., pero también para conversar, formarse como ciudadanos, conocer, gestionar, integrar, ser y descubrir, comunicarse, etc. El lector contemporáneo que acude a las BP es fundamentalmente activo. Se trata de un multilector, un lector multialfabetizado. Desde que Prenzky lanzó en 2001 sus interesantes observaciones al respecto de los nativos y de los inmigrantes digitales y lo que supone sustituir el proceso lector en papel por el proceso visual paralelo, se incrementaron los estudios sobre los diferentes lectores y la forma de acceder a la lectura. Nuevos lectores con nuevas formas de lectura. Pero el hecho de que un ciudadano del siglo XXI acceda tan fácilmente a la información no significa que esté bien informado, ya que conocimiento no es información. Una ingente cantidad de información está disponible para todos pero, paradójicamente, existe mayor dificultad para que accedan a ella todos los ciudadanos y más a una información de calidad. Por ello, las bibliotecas deben tener un nivel de exigencia educativa que permita seleccionar textos y recursos de calidad lanzando puentes para que cada lectora avance en su propia línea (Sánchez García y Yubero Santiago, 2015: 116-117).

Como se ha podido observar, la biblioteca es el espacio en donde oscila el péndulo entre la muerte o la transfiguración del lector. Esta oscilación es una derivación de otras oscilaciones del péndulo, como la que se da entre los extremos de los registros textuales y los registros icónicos, o entre los lectores de textos y los lectores de imágenes, o entre los extremos de los propios lectores de imágenes como lectura descriptiva y lectura interpretativa.

### Lectura descriptiva y lectura interpretativa

Las imágenes son información registrada, lo que les otorga un lugar preponderante dentro del sistema comunicacional en la actualidad. La comunicación, a través de una variada gama de canales, se da con imágenes. Las personas únicamente alcanzan a registrar y procesar una breve fracción del contenido informativo de la amplia variedad de imágenes que se les ofrecen; la saturación de imágenes recibidas provoca que pase a segundo plano su lectura. Cuando la mayoría de las personas ve desfilar ante sus ojos secuencias interminables y diversas de imágenes, no suele plantearse su acercamiento a ellas como un acto de lectura; considera que con ver lo que de manera inmediata y superficial le es mostrado basta para apropiarse de su información. Esto hace que queden ocultos los elementos que dan forma a la imagen y que, como vimos en el primer capítulo, al articularse conjuntamente, dan lugar a la información de la cual es portadora. Pero también tal situación deja de lado los procesos perceptivos implicados en el acercamiento visual a las imágenes y con ellas las formas de lectura de las mismas. Para comprender las imágenes es pertinente comenzar por la organización de los componentes de la imagen y su relación perceptiva con ellos.

Las imágenes están hechas para ser ofrecidas a la vista y es así que pueden entregar la información de la cual son soporte, la cual revela todo su contenido en la medida en que de la mera percepción se pasa a estadios cada vez más depurados y perfilados de lectura:

[...] los tres hechos esenciales de una imagen eran: la selección de la realidad que ésta supone, la utilización, para tal fin, de un

repertorio de elementos plásticos específicos y, en tercer lugar, la ordenación de dichos elementos de una manera sintáctica con el objeto de producir una forma de significación también específicamente icónico. Estos tres hechos dependen, como se dijo entonces, de dos procesos generales, el de la percepción y el representativo (Villafañe, 1981: 93).

La percepción se conecta con la representación que se muestra en la imagen, la cual es producto de la articulación que se realiza en ella de la selección de la realidad (cada imagen muestra sólo un breve aspecto del mundo) y de la forma en que esa fracción es expresada con elementos plásticos, los que obedecen a una sintaxis que los organiza. Pero la conexión o, mejor aún, interacción entre estos tres aspectos de la imagen y la percepción obedece a vínculos y procesos de gran complejidad que van desde un acercamiento superficial, hasta la profundización en la dinámica que da forma a la organización de la imagen. Esto puede explicarse de manera análoga a como se llevan a cabo diversos y progresivos acercamientos por medio de la lectura a un texto escrito.

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

[...] el proceso de mirar es un proceso activo y selectivo, la operación de extracción de la información ambiente se configurará como una *actividad de tipo exploratorio* que a través de ojeadas

sucesivas no aleatorias –dirigidas hacia la parte *más informativa* de la escena o imagen– permite componer un *esquema integrado* que contenga la globalidad de dicha escena o imagen (Zunzunegui Santos, 2007: 36).

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

[...] el modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento del mismo, como de sus objetivos; es decir, de la información que busca. Es precisamente esa *búsqueda* la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa y que lo que percibimos en una escena sea el *mapa* que hemos ido componiendo *activamente* mediante el ensamblaje de fragmentos más pequeños. Si no fuésemos capaces de componer un *mapa mental*, apenas tendríamos otra cosa, imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas (ibíd.: 37).

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

De manera más precisa, puede concebirse la interpretación de la imagen como una relación entre, por un lado, proposiciones que contiene y, por otro, la intención de interpretación de un espectador.



Este último selecciona en la imagen los elementos que le permiten verla “como” quiere verla; esto supone por supuesto que esos elementos pueden desempeñar el papel que ese espectador quiere hacerlos desempeñar. Es en esto donde hay “relación” entre imagen y su espectador (Gardies, 2014: 158).

En las palabras citadas, queda dispuesto que el acercamiento a la imagen establece una interrelación entre lo que la imagen muestra y la intención del lector. Cuando el lector selecciona algunos elementos de la imagen significa que la ve “como quiere verla”. Esto es de suma importancia porque más allá de que ello entraña que hay una relación entre ambos, también introduce el factor subjetivo en la lectura que, como veremos más adelante, es fundamental en el despliegue de la lectura interpretativa dentro del espacio bibliotecario.

Por último, veamos la explicación que da Kenneth Clark, la cual es más elaborada porque brinda elementos para comprender cómo se complejiza la lectura de la imagen, lo que nos sirve como punto de transición entre la lectura funcional y una lectura más elaborada en la que se accede al sentido contenido en los diversos tipos de imágenes:

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

profundidad; se hacen presentes los elementos antes pasados por alto, tal vez adecuándose a conocimientos preexistentes. Lo anterior se describe como el acto de mirar que evoluciona hacia el acto de ver a través de la memoria, la imaginación y el pensamiento (Arizpe y Styles, 2004: 79-80).<sup>4</sup>

En las cuatro fases explicitadas por Kenneth Clark de cómo se desenvuelve la lectura de imagen, que puede ampliarse a todo tipo de imagen más allá de la artística, puede apreciarse cómo lo que hemos denominado “lectura funcional” de la imagen puede circunscribirse a la primera fase, la del “efecto”: el primer contacto con la superficie de la imagen nos brinda la impresión general sobre ella a través de sus aspectos más inmediatos, que nos dan a su vez una visión de conjunto y nos familiarizan con su información, lo que nos produce un efecto. Pero si nos quedamos varados en esta fase de lectura, no penetramos en los aspectos más elaborados de tal información y, por ende, no accedemos a las ideas que articulan la imagen y su sentido.

Kenneth Clark explica que el circuito de fases de competencia lectora va de la fase inicial-de-efecto-“funcional”; el *escrutinio* (estado estético donde entran en operación las facultades críticas); el *recuerdo* (donde se establecen conexiones con la propia experiencia y se plantean preguntas), hasta concluir con la *renovación* (donde se examina de nuevo con mayor profundidad). Estas fases nos muestran de manera integral el proceso de lectura de la imagen de forma unilineal y abstracta.

Para su mejor comprensión, así como para apreciar su realización y concreción, estas fases han de ser ubicadas en los diversos contextos sociales e institucionales en donde puede realizarse la

---

4 “Mientras miramos, tenemos que pensar o, en términos de Clark, ‘recordar’. Ésta también es una tarea ardua: nuestro cerebro integra el nuevo conocimiento al previo. Pero al mismo tiempo pueden suceder otros procesos más involuntarios: se agolpan recuerdos de nuestra experiencia personal al tiempo que la obra intersecta nuestra vida en un momento texto-vida; las ideas bullen y se insinúan destellos de saberes más profundos. Éste es el proceso creativo en operación, la mezcla de imaginación, fantasía, recuerdo y asombro. El inconsciente colabora con la actividad consciente” (ibíd.: 82).

lectura de imágenes. Cuando hacemos tal ejercicio de contextualización, se pone de manifiesto que ese “circuito virtuoso” de lectura visual no siempre se realiza de la manera enunciada por Kenneth Clark, puesto que la conjunción de memoria-imaginación-pensamiento que implícitamente conllevan esas fases pueden separarse o articularse de forma distinta a partir del carácter, la dinámica o la lógica que establece el espacio donde se lleva a cabo la lectura de imágenes. Así por ejemplo, la lectura de imágenes establece un orden particular de operaciones si se lleva a cabo en el espacio social (sea la casa o la calle) o si tiene como escenario un espacio institucional (como una pinacoteca o biblioteca).

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

El lector y el bibliotecario son los personajes que habitan este complejo mundo (de la biblioteca). Un lector al que nos esforzamos en formar y, en ocasiones, inventar. Un lector del que parece que no sabemos muy bien lo que quiere o, que deseamos que quiera lo que nosotros queremos. Un lector lejano, cercano, presencial, virtual, agradecido, vapuleado, resignado, que nos da cien vueltas, que no sabe que existimos; un lector, que se multiplica en lectores de todo tipo y que, sobre todo, justifica nuestra existencia y nuestra misión (Magan, 2002: pról.).

Las necesidades cambiantes del lector tornan complicada la misión del bibliotecario por satisfacerlas. Sabemos que el objetivo de la biblioteca es ser una institución constituida para beneficio social y que el bibliotecario es un mediador que cumple con el objetivo de la institución: brindar la información a los usuarios. El acceso a esa información la llevan a cabo tanto el bibliotecario como el usuario

a través de la práctica de la lectura. Su posición en el espacio bibliotecario y, principalmente, la lógica que articula tal espacio, determinan que el bibliotecario deba hacer una lectura descriptiva de la información visual mientras que el usuario hace una lectura interpretativa. Es de acotar, como se explicará más adelante, que es una lógica y no una ley la que permite articular los objetos y las prácticas propios de un quehacer global; así funciona en la biblioteca.

La cuestión que se nos presenta ahora es, ¿cuáles son las características definitorias de ambos tipos de lectura de imágenes? Para dar respuesta, partimos de un principio fundamental: la biblioteca es una institución de servicio organizado y el bibliotecario debe ofrecer información organizada al usuario para su lectura. El bibliotecario, antes de entregar la información visual al usuario, tendría que haberla leído para organizarla y describirla, para lo cual tiene que implementar un tipo específico de lectura. El usuario no requiere hacer uso del tipo de lectura del bibliotecario, su finalidad lectora es diferente; desde el momento en que recibe el registro visual, despliega una lectura sobre él en sentido opuesto a la del bibliotecario, lo que no significa que ambas formas de lectura no tengan puntos de contacto.

Veamos ahora paso a paso el desenvolvimiento de la lectura de imagen que por un lado da lugar a la lectura descriptiva del bibliotecario y, por el otro, propicia la lectura interpretativa del usuario. El primer contacto lector que tanto el bibliotecario como el usuario tienen con la imagen a la par de expresar, como lo explica Kenneth Clark, la fase de “efecto” (impresión general de la obra en su conjunto), entabla también una “negociación pragmática”, concepto definido por Lorenzo Vilchez:

Una teoría de la imagen se puede delimitar en términos de una textualidad, es decir, como una comunicación que se articula más allá de las manifestaciones de códigos (específicos o no) y que depende para su actualización discursiva de una interacción que se juega entre emisor y destinatario. A partir de aquí, el discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática. *Pragmática* porque existen competencias que bajo formas de presuposiciones señalan –y guían– a un lector para que dé cuenta de las claves

de lectura del texto, de su coherencia y de sus objetivos comunicativos. *Meganegociación* porque el texto icónico funciona como un “asunto” que debe ser tratado a través de una gestión donde se evalúan ventajas y desventajas de ciertas orientaciones pragmáticas. Se trata del ajuste de un convenio entre dos interlocutores, donde cada uno (emisor y destinatario) es –puede ser– diligente y cuidadoso, tanto en la acción como en el efecto de negociación del texto (Vilchez, 1984: 95).

El concepto de negociación pragmática nos permite clarificar la relación o el convenio que se establece entre el creador de la imagen y el receptor; esto es de importancia porque cuando se estudia la cuestión de la lectura de imagen, ésta suele centrarse privilegiadamente en la relación que entabla el lector con la imagen y deja fuera de foco a su creador, lo que provoca que una dimensión de la imagen quede sin explorar: la intencionalidad del autor para ofrecer a través de la configuración de las partes de la imagen un mensaje, una información. Como ya se mencionó, este aspecto es relevante si se estudia la imagen y su correspondiente lectura dentro del espacio informacional propio de la biblioteca y, más aún, considerando tal espacio desde la perspectiva, por cuestiones de tema y análisis, de espacio visual, el cual obedece a la lógica que establece como organización de servicio. Como se explica en las palabras citadas, la negociación pragmática comprende una serie de competencias presupuestas que guían al lector a través de las claves que organizan y dan coherencia a la información, la cual se hace discernible por medio de los ajustes de un convenio entre el autor y el lector.<sup>5</sup> De la negociación entre la información visual que ofrece el autor y la manera (pragmática) en

- 
- 5 “Se trata de un verdadero *pacto* entre partes que se obligan mutuamente sobre la materia del texto comunicativo. Esta materia –que es el texto– base de la comunicación de masas no es, de ninguna manera, fortuita o eventual: el autor o emisor prevé las diferentes opciones a las que se someterá su producto el lector o destinatario. Este pacto que se realiza en la imagen visual por un mostrar-exhibir (del autor) y por un ver-mirar (del lector) no es conmutativo, en la medida en que cada uno conserva su propio rol estructural. Pero ambos son activos, están de la parte o de la modalidad del HACER: fotografiar es un hacer-ver de un autor- leer es un ver-hacer del lector en la fotografía” (ibíd.: 96).

que es leída por el usuario, se produce la comprensión gradual del contenido de la imagen:

[...] la comprensión del Lector no es externa al texto visual. Éste se origina a partir de las estructuras no lingüísticas que lo construyen, así como en el interior del tipo de discurso iconoverbal que produce el propio texto. La comprensión del Lector es una tarea pragmática: una verdadera manipulación en el sentido del HACER. Es el destinatario de la Comunicación quien construye el rol del Lector; se hace o transforma en Lector porque actualiza unas competencias que son las informaciones presenciales en el texto confrontándolas con las de su propio SABER [...] Todo texto visual es un mapa que el observador recorre con la mirada descubriendo *tópicos* conocidos. Pero también infiriendo nuevas informaciones implícitas en la representación visual. En ese mapa espacio temporal –que es todo texto visual– se encuentran las indicaciones a seguir, las fronteras a respetar, los esquemas macroscópicos. Todo Lector se embarca en la aventura de leer, gracias al mapa borgeano de los mundos posibles y de su universo cognoscitivo (ibíd.: 97-98).

La comprensión se da durante el proceso de lectura de la imagen, no es externa a ella. Y conforme se desenvuelve, se deja atrás la fase inicial de “efecto”, lectura funcional, para tornarse más elaborada al profundizar en estratos más complejos de la imagen. En la negociación pragmática, el proceso de lectura se convierte en una interacción dinámica entre el lector y la imagen, de lo cual se genera la comprensión. La lectura no se lleva a cabo de manera unilateral, la imagen no es una entidad estática que es recorrida con la mirada por el lector; por el contrario, es portadora de una intencionalidad informativa por parte del autor, quien organiza los diversos elementos que la componen. El lector, por su parte, proporciona todo el conjunto de experiencias y conocimientos acumulados a lo largo de su vida, no es una *tabula rasa* en el momento de leer, eso es lo que proyecta en su lectura de las imágenes. Así, la imagen aporta una organización visual que genera información, la cual interacciona con las experiencias y los conocimientos del lector, lo que genera la comprensión. Esto ocurre de manera análoga con la

lectura de un texto.<sup>6</sup> Y la comprensión no sólo se circunscribe a hacer legibles los aspectos formales o de contenido de la imagen, sino que torna legible el sentido de la misma.

En la inmersión interactiva del lector en estratos cada vez más profundos de la imagen, a la par de incrementar la comprensión, comienza a darse la bifurcación entre un tipo de lectura que deviene descriptiva por parte del bibliotecario y otro que da lugar a la lectura interpretativa del usuario, con lo que también el espacio bibliotecario, asumido como espacio visual, deja sentir su impronta como organización de servicio. Retomando las fases de lectura enunciadas por Kenneth Clark, puede decirse que una vez que está en marcha el proceso de comprensión, se pone de manifiesto inicialmente la fase de “escrutinio”: “el estado puramente estético de respuesta en el que entran en operación las facultades críticas y nos recuerdan de la paciencia y la constancia”. Aunque K. Clark concibe el escrutinio como la conjunción entre lo estético y la crítica, para nuestros fines explicativos se apreciarán como operaciones seccionadas, lo que no significa una tajante separación o incomunicación entre ambas operaciones. Veamos tal proceso.

La lectura del bibliotecario ha de implementar una estrategia de *distanciamiento* respecto al registro visual para minimizar el elemento subjetivo, para distanciarse de su poder de atracción. Como lo manifiestan las palabras de Javier Marzal Felici, ejemplificadas con el caso de la fotografía:

---

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

La identificación y distanciamiento son dos estrategias enunciativas que implican efectos discursivos muy distintos en el espectador. La identificación es más frecuente en aquellas fotografías en las que hay un predominio de lo indicial, donde la impresión de realidad es el principal efecto buscador [...] El distanciamiento es un efecto discursivo que se produce, a menudo, cuando el espectador es consciente de la naturaleza convencional o artificial de la propia representación fotográfica [...] (Marzal, 2007: 223).

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

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



significación. Esto queda plasmado en la creación de un registro primario que a su vez da lugar al tránsito hacia un registro secundario, lo que propicia que la lectura avance hacia la parte sintética del método. En esta etapa, con la base de la descripción bibliográfica, se procede a identificar la información por síntesis y a procesarla. Es de acotar que la lectura de la imagen en esta etapa puede permitir una cierta manifestación de subjetividad o, en su variante, de subjetividad controlada, lo que se plasma en la implementación de creatividad en la elaboración del registro secundario.<sup>7</sup> Como se había mencionado, no hay una separación tajante entre un tipo de lectura y otro, sino un predominio de uno sobre otro a partir de los roles que el espacio informacional impone a los lectores.

De acuerdo con las fases de lectura de imagen de Kenneth Clark, después del escrutinio se dan las fases de “recuerdo” y, finalmente, la de “renovación”, pero no es un desenvolvimiento unilineal puesto en la lectura descriptiva del bibliotecario. La fase subsiguiente del “escrutinio” es de hecho la conclusiva, mientras que para el usuario es la del “recuerdo”. K. Clark especifica que la fase de renovación consiste en que “la imagen original se examina de nuevo con mayor profundidad; se hacen presentes los elementos pasados por alto, tal vez adecuándose a conocimientos preexistentes (Arizpe y Morag, 2004: 79-80)”. Como se explicó, la lectura descriptiva del bibliotecario da lugar a la creación de un registro primario, luego a uno secundario e, incluso, potencialmente a uno terciario.

Conforme se pasa de la elaboración de uno a otro registro, se hace una lectura de la imagen original con mayor profundidad, con lo que se hacen presentes los datos visuales que anteriormente se pasaron por alto para incorporarlos en la información descrita de los correspondientes registros. Así, la lectura descriptiva se encuentra en constante renovación, lo cual queda plasmado en los sucesivos registros que finalmente son información sobre la información visual que suministran las imágenes. Ha quedado lejos la dispersión de las imágenes como se presenta cotidianamente en

---

7 Más adelante, se ahondará en cómo la lectura descriptiva e interpretativa desembocan en prácticas creativas.

el proceso comunicacional de la sociedad. Lo que queda ahora es un universo de información visual organizada a través del cual los usuarios pueden orientar su propia, específica y diferencial práctica de lectura de las imágenes.

De esta manera, el ciclo de fases de lectura descriptiva del bibliotecario tiene un punto de arribo: la creación de registros con la información visual organizada. Este punto también es un principio, puesto que al ser entregada esa información a los usuarios, les permite dar comienzo a su lectura interpretativa dentro del espacio informacional-visual de la biblioteca. A contrapunto de la lectura del bibliotecario, la del usuario sigue la estrategia de la identificación con las imágenes, como se explica en las palabras citadas al respecto: “donde la impresión de la realidad es el principal efecto buscado” (Marzal, 2007: 223), lo que significa a que el lector de la imagen no es del todo consciente de la naturaleza convencional o artificial de la representación que se muestra en la imagen. La lectura de escrutinio del usuario se orienta a la parte estética. Así, la vivencialidad, el goce y la estética amortiguan el escorzo crítico del escrutinio y abren de par en par la puerta a la dimensión subjetiva de la lectura interpretativa del usuario:

De este modo, el análisis de la imagen fotográfica puede ser trasladado al ámbito de la radical subjetividad en donde los sentimientos y el placer visual aparecen entrelazados [...]. Ese elemento, gesto, mirada, tensión, etc., que nos conmueve conlleva una interrupción de la lectura de la imagen, de la direccionalidad que puede encerrar. El tiempo subjetivo es un tiempo catalítico que supone una suspensión del fluir temporal, también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que irrumpe en la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete. [...] sin duda, la proyección de los propios *fantasmas* del intérprete promueve que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad en algunos casos (Marzal, 2007: 216-217).

Lo definitivo de la lectura de imagen que está signada por la subjetividad, como lo expresan las palabras citadas, es que se entrelazan sentimientos y placer, lo que permite suspensiones de la lectura

para entregarse al goce y esto a su vez entraña una suspensión del fluir temporal.

Puede decirse que la última fase de lectura, la del recuerdo, es donde “se establecen relaciones con la experiencia propia y se plantean preguntas” (Arizpe y Morag, 2004: 79-80). La imagen activa en el lector es el cúmulo de experiencias vividas a lo largo de su existencia para proyectarlas sobre aquello que está representado en la imagen para hacerla comprensible y darle sentido.<sup>8</sup> Las experiencias cotidianas no se volatilizan del todo en el tráfigo cotidiano; por el contrario, se preservan en la memoria: la imagen, de una u otra forma, nos hace recordarlas, pero a su vez, el recuerdo actúa como un mecanismo de interpretación de aquello que está representado en la imagen. Proyectar la experiencia existencial sobre la imagen para poder interpretarla hace que el lector se plantee preguntas respecto al contenido de lo que le ofrece la imagen, pero también respecto a su vida. Estas preguntas no necesariamente son del todo conscientes.

En síntesis, la lectura interpretativa está determinada por la subjetividad, la cual es el fundamento que le da cohesión y orientación al usuario; sin embargo, tal explicación no aclara, sino que parece oscurecer cuestiones como: ¿toda lectura interpretativa es de carácter subjetivo?, ¿las imágenes, por ejemplo, científicas (concebidas por la especificidad de su información como marcadamente objetivas), han de ser interpretadas subjetivamente? o ¿cómo puede el lector formular un conocimiento objetivo a partir de una interpretación subjetiva de las imágenes? La respuesta a estas cuestiones está en la oscilación del péndulo de la lectura en la biblioteca. En la lectura de la imagen, no sólo se proyectan las vivencias, sino también los conocimientos de diversa índole que se acumulan

---

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

en el transcurso de la vida, lo que también hace que la lectura de una u otra forma no sólo sea un acto vivencial, sino también cognoscitivo. Así, la lectura puede ser tanto un acto de gozo como de conocimiento o los dos juntos. De ahí que en la lectura interpretativa de la imagen se pueda derivar hacia lo cognoscitivo, lo que le otorga también una parte de objetividad.

Pero la situación se torna poco clara cuando el lector no cuenta en su esquema mental con conocimientos técnicos, sistemáticos o especializados sobre la historia y los diversos componentes que dan forma a las imágenes. Por lo que las imágenes, en cuanto a su información especializada, como es el caso de las imágenes científicas (véase capítulo I), no son accesibles a su lectura interpretativa, y la interpretación del lector se queda en el goce inmediato de las imágenes. Es aquí donde el péndulo de la lectura puede oscilar del bibliotecario hacia el usuario, quien puede ser impulsado por la alfabetización informativa, dentro de la cual ocupa un sitio la alfabetización visual,<sup>9</sup> que ha sido definida de la siguiente forma:

De hecho, es la misma Raney quien ofrece una de las definiciones más amplias y, para nosotros, más convincentes de alfabetización visual: “es la historia de pensar sobre lo que significan las imágenes y los objetos: cómo se unen, cómo respondemos a ellas o las interpretamos, cómo pueden funcionar como modelos de pensamiento y cómo se ubican en las sociedades que las crearon”. La investigación de Raney, desde la perspectiva de la educación sobre los medios, el arte y la lengua inglesa, la condujo a construir un marco de referencia de diferentes tipos de alfabetización visual en donde identifica cinco dimensiones. La *sensibilidad perceptiva* es

---

9 “Tal vez Debes fue quien acuñase el término alfabetización visual (*visual literacy*) a fines de la década de 1960. Debes se centró en las capacidades de una persona visualmente letrada: ‘diseminar e interpretar las acciones, objetos y símbolos visibles, naturales o artificiales que encontrarse en su medio’, así como la aplicación ‘creativa’ de estas destrezas para la comunicación con las demás y la apreciación de textos visuales. El concepto pronto encontró acogida en estudios de los medios, tecnología de la información, estudios culturales y educación en las artes visuales” (Arizpe y Styles, 2004: 74).

la recepción visual básica que se encuentra en todas las personas que pueden ver, pero el nivel de sensibilidad es variable, matizado por factores culturales que se profundizan con la educación. El *hábito cultural* se refiere a las variaciones que responden a variaciones prácticas culturales y periodos históricos. El *conocimiento crítico* alude a las concepciones sobre el modo en que se moldea y mediatiza la representación visual de manera histórica, y cómo se coloca el espectador en relación con ella. La *apertura estética* describe “nuestra capacidad de deleite visual”. Aquí, Raney se ocupa de las respuestas emocionales y sensuales de la experiencia visual, las cuales dan “acceso inmediato al significado [...] es la experiencia la que colorea nuestras ideas”. La última dimensión de Raney es la *elocuencia visual*: “en la cual se integran todas las anteriores en el acto de crear cosas para ser vistas [...] lo que requiere una compleja mezcla de sensibilidad perceptual, hábito cultural, conocimiento crítico y apertura estética” (ibíd.: 76-77).

Más allá de la amplitud de los factores que integran la alfabetización visual, para que éstos puedan realizarse de manera integral se requieren las instancias o instituciones adecuadas que les sirvan de marco para iniciar su despliegue; una de ellas es la biblioteca.

En la primera parte de las palabras citadas destaca el fundamento de la alfabetización como aquello que nos remite a lo que significan las imágenes y los objetos, cómo se unen éstos y la manera de interpretarlos, lo que los hace funcionar como modelos de pensamiento; pues bien, esto encuadra con la objetividad de la lectura del bibliotecario. Conocer los procedimientos de organización de la información visual le da las facultades al bibliotecario para que, dentro de la alfabetización informativa, pueda emprender la alfabetización visual al enseñar sus características específicas y, por tanto, cómo acceder a ella. La lectura interpretativa (subjetiva) del usuario puede ser complementada con la lectura descriptiva (objetiva) del bibliotecario y de esta manera contribuir a la lectura integral, lúdica e intelectual:

Los bibliotecarios deben tener el objetivo principal de sembrar la necesidad de leer, de estar informados, de aprender a aprender a lo largo de la vida. Ellos son quienes filtran y seleccionan los recursos informativos y las colecciones. Los que animan a una educación literaria, a mejorar las competencias lectoras, a saber leer en cualquier soporte y formato, a utilizar la información de forma reflexiva y crítica. No son meros intermediarios de la información, sino mediadores que planifican simultáneamente servicios bibliotecarios y de información junto con acciones directas de promoción a la lectura, formación y aprendizaje (Marlasca Gutiérrez en López Yepes y Osuna, 2014: 121).

Un usuario alfabetizado visualmente que puede integrar perspectivas subjetivas y objetivas en su lectura interpretativa de imágenes está equipado con las competencias necesarias para leer cualquier tipo de imagen; por ejemplo, científicas y artísticas. Su interpretación de las imágenes científicas le permitirá acceder al conocimiento de la información científica que contienen y disfrutar estéticamente de ellas; el lector puede formar un conocimiento objetivo de ese tipo de imágenes.

Por otra parte, si nos ubicamos en la biblioteca como espacio informacional-visual, el lector que ha sido alfabetizado visualmente puede conjugar la alfabetización visual con la de la palabra escrita. Un ejemplo son los libros ilustrados. Al no haber una alfabetización visual, se veían (no se leían) las imágenes como algo ornamental o incidental al texto y no como contenidos informativos complementarios o interactuantes, esto es, como dos códigos que confluyen (o pueden confluir) de manera armónica:

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

lectura en función de la competencia literaria y el desarrollo madurativo del lector. Desde sus inicios y, muy especialmente, en las propuestas actuales, el álbum ilustrado ofrece referentes y planteamientos críticos de distintos aspectos sociales que presentan al lector una visión personal de la realidad y algunos de sus conflictos y apelan a su capacidad de interpretación y reflexión (Sánchez-García y Yubero, 2015: 147-148).

Un usuario con las habilidades para leer palabras e imágenes está capacitado para acceder a todo el tipo de materiales informativos que le brinda la biblioteca y está preparado para asumir los cambios que se anuncian cercanamente en el contexto informacional.

Tanto los usuarios como las bibliotecas están en consonancia en cuanto a la dinámica actual, determinada por las transformaciones tecnológicas que inciden directamente sobre todo el terreno informacional. El impacto tecnológico tanto en la lectura descriptiva del bibliotecario como en la interpretativa del usuario afecta profundamente sus formas de leer las imágenes, puesto que ello ha traído el ascenso de un nuevo tipo de imágenes digitales, las cuales, al ser básicamente una inmaterialidad de carácter tecnológico integradas en las modalidades de las imágenes ya tradicionalmente establecidas, se encuentran situadas en entornos multimedia, lo que exige un acercamiento diferencial a ellas para acceder a la información de la cual son portadoras:

En resumen, la biblioteca y sus bibliotecarios deben reconocer que las tecnologías sociales permiten que los lectores se expresen sin ningún tipo de intermediación; por tal motivo, se han convertido en su vía idónea para obtener información y compartir opiniones sobre libros y autores que actúan como fuentes complementarias a las oficiales. Por eso el fomento de lectura debe dejar ser una actividad unidireccional y abocarse a un modelo que permita una interconexión entre todos los elementos de este proceso –*lectores, escritores, bibliotecarios* y el *libro*– donde el intercambio de textos, archivos multimedia e imágenes permita construir una comunidad en torno a la lectura, siendo el lugar ideal para que la biblioteca refuerce sus actuaciones en pos de formar en los lectores el hábito de

leer y la elevación de su cultura y el gusto estético (Manso Rodríguez, 2014: 226).<sup>10</sup>

Tanto la lectura del bibliotecario como la de los usuarios enfrenta escenarios con vertiginosos cambios informacionales que exigen que la base creativa de ambas formas de lectura quede más sólidamente sustentada. La lectura de imagen es mucho más que ver superficialmente los elementos representados en ella e incluso va más allá de la fase inicial de contacto perceptivo (lectura funcional) con la imagen que definió Kenneth Clark como “efecto”, en el que se obtiene una impresión general de la obra. La lectura de imagen llevada a cabo a través de las distintas fases tanto en su vertiente descriptiva como interpretativa se torna creativa.<sup>11</sup>

En el caso del bibliotecario, la información visual que le ofrecen las imágenes le permite crear información sobre ese tipo de información y crear un universo de información visual organizada. En cuanto al usuario, la lectura de imagen le permite llevar a cabo la construcción de sí mismo y de crear para sí mismo una cultura visual, lo que a su vez contribuye a que pueda comprender el contexto habitado cada vez más por las imágenes.

Ahora bien, tanto la lectura descriptiva del bibliotecario como la lectura interpretativa del usuario no están aisladas por un intransitable muro. No es que la lectura descriptiva no cuente con elementos

---

10 “Pero para que la biblioteca pueda construir un escenario más adecuado a las necesidades e intereses de estos grupos de lectores y afianzar en ellos los hábitos de la lectura, no sólo debe reconocer estos elementos, sino también la influencia que las tecnologías ejercen sobre el entorno donde estos lectores interactúan a diario, que ha propiciado el cambio a una cultura más visual que textual, y de un rol más participativo en la forma de gestionar y consumir la información” (ibíd.: 212).

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



interpretativos, así como la lectura interpretativa cuenta con objetividad descriptiva. De hecho, para lograr una lectura descriptiva plena, hay que transitar por la interpretación; de manera análoga, la subjetividad interpretativa atraviesa en algún momento la descripción. Debido a que ambos tipos de lectura son comprendidos en su realización dentro del espacio bibliotecario, obedecen a la lógica que articula la práctica global bibliotecaria, la organización de servicio, lo que significa que, más allá de que la lectura descriptiva tenga antecedentes interpretativos, lo preponderante en ella es la descripción (para llevar a cabo la organización de la información primero hay que interpretar el documento para luego describirlo, con lo que puede ser objeto de recuperación); al igual que en la lectura interpretativa, lo preponderante es la interpretación.

Para que la creatividad de la lectura de imagen pueda potenciarse y sistematizarse de manera sólida y tornarse más productiva, es conveniente recurrir al conocimiento y la utilización de métodos y técnicas de lectura de imagen. Como la etimología de la palabra “método” lo indica, es un camino (organizado) hacia una meta, un objetivo. Llevado al terreno de la lectura de imagen, esto significa darle a esta práctica una orientación hacia un objetivo establecido y tornarla más organizada y sistemática para que tanto la lectura descriptiva como la interpretativa alcancen de manera más productiva las metas propuestas por cada una de ellas.

## MÉTODOS DE LECTURA DE LAS IMÁGENES

El siglo XX, centuria de predominio de la imagen, vio la gestación de propuestas con una consistente visión teórica y metodológica de la lectura de la imagen. Estas propuestas tienen clara la necesidad e importancia de que en el mundo actual se lean las imágenes de manera más sistemática y orgánica.

Las dos propuestas, mas no las únicas, de mayor alcance e influencia desarrolladas en el siglo pasado que se han vuelto indispensables son la *iconología*, formulada por los integrantes del Instituto Warburg, y la *semiótica*, gestada principalmente por los

estructuralistas franceses. Habría que mencionar algunas otras tendencias posteriores que también han aportado elementos de consideración para la lectura o interpretación de las imágenes, como sucintamente las describe Emilio Ramírez Cravo:

- Abraham Moles desarrolló un método de análisis documental icónico conformado por once niveles de tipo de informaciones concernientes a la creación, los documentos de donde es extraída la imagen, el proveedor de la imagen, la naturaleza del documento conservado, el objetivo funcional de la imagen original, el público receptor, las morfología, los grados de iconicidad, los grados de complejidad, la tasa de normalización y el valor histórico.
- Modelo semántico a partir de propuestas de recuperación, elaborado por Corinne Jörgensen. Se trata de un modelo construido a partir del estudio de demandas de usuarios. Cubre un grupo de diez clases y atributos exhaustivos para el tratamiento de contenido de las imágenes: objetos concretos, estados del ser, seres vivos, información histórico-artística, elementos perceptuales, color, situación, descriptores, conceptos abstractos y disciplinas específicas mencionadas o relacionadas, e historia, entendiendo en este último nivel acontecimientos mencionados en el medio y su referencia temporal.
- Modelo visual a través de la recuperación de imágenes basada en el contenido (Content-Based Image Retrieval). Este modelo usa características puramente formales de la imagen en donde la similitud entre los grupos icónicos es procesada comparando los vectores representativos de cada imagen en cuanto a su color, forma y textura (Ramírez Cravo, 2015: 57-58).

El autor de la cita hace incidir estos métodos en la representación documental, con lo que muestra su funcionalidad en el terreno bibliotecológico, pero hay que especificar que esos métodos tienen antecedentes, referentes o derivaciones en la iconología y la semiótica, por lo que resulta ineludible su conocimiento por parte de los bibliotecarios; por tanto, esos dos métodos canónicos son herramientas insoslayables para acceder a la información visual. Veamos inicialmente el método iconológico, el primero en términos

temporales en ser desarrollado, para luego centrarnos en el método semiótico y, por último, recalar en una tercera vía de carácter integrativo.

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

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

Desde sus primeras investigaciones en esa dirección, Aby Warburg comprendió que para alcanzar el conocimiento del espíritu de la época, que se plasma en el simbolismo de las imágenes, se debe tener como respaldo una fuente bibliográfica capaz de ofrecer una amplia gama de conocimientos proveniente de múltiples especialidades. Warburg se dedicó a conformar una biblioteca personal, concebida como plataforma para sus investigaciones. Para 1904, la biblioteca fue dispuesta para una consulta amplia y libre y contaba

con una colección de libros y una fototeca de vastas proporciones. Hacia 1914, la biblioteca se encontraba en una casa de cuatro pisos en Hamburgo y estaba abierta a los investigadores interesados en el tema de las imágenes, por lo que Warburg decidió, con el insoslayable respaldo de la biblioteca, crear el Instituto, que se cristalizó hasta después de la Primera Guerra Mundial, en 1926. Cuando murió el fundador del Instituto en 1929, la biblioteca ya estaba en pleno funcionamiento y consolidada.<sup>12</sup> Si me he detenido en estos detalles respecto a la biblioteca warburgiana, ha sido para señalar los nexos que guarda la iconología con el espacio bibliotecario y, por ende, con el conocimiento bibliotecológico.

Más allá de que la biblioteca, tal como fue concebida, era un instrumento indispensable para las investigaciones de Warburg, su organización estaba guiada por una nítida cosmovisión fundamentada en la conjunción de múltiples saberes, pero sobre todo daba voz a las imágenes. La biblioteca guarda una relación profunda e inalienable con el universo de las imágenes: la palabra escrita remite a la imagen y viceversa. Cada libro que Warburg reunió a lo largo de su vida, de cada uno de los temas en los que se interesó y trató, se encontraba en relación directa con las imágenes de las cuales trataba de dar explicación. En la mente de Warburg, eran inseparables las bibliotecas, los libros y las imágenes, y las tres formaban un organismo vivo y dinámico que conjuga la información textual con la visual:

La nueva disposición de la biblioteca en un edificio construido a propósito en la Heilwigstrasse le ofreció la oportunidad de elaborar más su filosofía del simbolismo, que se basa en una progresión de la acción ritual a la orientación mental; la expresión lingüística y las imágenes visuales que provienen de los orígenes de la cultura humana (Gombrich, 1991: 126).

---

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

En el método iconológico imagen y palabra conviven en perenne tensión y armonía, teniendo como marco de referencia la biblioteca.

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

Panofsky establecía tres momentos claros y bien acotados del trabajo hermenéutico: (1) la descripción preiconográfica, que identificaba los objetos, los hechos y las formas expresivas presentes en una representación hasta el punto de proporcionar el panorama de los motivos artísticos de la obra y una caracterización de su estilo; (2) el análisis iconográfico, que descubría las historias, las alegorías, los temas y los conceptos aludidos por los objetos y hechos representados, lo cual imponía la búsqueda de la tópica del caso en las fuentes literarias e históricas; (3) la interpretación iconológica, que revelaba el significado más íntimo de las imágenes, de su papel simbólico respecto de los valores y de las “tendencias esenciales de la mente humana”. “Esto significa lo que puede ser llamado una historia de los síntomas culturales en general (o de los ‘símbolos’ en el sentido de Ernst Cassirer)”. Claro que Panofsky aplicaba también su matriz analítica a una larga secuencia de obras unidas por la iconografía, es decir, por el uso repetido de un tema, una historia una alegoría, y deducía de esta operación sucesiva cuáles habían sido los cambios de las “tendencias esenciales” y globales de la vida mental de los hombres “simbolizadas” en aquellas representaciones cronológicamente ordenadas (Burucúa, 2003: 51).

El primer momento, la descripción preiconográfica, muestra el “significado natural” de la imagen, ya que se centra en la identificación de los objetos que pueblan la imagen como pueden ser edificios, personajes, etcétera., así como en las situaciones, que pueden ser

ceremonias, banquetes, batallas, entre otras. El segundo momento, el análisis iconográfico, expresa el “significado convencional”, puesto que se dirige a un reconocimiento analítico, sistemático y preciso de aquellos elementos de los que se hizo la descripción preiconográfica: por ejemplo, si se trata de una batalla, decir que es la de Waterloo, y si es una ceremonia, indicar si es la coronación de Iturbide. El tercer momento (y el que mayor controversia ha producido) de la interpretación iconológica ahonda en el “significado intrínseco”; se centra en los principios subyacentes que revelan el carácter esencial de la nación: creencias filosóficas o religiosas, clase social, etcétera; en suma, es lo que los alemanes denominan *zeitgeist*, esto es, el espíritu de cada época, que se refleja en las imágenes; además, es el lugar donde se encuentran los símbolos (Panofsky, 1992).

Puede decirse que el método iconológico, aunque consta de tres fases claramente perfiladas, en realidad puede reducirse a dos, pues las dos primeras pueden fundirse en la iconográfica (es de señalar que ésta es la que interesó primordialmente a Warburg). La última fase, el derivado lógico de la parte iconográfica, parece mostrar una fisura respecto a la parte precedente, al grado de que la fase estrictamente iconológica casi tiene una identidad autónoma. Estas consideraciones son pertinentes para la organización de la información visual que haga el bibliotecario al conjuntar las dos primeras fases en una sola, la iconográfica, pues esta fase se vuelve más difusa ya que se centra en el conocimiento de algo tan poco asible como el espíritu de una época y su representación simbólica en la imagen.<sup>13</sup> En el nivel concreto, un método se realiza por medio de un *proceder metódico*: es la puesta en ejecución sobre el objeto de conocimiento. Los pasos del proceder metódico del método iconológico consisten en:

---

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

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

Este proceder pone de manifiesto la visión de Aby Warburg respecto a la estrecha interacción que existe culturalmente entre palabra escrita e imagen.

La semiótica como método de lectura de la imagen surge dentro de una de las corrientes intelectuales más influyentes del siglo XX: el estructuralismo francés, que tuvo su auge entre las décadas del sesenta y setenta. El estructuralismo tiene a su vez como antecedente inmediato y fundamental la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, la cual fue desarrollada en el libro *Curso de lingüística general*, publicado póstumamente en 1916. Saussure no escribió libro alguno y su famosa obra, sobre la que se erige el dogma estructuralista, es producto de la enseñanza oral recogida por sus discípulos. Con este libro, su autor cambió el estado de la lingüística y le dio una configuración estructural, esto es, que la lengua es concebida como un sistema autorreferencial que tiene una organicidad interior específica.

Quien llevó a cabo la transición de la lingüística saussureana a las ciencias sociales fue el antropólogo Claude Lévi-Strauss, que tomó de tal propuesta dos aspectos: la primacía de la estructura y la cuestión de que el núcleo de la estructura consta de un número finito de componentes mínimos. Estos aspectos son el soporte de los esquemas conceptuales que hacen que la materia y la forma de aquello que se pretende conocer se realicen como estructuras. De ahí que para Lévi-Strauss haya una estrecha correlación entre los conceptos, los procesos mentales articulados estructuralmente y la realidad en cuanto contenido material. Lo que en conjunto conforma

la estructura como fundamento son las relaciones entre sus componentes (Fages, 1974). Lévi-Strauss, al llevar a cabo la transición de la lingüística a la sociología y antropología estructural, abrió el camino hacia la constitución de múltiples visiones y aplicaciones del método estructural. Con este movimiento también se asentaron las bases del estructuralismo, que como escuela hegemónica se difundió por todos los territorios hasta cubrir vastas zonas de la realidad contemporánea.

De manera natural, el estructuralismo tenía que confluir en el universo de la imagen. Quien llevó a cabo la empresa de utilizar el arsenal estructuralista para crear el método de lectura de la imagen fue Roland Barthes: ese método de ascendencia estructuralista, que en todo momento deja entrever su raigambre saussureana, es la semiótica. Barthes utilizó el bagaje conceptual y teórico de la semiótica para descifrar los signos que componen las imágenes. La semiótica es un saber antiguo que hunde sus raíces en el mundo clásico; fue el filósofo John Locke quien utilizó el término *semiótike* como doctrina de los signos. La semiótica es definida como el estudio de los signos en general, de todos aquellos signos que forman lenguajes o sistemas. Como lo expresa Mauricio Beuchot:

Se entiende por signo todo aquello que representa otra cosa. Es decir, lo que está en lugar de otra cosa, que hace sus veces. La cosa representada es el significado. Los signos son usados por los que pertenecen a una comunidad semiótica (de hablantes o usuarios de los signos), pues tienen que compartirlos para saber, primero, que son signos y, después, cuál es su significado. Generalmente, se considera que el uso de un signo (fenómeno *signico*, acontecimiento semiótico o semiosis) se da cuando un emisor transmite un signo, desde una fuente, por un medio o canal, con un código, susceptible de ruido informático, a un receptor. Los signos han recibido numerosas clasificaciones, por ejemplo: naturales y artificiales. [...] La semiótica suele dividirse en tres ramas: sintaxis, semántica y pragmática. La sintaxis estudia las relaciones de los signos entre sí; la semántica, las relaciones de éstos y sus significados u objetos; la pragmática, las relaciones de los signos con los usuarios (que a veces pueden emplearlos de manera peculiar) (Beuchot, 2004: 7-8).



Para Barthes, el lenguaje es únicamente un subconjunto de signos, pero su importancia estriba en que es el más complejo y da la pauta para estudiar los otros sistemas. Así, la Semiótica tiene como punto focal de estudio todos los sistemas de signos, cualesquiera que sean su sustancia y límites, como es el caso de los gestos o las imágenes. La llave maestra de la Semiótica para estudiar los signos son el significante y el significado, que se complementa con las dualidades: lengua/habla, denotación/connotación, etcétera.; el primero conduce al segundo, es su mediador.

El hombre se comunica con los demás a través de múltiples medios como las imágenes; así depositan los seres humanos sus significados y emiten todo el tiempo mensajes (Barthes, 1986). Esto es objeto y desentrañamiento de la semiótica, que hace inteligible las características de una época, como lo hace la iconósfera. El objeto de los desvelos semiológicos de Barthes es el vertiginoso mundo de la vida inmediata, cuyos objetos de cambiantes destellos sígnicos piden ser desentrañados. Entre esos objetos, se encuentran unos cuyos destellos son más luminosos: las imágenes. El desarrollo que Barthes va haciendo de su versión de la Semiótica le brinda los elementos metodológicos para leer las imágenes con el método de la Lingüística que postula un sistema de oposiciones binario. Como lo sintetiza Peter Burke:

En el lado positivo, la contemplación de una imagen o un texto de esta forma significa fijar la atención en la organización interna de la obra, o más concretamente en las oposiciones binarias que existen entre sus partes y las diversas formas en que sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente [...]. ¿Qué consecuencias acarrea acercarse a las imágenes como “textos figurativos” o “sistemas de signos”? Entre otras cosas, el enfoque estructuralista fomenta la sensibilidad a las oposiciones o inversiones. Las imágenes “del otro”, por ejemplo, a menudo pueden leerse como inversiones de la imagen que de sí mismo tiene el observador o el pintor [...] El enfoque estructuralista tiene que ver también con las asociaciones entre un signo y otro –por ejemplo, entre un coche y una muchacha hermosa– creadas en la mente del espectador por medio de la yuxtaposición frecuente de dos elementos. En cuanto al hincapié que

hace el estructuralismo en el sistema, los anuncios publicitarios han sido analizados, como hemos visto, para demostrar que cada nuevo ejemplo hace referencia a los anteriores, al tiempo que añade algo nuevo al acervo común (Burke, 2001: 219-220).

La lectura semiótica consiste en leer los signos que articulan la imagen en sus relaciones binarias, que pueden ser de oposición, inversión o asociación. Es en los procesos mentales del lector donde se lleva a cabo la conjunción binaria de los signos. Así, por ejemplo, la imagen de un anuncio publicitario muestra una serie de signos encarnados en objetos como perfumes, computadoras, prendas de vestir, etcétera., y personas. El lector es el que establece las relaciones entre ellos para extraer la información que contiene la imagen. El bibliotecario, al leer tales imágenes, ha de tener las habilidades para detectar los distintos signos que subyacen en el marco cerrado de la imagen para luego establecer las relaciones binarias entre ellos y describir la información visual.

Tanto el método de lectura de imágenes de la Iconología como el de la Semiótica tienen grandes aciertos. Ambos tienen como meta la creación de vías de acceso sistemáticas y de amplias miras de comprensión de las imágenes, con lo que lograron en este terreno grandes avances sin precedentes. A pesar de estos logros, se deben soslayar sus limitantes, y el bibliotecario las ha de tener en consideración una vez que implemente estos métodos para saber hasta dónde puede llegar con ellos y, sobre todo, que no son infalibles. Entre las críticas que se han hecho a tales métodos, una de ellas señala que mientras la Iconología se centra privilegiadamente en los elementos representativos y simbólicos de la imagen, a la Semiótica no le interesan tales elementos, sino el sistema de signos; esto es, las relaciones, para la Semiótica la realidad exterior y el contexto no cuentan. Así, un método tiene lo que le falta al otro; son incompletos. Una crítica a fondo de ambos métodos ha de contemplar una tercera alternativa para la lectura de las imágenes.

Para salir de la encrucijada entre Iconología y Semiótica, es necesario ampliar aún más el enfoque y comprender la lectura de imagen como una práctica abierta e integral que integre todo aquello

que dejaron fuera los métodos mencionados. Esta perspectiva corresponde con las más actuales e innovadoras tendencias sobre la lectura de imagen. Como lo explica la investigadora francesa Martine Joly:

Actualmente, la investigación sobre la interpretación de las obras se esfuerza por articular la noción de sujeto de la interpretación con la del sujeto psicoanalítico y por tener en cuenta las interrelaciones entre las distintas obras, los distintos contextos, tanto de emisión como de recepción. Tras una interpretación lineal de las obras, se ha pasado pues a una interpretación estructural [structurale] y textual para desembocar en una interpretación que incluye en red no sólo al autor, a la obra y al público, sino también a sus contextos psico-socio-culturales (Joly, 2003: 275).

La amplia producción de imágenes en su multiplicidad de modalidades y tipos ha impulsado la gestación de diversos métodos de lectura, los cuales tienen su fuente en la Iconología y la Semiótica, tanto para ampliar los alcances de tales métodos como para cuestionarlos por sus parcializaciones o limitaciones y buscar alternativas para la lectura de imágenes. Se tiene que llegar a una propuesta holística, como lo señala Martine Joly, que abarque la mayor cantidad de ángulos que constituyen la práctica de esta forma específica de lectura.

La lectura de imagen es una práctica de extrema complejidad que, por lo tanto, no puede ser considerada como un simple acto visual de acercamiento a lo que ofrece de manera inmediata en su superficie la imagen. La lectura de imágenes, al estar sustentada en un sólido y concatenado método que abarca la mayor cantidad de propuestas y enfoques, permite profundizar en los diversos estratos y códigos que articulan el contenido, el cual a su vez contiene la información visual, que es la dimensión a la que busca acceder el bibliotecario, quien debe conocer e, incluso, dominar los distintos métodos de lectura, comenzando por los dos fundamentales: la Iconología y la Semiótica, para contar con ese amplio e idóneo instrumental que le permita llevar a cabo la organización de la información específica y diferencial propia de las imágenes. También es

### ***Construcción epistemológica...***

conveniente que el usuario conozca los métodos de lectura de imágenes que le brindan (como la definición etimológica *meta-odos* lo especifica) *un camino hacia* una mejor y más sistemática comprensión de la información que le presentan las imágenes.

## Capítulo IV

### Imagen y lectura de imagen como objetos de conocimiento bibliotecológicos

**L**a Bibliotecología, como es sabido, no sólo es una ciencia que se circunscribe al conocimiento de los contenidos y procesos de la biblioteca. Tener en consideración este supuesto es el punto de partida para comprender cómo la imagen y su lectura pueden constituirse como objetos de conocimiento bibliotecológico.

Si se amplía el enfoque, puede decirse que la Bibliotecología, además de ser una ciencia o una disciplina, es un campo de conocimiento, lo que significa que es un conjunto de actividades o, en concepto técnico, de prácticas. Metafóricamente puede decirse que la disciplina es el mascarón de proa mientras que el navío es el campo. Así se concibe la Bibliotecología como un conocimiento que a la par de ir más allá de lo que sólo atañe a la biblioteca, también abarca aquellas otras prácticas que se han gestado y desarrollado en consonancia y alrededor de la biblioteca. Durante siglos, de hecho desde su origen hasta muy recientemente, la biblioteca fue un conjunto de actividades circunscritas a sí misma: autosuficiente y autorreferente, pero con el advenimiento de la modernidad tuvo que seguir el decurso que las diversas disciplinas emprendían: configurarse como campos de conocimiento (orbes);

esto es, conjuntos donde interactúan prácticas globales (en adelante *práctica-g*) que a su vez están configuradas por objetos y micro-prácticas (en adelante *m-práctica*) interrelacionados. Con el inicio de la modernidad, los que primero alcanzaron el estatus de campos de estudio integral fueron las ciencias “duras”. En esa senda, paulatinamente han seguido las ciencias sociales y humanas. Como señala el teórico de los campos Pierre Bourdieu, éstos tienen una estructura definida regida por leyes propias:

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independiente a las características de sus ocupantes (en parte determinadas por ellas). Existen *leyes generales de los campos*: campos tan diferentes como el de la política, el de la Filosofía o el de la religión tienen leyes de funcionamiento invariantes (gracias a esto el proyecto de una teoría general no resulta absurdo y ya desde ahora es posible utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar a otros campos, con lo cual se logra superar la antinomia mortal de la monografía ideográfica y de la teoría formal y vacía) [...] Pero sabemos que en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos de entrada y el dominante, que trata de defender su monopolio y excluir a la competencia (Bourdieu, 1990: 35).

Para recapitular, la Bibliotecología inició su proceso para constituirse como un campo de conocimiento hacia mediados del siglo XIX en un contexto delimitado y específico: el mundo anglosajón, específicamente, en Estados Unidos. En ese país se conformó, desarrolló y consolidó lo que ahora conocemos clara y definitivamente como biblioteca pública.

Una notable generación de bibliotecarios estadounidenses llevó a cabo la consolidación del modelo de biblioteca pública: Charles Coffin Jewett (1816-1868), cuya atención se centró en el descubrimiento de las necesidades de usuarios y cómo atenderlas; Charles Ammi Cutter (1837-1903), que prefiguró un sistema de clasificación

(no desarrollado integralmente) utilizado parcialmente por la Biblioteca del Congreso, y Melvin Dewey (1851-1931), el más conocido de esa generación de bibliotecarios, creador del sistema de clasificación decimal Dewey, quien también estableció los primeros cursos de enseñanza bibliotecaria profesional.

Puede decirse que la obra de Dewey es, en sus diversas líneas, la culminación y conjunción de los conocimientos que produjo esa generación. Esos bibliotecarios, al establecer diversas prácticas-g como la educación bibliotecaria, las asociaciones bibliotecarias y las publicaciones especializadas, iniciaron lo que puede caracterizarse como la fase de constitución del campo bibliotecológico. Ahora bien, es de observar que esta fase se define a nivel cognoscitivo por estar sustentada y orientada por una concepción técnica, lo que significa que tanto las prácticas como los objetos propiamente bibliotecológicos están configurados de manera técnica.

En el momento inicial de la constitución del campo, la técnica era predominante y no podía ser de otra manera debido a que el contexto lo exigía: había que dar satisfacción de información a una sociedad industrializada en expansión y el instrumento idóneo para ello era una biblioteca pública técnicamente eficiente; era el centro de gravedad en torno al cual se articulaban las prácticas y los objetos del nascente campo. Por otra parte, aquella notable generación de bibliotecarios fundadores del campo estaba en consonancia con ese contexto, por lo que su concepción cognoscitiva estaba conformada técnicamente, respondía al desiderátum técnico que demandaba la biblioteca y ellos a su vez correspondían con una concepción conceptual signada por la técnica. La clasificación decimal de Dewey es la representación más acabada de la fundamentación conceptual-técnica a la que llegó esa generación de bibliotecarios en el momento inaugural del campo.

Estos conceptos técnicos se caracterizan por su estrecha cercanía con la esfera de la realidad empírica, su elaboración abstracta aún no toma la suficiente distancia de los requerimientos que impone la realidad inmediata. Pero una vez que el campo es establecido, desarrolla una dinámica propia a partir del desenvolvimiento de sus elementos internos y su relación dialéctica con el contexto

social. Las m-prácticas del campo llevan a cabo su proceso de autodefinición en interacción con sus objetos. Así, se conforma una constelación de m-prácticas (concretas) que interactúan entre ellas y con objetos particulares (concretos). Por ejemplo, la biblioteca es una *práctica-g* conformada por una constelación de m-prácticas que interactúan entre ellas y con los objetos adecuados a cada una de ellas; la m-práctica de la organización de la información se correlaciona con objetos como las imágenes o los libros.

A su vez, la m-práctica de organización de la información interactúa con la m-práctica de la lectura tanto de imágenes como de materiales bibliográficos. Hay que mencionar que por la época, la gestación del campo se dio a partir de la cultura escrita, dominante en ese momento. Además, todavía no iniciaba su aparición la práctica-g de investigación, la cual se gestó posteriormente también en los Estados Unidos. Su aparición y desarrollo obedecieron a condiciones de contexto específicas: mientras el inicio de la constitución del campo bibliotecológico se dio hacia mediados del siglo XIX con el asentamiento y desenvolvimiento de la biblioteca pública, la práctica-g de investigación se produjo en 1928 con la fundación de la Graduate Library School de Chicago. Para ese momento, el conocimiento bibliotecario se había transformado y ampliado, aunque ya se habían dado algunos conatos de investigación con anterioridad. El contexto exigía la práctica-g de investigación para terminar de estructurar el campo bibliotecológico y estar en consonancia con la tendencia sociohistórica que se estaba configurando en los demás campos de estudio.<sup>1</sup>

Por otra parte, la gestación de la práctica-g de investigación bibliotecológica significó que la fase de constitución había llegado a su límite, lo que el gran epistemólogo francés Gaston Bachelard definió como una *frontera epistemológica*, la cual es signo de un problema mal planteado:

---

1 Para una explicación de cómo se ha dado este proceso en el contexto mexicano, véase Alfaro López, 2007, pp. 403-442.



Filosóficamente, toda frontera absoluta propuesta a la ciencia es el signo de un problema mal planteado. Es posible pensar de modo fructífero una imposibilidad. Cuando una frontera epistemológica se muestra muy clara, es porque se arroga el derecho a decidir a propósito de las intuiciones primeras. Ahora bien, las intuiciones primeras son siempre intuiciones a rectificar. Si un método de investigación científica pierde su fecundidad, es porque el punto de partida ha sido demasiado intuitivo, demasiado esquemático, y la base de la organización demasiado estrecha. El deber de la filosofía científica parece entonces muy claro. Hay que recortar por todos lados las limitaciones iniciales, reformar el conocimiento no científico que traba siempre al conocimiento científico (Bachelard, 2004a: 97-98).

Bachelard considera que un problema mal planteado es a su vez producto del error, el cual es una instancia connatural del proceso de conocimiento y por ende no es algo que se deba considerar como un equívoco, un desfase o una negación y que deba ser desechado o rechazado sin más; por el contrario, es un índice que muestra el avance cognoscitivo y, en cuanto tal, se convierte también en objeto de conocimiento que pone en evidencia un excedente de conocimiento, el cual facilita las respuestas a cualquier situación que se presenta en el campo. Las prácticas cuentan con un cúmulo de conocimientos suficientes para facilitar su desenvolvimiento.

Ante una situación complicada, se recurre a un conocimiento acumulado, establecido y perfectamente codificado que vuelve todo fácil. Pero ese excedente de conocimiento es la matriz del error, que acaba convirtiéndose en un obstáculo epistemológico; sobre el que, añade Bachelard, hay que llevar a cabo un corte para superar la susodicha frontera epistemológica. Lo que significaría transitar hacia la fase de autonomía del campo bibliotecológico. En el caso de este campo, puede decirse que a lo largo de la fase de constitución, desde su etapa inicial hasta la llegada a su límite, se produjo y acumuló principalmente una gran masa de conocimiento técnico, la cual, al instaurarse la práctica-g de investigación, sufrió, a partir del despliegue cognoscitivo, una nueva reelaboración conceptual, que en realidad seguía la inercia empírica que marcaba la biblioteca.

Hay que señalar el notable avance que significó la gestación de la práctica-g de investigación en la Graduate Library School con su propuesta teórica, que en cierta medida también era un vislumbre de la fase de autonomía. El director de la Graduate Library School, Louis Round Wilson, planteó la necesidad de que se estableciera una escuela en donde se llevara a cabo la investigación como productora de conocimiento sustentado teóricamente. Este planteamiento estaba muy lejano de la escuela de bibliotecarios fundada por Melvin Dewey en 1887 en Columbia University, concebida como una escuela con predominante orientación técnica.<sup>2</sup>

Con esto puede notarse cómo dos prácticas pueden estar fusionadas en el origen: la educación y la investigación, aunque esta última se encontraba supeditada a aquélla. Lo que pone además en evidencia que la investigación todavía no emprendía su proceso de autodefinition para posteriormente interactuar con la enseñanza. Así pues, Round Wilson le imprimió al programa escolar una orientación de investigación teórica, como queda expresado en los objetivos:

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

---

2 “En la mente de Dewey, una escuela bibliotecaria significaba apenas algo más que un lugar eficiente donde pudieran enseñarse materias técnicas y, un centro desde el cual las personas entrenadas en técnicas normalizadas – especialmente en la clasificación de Dewey– pudieran llegar a posiciones en las que diseminaran la doctrina de la práctica uniforme” (Shera, 1990: 240).

1. Desarrollar una teoría o filosofía de la Bibliotecología.
2. Extender y aplicar la búsqueda de principios guías que fueran aplicables a varias subdivisiones de la bibliotecología.
3. Capacitar a los estudiantes competentes para: (a) desempeñar sus actividades profesionales de acuerdo con estos principios y filosofía; (b) enseñar las varias ramas de la bibliotecología sobre esa base; y, (c) efectuar investigaciones que contribuyeran a clarificar mejor los principios y métodos de evaluar la práctica bibliotecaria y solucionar los problemas de una biblioteca.
4. Desarrollar en el estudiante una actitud crítica y experimental y a tener un punto de vista hacia la Bibliotecología.
5. Promover las publicaciones.
6. Incrementar la efectividad educativa de la biblioteca.
7. Desarrollar una mejor comprensión de los medios para comunicar ideas a través de los impresos, la radio y el cinematógrafo (ibíd.: 249-250).

Como se puede apreciar, es un programa que no ha perdido su vigencia. En él están nítidamente perfiladas las líneas centrales de la investigación bibliotecológica. A lo largo de la centuria pasada, al compás de que el campo bibliotecológico se configuraba y estabilizaba en cuanto al conjunto de sus diversas prácticas-g, la investigación también definía su perfil diferenciándose de las demás prácticas-g del campo, lo que significa que definía su especificidad, sus funciones y atribuciones.

Los ataques y cuestionamientos que sufrió la propuesta teórica de la Graduate Library School expresaban que la orientación técnica seguía siendo predominante pero el cúmulo de conocimiento de esta índole propiciaba el error y con ello indicaba que se había llegado al límite de la fase de constitución del campo bibliotecológico:

La Graduate Library School (GLS), se concibió en el disenso y ha vivido casi toda su vida en conflicto. Aun antes de la llegada de Wilson, los Estados Centrales se habían convertido en el terreno de batalla de las fuerzas que se oponían o ayudaban al cambio

en el mundo bibliotecario, y la escuela fue el chivo expiatorio de todos aquellos que ponían en tela de juicio la necesidad, y aún la existencia, de una ciencia bibliotecológica [...] El sentimiento general dentro de la profesión, sin embargo, estaba dirigido contra Chicago por el movimiento de la educación bibliotecaria que desalentaba el énfasis en la práctica y fomentaba en “exceso” la teoría (ibíd.: 251).<sup>3</sup>

Que el campo llegue al límite de su fase de constitución no implica que por inercia se pueda superar tal fase, en ella puede quedar varado por tiempo indefinido, aún así se considera que el límite no es una sutil y frágil línea que separa dos territorios, sino una zona con espesor y vida propia en la que interactúan las entidades que conforman los territorios separados. El *limes* indicaba el punto de máxima expansión territorial del imperio romano, zona de frontera con identidad propia en la que convivían y se mezclaban los romanos con los bárbaros por un tiempo no especificado, sólo estaba definido por el conformismo y la conveniencia hasta que los romanos reiniciaban el avance imperial para conquistar nuevos territorios. Podemos equiparar este avance con uno impulsado por un corte epistemológico. Mientras el límite se establece, se está en el envaramiento. De hecho, mientras el campo bibliotecológico estadounidense llegó a ese límite, los demás países que tomaron ese modelo también quedaron varados en esa instancia. El problema es que el campo queda rezagado respecto a los cambios que el contexto social produce y no responde a las necesidades sociales

---

3 Ante los cuestionamientos que acarreó la GLS, se podrían traer comparativamente a colación las palabras de Pierre Bourdieu respecto a los ataques que recibió su grupo de trabajo por la radical propuesta teórica que enarbolaba: “La revolución que se ha llevado a cabo, aunque ha sido un éxito en el plano simbólico (por lo menos, en el extranjero), ha sido, dentro de la institución, un fracaso relativo que resulta manifiesto en el destino del grupo: éste no habría estado tan continuamente sometido a presiones y a reacciones de defensa colectivas para tratar de impedir su reproducción ‘normal’ si, tanto por la lógica de su funcionamiento como por el contenido de sus producciones científicas, no hubiera representado una amenaza para el orden y las rutinas del campo” (Bourdieu, 2006: 115-116).

de un contexto determinado por los acelerados, cambiantes y variados procesos de información. Ahora bien, desde el momento en que se gesta la práctica-g de investigación bibliotecológica y lleva a cabo su autodefinición, pone de manifiesto que ella debe ser la plataforma desde donde se pueda preparar y realizar el tránsito hacia la fase de autonomía.

Auto-nomos: darse a sí mismo sus propias leyes en cuanto a la fundamentación cognoscitiva del campo. Páginas atrás, Pierre Bourdieu nos decía que “Existen leyes generales de los campos: campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión tienen leyes de funcionamiento invariantes” (Bourdieu, 1990: 35). Si bien esta somera observación es cierta, requiere una explicación más precisa, por lo que hay que agregar que estas leyes no aparecen de la noche a la mañana ni son producto de un designio trascendente. Muy por el contrario, tienen una génesis, un contexto, un sentido y una finalidad, como lo deja establecido el siguiente texto:

La “ley” se presenta además en una pluralidad de conceptos que la indican como índice de determinadas correlaciones de la realidad preparada en forma cientificista, como título para la regulación de un mundo de vida constituido institucionalmente como orientación distintiva de la acción para el individuo. En la multiplicidad de significaciones y funciones parece esconderse un tipo diferente en cada caso de legalidad [...]. El orden conjunto regula la ley y, a través de ésta, decide sobre la dimensión de su campo de realización. Éste, el campo de realización, acuña a su vez la ley, la regula según la medida de lo que puede descubrirse en ella. Así, la “ley”, porque es propia en cada caso en virtud de su interrelación conjunta y de su campo de realización, representa un concepto *análogo*. Por eso, la legalidad sólo puede esclarecerse allí donde ella tiene un tipo distinto, lo cual significa que la cuestión ha de centrarse en la ley material y en su tipo material de organización (Krings, Hans-Michel *et al.*, 1978: 454-457).

La ley es producto del desenvolvimiento de una realidad o instancia de diversa índole que regula la realidad que la originó, por lo

que es un movimiento de carácter recursivo, en el cual: “el causante es a su vez causado por lo mismo de lo que él fue causa”.

De ahí la especificidad de cada ley que responde a una realidad particular cuya finalidad es establecer un orden de legalidad. A partir de esto, puede decirse que al constituirse un campo no significa que, a semejanza de Atenea, haya nacido completamente armado con una ley. Las leyes se van conformando al compás de la constitución de un campo. La transición a la fase de autonomía representa la definición y estabilización de las leyes que lo rigen, lo que significa que, acorde con la especificidad de la autonomía en la que el campo quede establecido conceptual y teóricamente, las leyes (entre otros factores) ofrecerán el marco en el que quede establecido un orden de legalidad cognoscitiva.

Esta aura de legalidad rodea la integridad de un campo autónomo de conocimiento; pero a la vez, recursivamente, tal legalidad se configura a partir o en función de los procesos cognoscitivos (con todo el entramado de diversa índole que ello conlleva) que se desenvuelven *in situ* en cada una de la prácticas-g del campo, por lo que un factor preponderante para que tales leyes sean vigentes es la lógica específica y diferencial que articula cada una de las prácticas-g del campo. Para hacer legible la correlación entre las leyes que rigen el campo y la lógica que articula objetos y m-prácticas propios de cada práctica-g, se ha de clarificar cómo ha de comprenderse el sentido de semejante lógica.

La etimología nos brinda el primer indicio: *logiké* deriva de *logos*, razón. En cuanto a la ciencia, la lógica enseña a razonar con exactitud y es, por tanto, un principio de racionalidad organizacional. Esta racionalidad actúa subrepticia o internamente en la conformación y el despliegue de objetos y m-prácticas. Por otra parte, en las bases de Aristóteles, la lógica actúa externamente en función de la relación que tienen las propiedades de objetos y m-prácticas entre sí:

Pero Aristóteles no se interesó tanto en las proposiciones que se refieren a un objeto particular. Más bien, dirigió su atención a las proposiciones generales que relacionaban *propiedades* entre sí:

las que en *todos* los objetos en que se verifica una propiedad A se verifica de igual manera una propiedad B, y las que enuncian que en *algunos* objetos en los que se verifica la propiedad A se verifica, asimismo, la propiedad B (cursivas mías) (Dowek, 2001: 17).

Cada práctica-g es articulada por una lógica específica y diferencial producto de las propiedades particulares de sus objetos y m-prácticas que le son inherentes. Estas propiedades se verifican en todos o algunos de los objetos y m-prácticas, lo que deriva en que se establezcan correlaciones entre ellos:<sup>4</sup> base de sustentación de la red de relaciones entre sus prácticas-g o, en otras palabras, en los diversos espacios, ámbitos y regiones que conforman las múltiples dimensiones del campo. Éstas son las bases de las leyes que rigen al campo, sobre las que se erigen otros elementos que también contribuyen a configurar sus leyes, que a su vez regulan la realidad del campo que las originó.

Es pertinente aclarar el significado de los conceptos mencionados: *espacio*, *ámbito* y *región*, ya que con ellos se da razón de la contextualización, la concreción y el despliegue de las prácticas-g que, como ya se dejó establecido, son el resultado de la autodefinición de objetos y m-prácticas cuyas propiedades específicas y diferenciales (propias de cada práctica-g) generan su interacción. Una vez que quedan establecidas, las prácticas-g se posicionan en el contexto del campo, con lo que adquieren concreción: su globalidad, aún con ser una dimensión abstracta (a diferencia de la plena concreción de las m-prácticas), asume una corporeidad en primera instancia a través del “espacio”, comprendido en el sentido físico. Así, por ejemplo, la práctica-g de la biblioteca adquiere una

---

4 “Así, pues, los lógicos de la Antigüedad y de la Edad Media disponían del concepto de propiedad de un objeto, si bien no disponían todavía del concepto de relación entre varios objetos [...]. Fue necesario esperar a que apreciaran los trabajos de Gottlob Frege (1848-1925) para que los lógicos tomaran en cuenta las relaciones, que se aplican a dos, tres o más objetos, y con él las propiedades se transforman en relaciones particulares que se aplican en un solo objeto” (ibíd.: 17-18).

corporeidad en el espacio físico-fijo en el que quedan circunscritas las bibliotecas; este espacio, a su vez, es articulado por la organización de servicio. De manera análoga, el espacio de la práctica-g de investigación puede corresponderse, por ejemplo, con un centro o instituto de investigación bibliotecológica, espacio articulado por su propia lógica. Por su parte, el “ámbito” no se encuentra anclado a un espacio físico, sino que se define por su flexibilidad expansiva. Potencialmente, cualquier lugar en donde se realice la práctica-g es susceptible de transfigurarse; cuando la práctica-g deja atrás el anclaje físico, se llena de valores simbólicos.<sup>5</sup> Lo que el ámbito pierde en densidad física, lo gana en apertura simbólica. Por ejemplo, la educación bibliotecológica, al liberarse de la atadura del espacio de las aulas, puede impartirse hasta en un jardín, el cual se convierte simbólicamente en un ámbito bibliotecológico articulado por la lógica de la práctica-g; de manera análoga acontece con la biblioteca cuando sale de los muros en que se encuentra circunscrita.

Tanto el espacio como el ámbito son regiones del campo bibliotecológico, por lo que no son territorios separados, la dinámica del campo propicia los desplazamientos entre una y otra región o hasta impredecibles intersecciones entre el espacio y el ámbito, lo que es

---

5 “Si el hombre, desde que nace, está rodeado de signos (porque vive interpretando), también se rodea de símbolos, que son sus signos más queridos, los que están cargados de su afecto. Por eso el símbolo no es un signo más, sino el más especial, rico en contenido, muy poderoso en significado. Pues no solamente le señala al hombre la referencia (parte fuerte de la significación), sino que le muestra el sentido, le señala la ruta que debe seguir para no desesperarse y desaparecer. De este modo, el hombre es un rastreador de símbolos. Sabe encontrarlos. Los busca donde no son evidentes, halla sus trazas, sigue sus huellas, como el cazador va detrás de los animales que lo alimentan. Y es que el símbolo nos alimenta, nos hace vivir. Ricoeur decía que el símbolo da qué pensar. Es cierto, pero a mí me gusta añadir que el símbolo da de qué vivir, nos hace seguir en la existencia. Y lo hace porque proporciona sentido, dirección en la vida. [...] Gemimos en la orfandad; los hombres somos huérfanos vergonzantes, que no lo reconocen. Y cuando lo reconocemos, podemos aspirar a un poco más de amor, porque nos animamos a pedirlo. Y esto es lo que nos granjea el símbolo, pues no en balde es el que une, el que comunica” (Beuchot, 2015: 83-84).



distinto a las interacciones que se entablan entre prácticas-g. Ahora bien, es de subrayar que por la orientación seguida en esta investigación, me circunscribo en la ejemplificación temática a la región del espacio de las prácticas-g y dejo de lado la región del ámbito.

Mientras la lógica de cada practica-g vincula de forma natural o subrepticia las propiedades de objetos y m-prácticas, se teje una primigenia red de correlaciones, pero es a través del proceso de construcción epistemológica (como se explicitará más adelante) que se establecen las relaciones entre los objetos, con lo que se hace manifiesta esta red de relaciones.

El carácter y la función tanto de las leyes del campo como de la lógica de las prácticas-g nos permiten comprender el factor definitorio de la fase de autonomía, pero para lograr este estatuto, el campo debe estar fundamentado teóricamente en la integridad de sus prácticas y objetos. La lógica que articula la práctica-g de investigación la condiciona para la construcción conceptual y teórica, lo que conlleva a que la dimensión técnica (tecnológica) quede supeditada a los conceptos y la teoría o, más exactamente, a que estos sean los elementos que articulan, fundamenten y dirijan a la técnica, todo lo contrario a la fase de constitución en la cual la técnica se erige por encima y supedita la esfera teórica su accionar mecánico.

En un campo sustentado teóricamente, el centro de gravedad radica precisamente en la investigación. Ya la mera presencia de la investigación implica rearticulaciones entre las prácticas-g, como ha ocurrido en el campo bibliotecológico, en el que se presenta la encrucijada entre la predominante práctica-g bibliotecaria y la creciente directriz de la investigación sobre el conjunto de las diversas prácticas-g. Un factor a señalar en la ascendente importancia de la investigación es el deslizamiento de la biblioteca como objeto nodal del estudio bibliotecológico hacia la información como objeto privilegiado en el campo. Esto ha propiciado una redefinición de la interacción entre la práctica-g bibliotecaria y práctica-g de investigación, aunque debido a que el campo se encuentra en el límite de su fase de constitución (m-prácticas y objetos claramente autodefinidos e interactuando, pero sin una integral fundamentación conceptual y teórica), la investigación aún responde a la fuerza magnética

que irradia la biblioteca, por lo que la producción de conocimiento en gran medida es reflejo de los procesos que despliegan las m-prácticas y objetos bibliotecarios. Aquí se presenta el fenómeno cognoscitivo de la reiteración: el objeto no es construido epistemológicamente, sino reiterado, descrito como se presenta a la percepción y, en el mejor de los casos, es reiterado a partir de un barniz conceptual. Son constantes las investigaciones que describen o justifican los procesos bibliotecarios, lo que a su vez conlleva cognoscitivamente el predominio técnico, el cual determina el apego a un pragmatismo empírico (de raigambre positivista) que lastra la construcción abstracta y dificulta el acceso a la construcción teórica de m-prácticas y objetos. Así, nos encontramos en el límite de la fase de constitución del campo. Ante esto, la vía a seguir es, como postula Bachelard, el corte epistemológico que permita ir más allá de la frontera epistemológica propia de la fase de constitución.

Para comprender cómo actúa la investigación bibliotecológica en el procesamiento conceptual y teórico de m-prácticas y objetos, es pertinente comenzar por clarificar algunos aspectos sustanciales de la investigación. Esto nos conduce a la comprensión de cómo la investigación puede construir conceptual y teóricamente los objetos periféricos para la disciplina (como las imágenes y su lectura), que se convierten así en objetos integrados en el campo bibliotecológico.<sup>6</sup>

## CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

Conforme la investigación bibliotecológica se diferenciaba del resto de las prácticas-g del campo, también depuraba y precisaba sus procedimientos cognoscitivos para fundamentar conceptual y teóricamente los diversos objetos y m-prácticas propiamente bibliotecológicos; e, incluso, aquellos otros que con el tiempo han sido incorporados o reincorporados de forma especial, bajo el estatuto

---

6 Para una explicación de los conceptos “objetos integrados” y “objetos periféricos”, véase Héctor Guillermo Alfaro López *apud*. Alfaro y Raya, 2016.

de objetos periféricos en el campo, como las imágenes y su correspondiente práctica de lectura. Para hacer legible el proceso cognoscitivo a través del cual la investigación bibliotecológica se despliega sobre ellas, veamos qué es la investigación *per se*.

La raíz etimológica de la palabra investigación se origina del latín *investigationem*, que significa “buscar cuidadosamente”. El verbo, de manera precisa, se divide en los morfemas *in* (‘en’) y *vestigare*, que proviene de *vestigium* (vestigio), que significa rastro, huella; por eso investigar es “seguir las huellas, buscar o descubrir la pista” (Gómez de Silva, 1998). Por su parte, las definiciones no etimológicas del verbo investigar acentúan su carácter de acción o disposición intelectual. Así, algunas de ellas señalan que es describir o conocer algo examinado con atención a los indicios llevando a cabo los procedimientos para aclarar un hecho. En otros ejemplos, se puntualiza la sistematicidad de las actividades intelectuales y experimentales para aumentar los conocimientos sobre un objeto o una materia.

En primer término, lo que se pone de manifiesto con tales definiciones es que el carácter central de la investigación son las acciones de búsqueda y descubrimiento; en segundo término, el objetivo, la búsqueda de vestigios, de huellas de aquello que se pretende descubrir, y, por último, que esa búsqueda se emprende a través de un soporte intelectual: no son una búsqueda y descubrimiento fortuitos, sino que son encauzados de manera sistemática y organizada. El ser humano no sólo se dedica a vivir en el mundo, sino que también tiene la necesidad de clarificárselo intelectivamente y para ello pone en acción la investigación.

La clarificación intelectual que guía a la investigación busca comprender aquello que es una incógnita, un problema, por sobre el aspecto de normalidad que ofrece la realidad (el objeto, el tema, etcétera.). Sobre lo ya conocido que ofrece la realidad, aparecen de manera inesperada y en los lugares menos previsibles zonas problemáticas que despiertan la inquietud por comprender. El pensamiento que guía organizadamente la investigación se despliega para encontrar los vestigios de esas zonas poco claras para iluminarlas y así integrarlas a los conocimientos previamente establecidos. Cada

problema resuelto abre la puerta a nuevos problemas, ésta es la condición de posibilidad de la investigación mayormente propositiva.

Por otra parte, la investigación ha de ser un proceso abierto, flexible y cambiante para poder modificar incluso sobre la marcha la búsqueda de los indicios que dejan el objeto o el tema problemáticos. Esto significa que la acción intelectual que organiza primariamente la investigación también se constituye de elementos imaginativos y creativos que limitan e impiden la mecanización, la parálisis y hasta los callejones sin salida en el despliegue investigativo. Una vez que se han seguido las huellas del objeto, se descubren los problemas que lo envuelven, entonces la investigación se trasfigura y su acción clarificadora de lo desconocido pasa a convertirse en un proceso de conocimiento acorde con el propio objeto y con los procedimientos para conocerlo. Puede ser un objeto bibliotecológico, filosófico, económico, etc., el espíritu de búsqueda propio de la investigación tiene que asumir los supuestos de esas disciplinas de conocimiento para conocer sus objetos y prácticas. Si ese conocimiento quiere llevarse a cabo de forma perfectamente lógica y sistemática para conocer su verdad, llámense leyes o el ser o cualquier otra cosa, entonces se trasfigura cognoscitivamente. Así, la investigación asume claramente la forma cognoscitivo-sistemática.

Conforme se articulaba el campo bibliotecológico, los diversos objetos y m-prácticas que lo integran fueron definiendo su propio perfil, así surgieron aspectos problemáticos que anteriormente no habían sido considerados o que habían sido pasados por alto. La investigación bibliotecológica encuentra su autodefinición al seguir las huellas, los indicios de los objetos y las m-prácticas del campo que dejan entrever los problemas que se van generando en el desenvolvimiento de su perfil. La búsqueda de esos vestigios debía estar asentada sobre una base sistemática y organizada, como fue puesto de manifiesto desde su origen con el programa de investigación de la Graduate Library School de Chicago.

Asimismo, mientras la acción clarificadora de la investigación bibliotecológica avanza sobre los problemas que presentan objetos y m-prácticas, éstos consolidan y definen su estatus cognoscitivo al conocerse su fundamento. Esto repercute en la práctica-g de

investigación puesto que se depura para asumir la forma cognoscitiva-sistemática y a su vez es impulsada por la fase de la elaboración conceptual y teórica. Como señala Herbert Goldhor, el trabajo cognoscitivo de todo investigador se encuentra sustentado de una u otra manera en una o varias teorías:

La última meta de la comprensión de una clase de fenómenos es la construcción de una teoría. Todos los investigadores actúan con base en una teoría, pero difieren en la medida en que son conscientes de ella, la hacen explícita y la desarrollan. Una teoría es “todo un ordenamiento sistemático de ideas sobre los fenómenos de un campo de estudio”; en un nivel más avanzado, tener una teoría es “poder interrelacionar un conjunto de variables con base en las reglas de la lógica”. La teoría tiene un aporte específico que hace a la comprensión de la causalidad, expresando o aclarando no sólo cómo, sino por qué una verdad general es tal. Patrick Gardiner presenta un análisis inteligente de este punto: “Parte de la función de un sistema o teoría científica reside en su capacidad de coordinar y vincular correlaciones entre fenómenos que se mantienen en campos inmensamente variados y diversos” y para eliminar factores irrelevantes. Los inicios correctos y precisos sobre la relevancia distinguen a la ciencia del sentido común al hacer “un estrecho análisis estructural de los fenómenos que vinculan” (Goldhor, 1981: 56).

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

Antes de continuar, cabe hacer algunas aclaraciones, como prevención ante el cuestionamiento del fundamentalismo teórico (acusación no tan desencaminada) de la propuesta sustentada aquí. Se considera que el campo bibliotecológico se encuentra varado en el límite de su fase de constitución, la implementación intensiva y extensiva de la teoría se observa con suspicacia debido a la recurrencia al practicismo y su deriva, el tecnicismo, que desestiman

el nexo teórico. Ante esto, argumentamos que en la investigación que va más allá de los esquemas tradicionales y que, por tanto, busca ser mayormente propositiva de cara a la dinámica actual del conocimiento, no hay una investigación de cotos aislados entre la investigación pura y la investigación aplicada, sino sólo investigación sin adjetivos, unitaria y unificada cuyo despliegue es bidireccional y continuo: la investigación circula de lo teórico a lo práctico y viceversa.

Por otra parte, no hay que confundir la defensa a ultranza que aquí se hace de la construcción teórica con el desliz aberrante del teoricismo. Nos sustentamos en la dimensión epistemológica y los supuestos constructivistas sobre los que se respalda esta investigación cuyo fundamento es la prioridad en el proceso de conocimiento de la elaboración teórica; se parte de supuestos teóricos y se llega a la construcción teórica que preside el desenvolvimiento cognoscitivo entre ambos extremos. Es la teoría la que fundamenta y orienta a la técnica y no sucede de manera inversa en la fase de constitución de campo. Hay que añadir que es la teoría la que da sustento a la práctica para que ésta actúe recursivamente sobre la teoría. Esto va en contra del positivismo que se erige, en decir de Pierre Bourdieu, sobre la “inmaculada percepción” libre del pecado y la corrupción de las abstracciones teóricas.

El otro factor es de índole histórico, puesto que se justifica a partir del propio devenir del campo: la fase de constitución en su desenvolvimiento puede soslayar la dimensión teórica y seguir sustentando su actividad en la técnica como base de sus objetos y m-prácticas, pero si se busca que transite hacia su fase de autonomía, ha de recurrir de manera intensiva y extensiva a la fundamentación conceptual y teórica de los objetos y m-prácticas bibliotecnológicos (para lo cual la práctica-g de investigación juega un rol central). Tal vez, en el fondo, lo que todo nos está diciendo es que, en última instancia, el criterio valorativo con el que debe medirse la investigación no es el de resaltar si es pura o aplicada, sino que sólo hay una investigación buena o mala que aúna ambos extremos.

Por otra parte, cuando en campos como el de la física se puede hablar de una demarcación entre investigación pura e investigación

aplicada es porque ya es un campo plenamente autónomo cuya historia está presidida por una serie de paradigmas, esto es, de conceptos sólidos y teorías cada vez más potentes que han permitido fundamentar sus objetos y m-prácticas. Si se hace referencia al ejercicio de investigación aplicada o a la Física aplicada es porque, sin que tenga que hacer explícita la presencia teórica, ya está actuando: las teorías son los ríos profundos que irrigan y fertilizan el campo de la Física. Esta investigación aplicada es respaldada por la investigación pura y es una investigación bidireccional. La teoría se transfigura en presencia subrepticia y permanente en un campo de conocimiento conforme avanza y se consolida la fase de autonomía; es decir, en la medida en que se ha completado la construcción teórica de los objetos y m-prácticas integrantes de cada una de las diversas prácticas-g, por lo que mientras el campo bibliotecológico se encuentra en la tesitura de la transición a la fase de autonomía, ha de enarbolar el “fundamentalismo teórico”.

Como se explicó con anterioridad, las imágenes han adquirido en el proceso comunicativo social una presencia cada vez más amplia y decisiva: gran parte de la comunicación social se lleva a cabo por medio de ellas y debido a la carga informativa que contienen son susceptibles de ingresar al proceso informativo. Esto también significa que pasan a formar parte del campo bibliotecológico, desde donde se despliega la investigación para seguir los indicios que éstas dejan en su tránsito del espacio social hacia el campo. Las imágenes que circulan socialmente en los lugares públicos o privados asumen un papel específico y diferencial cuando pasan a ser objetos de la Bibliotecología. Para que esto suceda han de atravesar por varios filtros. La producción diaria de imágenes y textos en una amplia gama de soportes es inconmensurable, pero no toda tiene cabida en las bibliotecas; existen criterios para su selección y con esto no sólo se hace referencia a los mecanismos estrictamente bibliotecarios para seleccionar tales o cuales materiales con el fin de que figuren en la colección, sino a un criterio conceptual.

El filósofo Daniel Innerarity explica que la sociedad de la información está flotando sobre una producción de datos e informaciones de una amplia y diversa índole, entre los que destacan los

de palabra escrita y visuales. Para que tales datos e informaciones tengan un auténtico sentido y una utilidad, deben ser introducidos en lo que Innerarity define como *contexto de relevancias*, el cual está en función de un sistema que consta de personas, organizaciones, departamentos y equipos. El sistema dispone de criterios de relevancia para dotar a los datos de una relevancia concreta y extraer de ellos diversas informaciones:

Una organización debe tener procedimientos de observación y criterios de relevancia para la construcción de informaciones; sólo así podrá generar, a partir de un océano de datos, informaciones útiles para la estrategia y los fines de la organización en el contexto relevante [...]. Para la información vale también, y cada vez más, lo que he dicho acerca de los datos: hay un exceso de información relevante, de tal modo que no es fácil tener una visión general, ni comprender ni asimilar toda la información. Esto incrementa el riesgo de elegir la información irrelevante o secundaria y dejar pasar la verdaderamente importante. Por eso es necesario gestionar la búsqueda y selección de informaciones de acuerdo con determinados criterios y premisas. En este punto se decide si una organización se queda en un mero recolector de información o es capaz de transformar la gestión de la información en gestión de conocimiento (Innerarity, 2011: 25-26).

Es evidente que la biblioteca cumple exactamente con los criterios especificados por Innerarity para ofrecer un contexto de relevancia respecto al torrente de información que se produce por múltiples medios e instancias en el mundo actual. La biblioteca despliega procedimientos de observación y criterios de relevancia para la construcción de información organizada en sus múltiples soportes, que han pasado por una selección donde se ha dejado de lado la información irrelevante o secundaria. La gestión de la información organizada que realiza la biblioteca destinada al público puede dar lugar a la gestión del conocimiento. Así, la biblioteca comprendida como un contexto de relevancia lleva a cabo a nivel de realidad social concreta una criba para seleccionar información textual-visual-sonora y ubicarla en un orden informacional sistemático y concatenado, lo que viene a ser el correlato de lo que a nivel abstracto realiza la investigación



con el corte epistemológico para depurar al objeto de sus adherencias empíricas y así iniciar su construcción conceptual y teórica para integrarlo con los demás objetos bibliotecológicos.

El concepto de corte epistemológico acuñado por Gaston Bachelard opera en dos niveles: interno y externo al proceso de conocimiento. A nivel interno, funciona como un factor de rectificación de los errores debidos al excedente de conocimiento, que acaban convirtiéndose en obstáculo epistemológico que trava el desenvolvimiento cognoscitivo. A nivel externo, funge como un filtro depurador de las adherencias empíricas que nimban las prácticas y los objetos en su circulación cotidiana. En la medida en que son liberados de su cauda empírica, se puede operar sobre ellos con una configuración conceptual. En los campos ya conformados de manera autónoma, como los del área de las ciencias duras, el corte epistemológico actúa como un mecanismo plenamente estatuido que forma parte de sus reflejos automáticos. Una vez que los campos pasan por el filtro del corte epistemológico, son construidos abstractamente, al extremo de convertirse en entidades matemáticas (axiomatización).

En el caso de los campos varados en la fase de constitución, el cierre del corte epistemológico es laxo; de ahí que en el campo bibliotecológico los objetos sigan operando en gran medida como lo hacen en la realidad inmediata. Así, por ejemplo, la lectura de los textos (por no hablar de la lectura de imagen), con todo y ser una m-práctica plenamente integrada con las demás m-prácticas del campo, sigue siendo en gran medida estudiada tal como se manifiesta en el espacio social, no se ha llevado a cabo sobre ella la elaboración abstracta para teorizarla desde los auténticos supuestos bibliotecológicos. Por ello la necesidad de que el corte epistemológico en este nivel deba ser puesto al punto para actuar con mayor eficiencia, lo cual ha de ser llevado a cabo por la investigación, pues es una de las atribuciones que le corresponden y se desprende de una lógica inherente de esta práctica-g.

Uno de los fines primordiales de la metateoría es asegurar la ruptura epistemológica. En la medida en que la investigación bibliotecológica se dirige a las m-prácticas y los objetos, rastrea las huellas que dejan en esa transición y busca la clarificación intelectual

sobre su cambio de estatus, con lo que estas prácticas comienzan a mostrarse de manera problemática, puesto que en lo que indaga la investigación, apoyada en los supuestos de la ciencia bibliotecológica, es en la dimensión informativa de las imágenes, que en sí misma resulta problemática. Esto se debe en gran medida a que las imágenes dentro del conocimiento bibliotecario secular han ocupado una posición marginal (objetos periféricos) respecto a lo que ha sido centro de atención del conocimiento bibliográfico (objetos integrados): el libro y la información escrita. La investigación, al dirigir su acción clarificadora sobre esa zona problemática de las imágenes, pasa a convertirse en un proceso de conocimiento, con el propio objeto y los procedimientos (técnicas y métodos) para conocerlo. Asimismo, en ese rastreo investigativo se sigue el desplazamiento del objeto a través de las distintas prácticas-g que integran el campo, lo que implica que en cada una de las instancias que recorren las imágenes se plantean problemas específicos a partir de la correlación que establecen las imágenes con esas prácticas-g.

De manera coherente con la búsqueda de los vestigios que dejan las imágenes en su tránsito hacia el campo bibliotecológico, el primer problema al que ha hecho frente en esta investigación (véase capítulo I) es cómo se configura la información en las imágenes. Esta pregunta se enuncia para acotar al objeto; una vez que se han seguido sus rastros, se le aísla para poner en el centro de la mira el problema que presenta y enfocar en él la acción intelectual clarificadora, con los procedimientos adecuados, para el estudio de la información en tal objeto.

Mas, como se mencionó, el objeto se desplaza en el campo, por lo que seguir su rastro incide de manera directa en la práctica-g bibliotecaria, donde se organiza la información, por lo que el problema que se presentó inmediatamente (véase capítulo II) puede ser enunciado así: ¿cómo se organiza la información visual en la biblioteca? La pregunta, en primera instancia, pone de manifiesto que la práctica-g bibliotecaria en sí misma se compone de una constelación (conjunto) de m-prácticas, entre las que destaca la organización de la información. En segunda instancia, evidencia la preponderancia que de una u otra forma aún ocupa la biblioteca en el campo bibliotecológico y

su capacidad para organizar una amplia diversidad de manifestaciones informativas, como la información visual. Y, por último, la pregunta, al ser emitida desde la práctica-g de investigación, muestra las correlaciones entre ambas prácticas-g (sobre las que se ahonda más adelante), no exentas de correspondencias respecto al estatuto de cada una, producto del desenvolvimiento del campo bibliotecológico: la biblioteca ha de seguir siendo el eje sobre el que gira todo el campo y al que se dirigen el conjunto de las prácticas-g, o debe ser una práctica más, guiada y fundamentada por la investigación.

En el siguiente paso que se dio (véase capítulo III), el rastreo investigativo del objeto se realiza dentro de la biblioteca y el problema que se plantea es: ¿cómo se lleva a cabo la lectura de las imágenes en el espacio bibliotecario? Esto conduce el acercamiento a otra m-práctica que se desenvuelve dentro del espacio bibliotecario que además pone en evidencia la multiplicidad de formas de lectura que se dan a partir de la amplia diversidad de soportes de información. En este caso, la pregunta se centra en una m-práctica de lectura específica, la de las imágenes, la cual tiene características diferenciales, como diferentes son los otros tipos de soportes informativos; en ese factor diferencial y específico asoma lo problemático de la lectura de imágenes.<sup>7</sup> Ahora bien, como se explicó líneas atrás, una vez que la investigación llega a este punto, habiendo planteado los problemas que los objetos de estudio le presentan, se despliega la elaboración conceptual y teórica, en este caso de la imagen como objeto de estudio en el campo bibliotecológico.

Un campo de estudio se encuentra constituido por un conjunto de *prácticas-g* como son, en el caso del bibliotecológico, la biblioteca, la investigación, la educación, las asociaciones, las publicaciones, etcétera. Conforme estas prácticas se autodefinen, durante la fase de

---

7 La ruta con la que se ejemplificó la búsqueda de la investigación bibliotecológica (imagen-organización de información visual-lectura de imagen) de las huellas dejadas por las imágenes en su recorrido por el campo bibliotecológico es una entre otras tantas. La ruta descrita se eligió primordialmente para resaltar las interrelaciones entre la práctica de investigación y la práctica bibliotecaria.

constitución del campo, generan interacciones entre ellas. Las prácticas-g a su vez son el resultado de una constelación de m-prácticas y objetos, específicos y propios, en relaciones mutuas dentro de cada práctica-g. Así, por ejemplo, la constelación de m-prácticas y objetos de la práctica-g de la biblioteca está integrada por las m-prácticas de la organización de la información (catalogación, clasificación, etcétera), la lectura, entre otras, y de los objetos como la información en cualquiera de sus soportes visuales o bibliográficos.

Por otra parte, cada una de estas prácticas-g se articula a partir de una lógica propia y diferencial, lo que les da su especificidad respecto a las otras prácticas-g; esto es lo que de primera instancia marca la diferencia y distancia entre la práctica-g bibliotecaria y la práctica-g de investigación. La lógica interna de las prácticas-g permite que sus objetos y m-prácticas interactúen de acuerdo con su especificidad y para lo que están destinadas, valga aclarar: la biblioteca para ofrecer servicios de información a los usuarios y la investigación para investigar; es decir, para generar conocimientos bibliotecológicos.

Estas m-prácticas y objetos no son entidades estáticas y aisladas unas de otras; la práctica-g es un espacio que ofrece un contexto de referencia para que se establezcan relaciones entre las m-prácticas y los objetos. Hay una red de relaciones que da sentido a la interacción de m-prácticas y objetos. En el caso de la biblioteca, la lógica que la articula es la organización de servicio, cuyo objetivo, *grosso modo*, consiste en la gestión de la información, por lo que la interacción de m-prácticas y objetos bibliotecarios es articulada por la organización de servicio y adquiere sentido en la medida en que cubre la gestión de la información en sus múltiples manifestaciones a través de la biblioteca. Un enfoque cognoscitivo de esta índole va claramente a contramarcha de la concepción positivista que por sus supuestos epistemológicos aísla sus objetos de conocimiento y los constituye como entidades individualizadas, fijas y estáticas. Esta concepción permea a nivel institucional en la segmentación del conocimiento en temas y objetos de conocimiento especializados constituidos pragmáticamente en líneas de investigación sobre m-prácticas y objetos segmentados, parcializados sin relación con los demás

objetos y m-prácticas. Esto provoca el enclaustramiento cognoscitivo en un sólo objeto o m-práctica que es defendida celosamente por el especialista (detentador) en turno. Retomando el tema de la interacción entre las prácticas-g, puede decirse que ésta no obedece a una mera inercia comunicativa entre una práctica-g y otra; muy por el contrario, es una dinámica de extrema complejidad que puede caracterizarse a través del fenómeno de la transposición.

La transición de los contenidos de una práctica-g a otra, aglutinados también de forma discursiva (por ejemplo, el discurso generado por los objetos y las m-prácticas bibliotecarias), sufren una transfiguración, es decir, un cambio de organización y estructura lógica, al ingresar por transposición a otro espacio que a su vez es regido por una lógica específica y diferencial. El fenómeno de transposición ha sido teorizado y explicado por el investigador de la educación Yves Chevallard, que con ello ha revelado las profundas implicaciones y transformaciones que experimenta el conocimiento cuando se transpone de un espacio a otro. Esta transposición hace que el conocimiento avance o retroceda según sea asimilado y precisado por el espacio al que ha sido transpuesto. El fenómeno pone de manifiesto que un conocimiento no pasa indemne del espacio en que originalmente es creado hacia otro, sino que sufre profundas modificaciones que incluso puede llegar a convertirlo en diferente. Chevallard define la transposición primordialmente en el ámbito de la didáctica de la siguiente manera:

Un continuo de saber que ha sido designado como saber a enseñar surge a partir de entonces un conjunto de transformaciones adaptativas que van a hacerlo apto para ocupar un lugar entre los *objetos de enseñanza*. El “trabajo” que transforma de un objeto de saber a enseñar en un objeto de enseñanza es denominado la *transposición didáctica* (Chevallard, 2005: 45).

Cuando un conocimiento (discurso) pasa de un espacio a otro, sufre una despersonalización, la cual continúa y se ahonda en cada transposición a la que es expuesto en otros espacios. Así sucede, por ejemplo, al pasar del conocimiento bibliotecario a la investigación y de ésta a la educación bibliotecológica. En este caso, sólo

nos interesa la transposición bibliotecológica<sup>8</sup> entre la práctica-g bibliotecaria y la práctica-g de investigación. La peculiaridad de esta transposición bibliotecológica es que cuando se da de la práctica-g bibliotecaria hacia la investigación, se hace de la actividad concreta, inmediata, a la construcción abstracta; obviamente, cuando se da en sentido contrario la transposición, la reconstitución de los contenidos, ocurre de lo abstracto a lo concreto.

Si seguimos la dirección de la organización de esta investigación, podemos ver cómo en los anteriores capítulos se ha pasado de la práctica-g bibliotecaria a la práctica-g de investigación. En esa orientación, se muestra la transposición de una práctica-g a la otra. Líneas atrás, por medio de las palabras de Herbert Goldhor, se explicaba el carácter definitorio de la investigación, que es la construcción teórica. Esta orientación teórica es el eje que articula la lógica de la práctica-g de investigación, por lo que ahondar en la teoría y los conceptos que la sustentan nos permite comprender los mecanismos a través de los que se despliega la investigación bibliotecológica para dar fundamentación teórica a los objetos y m-prácticas transpuestos de la práctica-g bibliotecaria, como las imágenes y su correspondiente lectura; de ahí la pertinencia de que abordemos cómo se define la teoría:

El conocimiento científico es un conocimiento teórico potenciado (roborado) cuya forma se ha hecho explícita y cuyo contenido se ha reducido a un concepto para expresar una información proporcional semántica en un lenguaje conceptual [...]. En las teorías explícitas, formuladas conceptualmente y desarrolladas de manera sistemática, se constituye la ciencia como un conocimiento teórico potenciado tanto de las apariciones superficiales (“fenómenos”), como de los últimos factores estructurales que los determinan (leyes). Las teorías, aunque sólo sea en forma latente de principios y perspectivas teóricas implícitamente aplicadas, dominan el proceso de

---

8 Yves Chevallard define la transposición a partir del campo en el que es aplicado el concepto; en su caso, *transposición didáctica*. Al adaptar este concepto a nuestro campo, podemos enunciarlo como *transposición bibliotecológica*.

conocimiento desde el principio hasta el final, en todas sus fases y dimensiones, desde los últimos presupuestos y los primeros principios hasta el resultado producido, que es él mismo una teoría. Los teorías dirigen ya la selección de los problemas, acuñan la situación entera del problema, determinan la relevancia de la información inicial dada previamente por la situación del problema y la de la información marginal complementaria (hipótesis auxiliares y «datos» de todo tipo); entran también de manera ineludible en la experiencia, que según la concepción positivista habría de darse supuestamente “libre de teoría”, e incluso en los “hechos desnudos” engendrados experimentalmente (para la comprobación de las teorías), lo cual confiere de antemano al proceso de comprobación una apariencia irritante de círculo (Krings, Baumgartner *et al.*, 1978: 485).

Se puede aunar a esta sustanciosa explicación que la teoría es la columna vertebral de la investigación de principio a fin y de cada una de sus fases intermedias. Entre más consciente sea la investigación (el investigador) de la articulación teórica que le da forma, estarán fundamentándose de manera más concatenada, sólida y sistemática las investigaciones. Hay que resaltar dos aspectos de la explicación citada: la teoría como factor determinativo en la selección de los problemas y de todo lo que con ellos se correlaciona o deriva, es decir, como la brújula que orienta los diversos componentes de la teoría hacia la resolución de la propia investigación, y la inalienable correlación entre la teoría y los conceptos. Los conceptos son el andamiaje sobre el que se levanta la estructura teórica; entre más explícitos y fundamentados sean, más sólida será la construcción de la teoría. Una investigación que hace explícito su sustrato teórico ha de especificar sus conceptos nucleares y los derivados de éstos. Iniciemos con los conceptos nucleares: *objeto de conocimiento y prácticas*.

Agregarle al sustantivo “objeto” el posesivo “de” y el sustantivo “conocimiento”, lo diferencia completamente del significado de la palabra objeto. En un objeto de conocimiento, la imagen adquiere una significación cognoscitiva, pues es concebida dentro de un campo como la Bibliotecología. La imagen que circula cotidianamente en el proceso comunicativo social es simplemente un objeto más que puede ser usado de múltiples maneras.

Las imágenes son miradas e, incluso, en algunos casos excepcionales, se puede hacer sobre ellas una “actividad lectora”, pero las personas por lo común no se plantean preguntas en cuanto a lo que son, lo que contienen o cómo pueden ser leídas. Esto es menos posible en una época en la que se derraman torrentes incontenibles de imágenes que embotan la percepción (que así contribuyen a la “infoxicación” general) y que, por ende, ya no permiten el lujo de una mínima o detenida observación. Por el contrario, cuando pasan a formar parte de un campo de conocimiento, su estatuto cambia integralmente, son objetos destinados a ser conocidos; de hecho, los usos que se hagan de tales objetos están marcados por el designio cognoscitivo, como se explicó con el concepto del corte epistemológico. Las imágenes que son desplazadas del proceso comunicativo al proceso informacional pasan a ser integradas al campo bibliotecológico. Si las imágenes del proceso comunicativo son desplazadas, por ejemplo, al ámbito estético, se integran al campo de la Historia del arte.

Lo que hace de las imágenes un objeto de estudio es la información que contienen. El posesivo “de” en “objeto de información” las hace objetos propios, poseídos por la Bibliotecología para que sean conocidos desde sus supuestos cognoscitivos inherentes. La imagen concebida como objeto de conocimiento bibliotecológico muestra su fundamento epistemológico. Por su parte, el concepto de prácticas puede ser inicialmente definido de manera resumida como: “[...] las prácticas son sistemas de acción socialmente estructurados e instituidos en relación con los papeles” (Abric, 2004: 195).<sup>9</sup> Esta definición nos dice lo que no son y lo que son las prácticas: no son un uso o una actividad fugaz, dispersa

---

9 “El análisis de cualquier práctica social supone que sean tomados en cuenta por lo menos dos factores esenciales: por una parte, las condiciones sociales, históricas y materiales en las que se inscribe, y por otra, su modo de apropiación por el individuo o grupo respectivo, modo de apropiación en que los factores cognitivos, simbólicas representaciones desempeñan igualmente un papel determinante. Porque para que una práctica social, aún impuesta, se mantenga es necesario todavía que pueda, con el tiempo, ser apropiada, es decir integrada al sistema de valores, creencias y normas, ya sea adaptándose a él o transformándolo” (ibíd.: 213).



como suelen llevarse a cabo las acciones en la vida cotidiana; por el contrario, son “sistemas de acción estructurados” y es dentro del campo donde adquieren y potencian su acción estructurada, por lo que se convierten en un instrumento conceptual idóneo para dar explicación de los procesos y acciones de parte de los componentes del campo; esto también es por a los complejos elementos que le dan forma, como se explica a continuación:

El *habitus* demanda ser comprendido como una gramática generadora de prácticas acordes a las estructuras objetivas de los que es producto; la circularidad que preside su formación y su funcionamiento da cuenta, por una parte, de la producción de regularidades objetivas de comportamiento y, por otra, de la modalidad de las prácticas que descansan sobre la improvisación, y no sobre una ejecución de reglas. Al reunir dos caras, una objetiva (estructura) y la otra subjetiva (percepción, clasificación, evaluación), se puede decir tanto que interioriza a lo exterior como que, a la inversa, exterioriza lo interior (Pinto, 2002: 44).

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

Los conceptos de objeto de conocimiento y de práctica son enunciados, articulados e implementados desde la práctica-g de investigación para dar razón de los procesos de las diversas prácticas-g que integran el campo, en este caso bibliotecológico; por nuestro tema, se orienta a la práctica-g bibliotecaria, lo que nos permite apreciar la

transposición bibliotecológica de una a otra práctica-g. La imagen, en cuanto objeto de conocimiento comprendido dentro de la práctica-g bibliotecaria, permite apreciar la relación que ésta despliega con dos m-prácticas: la lectura de imagen y la organización de la información visual.

Para que la explicación citada de las m-prácticas adquiriera plena legibilidad en el contexto del campo bibliotecológico, se desprenden del concepto de s-práctica de lectura de imagen dos conceptos: *lectura descriptiva* y *lectura interpretativa*. Ambos conceptos, derivados del concepto nuclear de prácticas, son sistemas de acción estructurados en relación con las imágenes, pero lo llevan a cabo de forma diferenciada, lo que va a repercutir en maneras peculiares de relacionarse con la m-práctica de la organización de la información visual.

El hábito de lectura, como gramática generadora de las m-prácticas de lectura descriptiva y lectura interpretativa de las imágenes, se da acorde con la estructura objetiva que ofrece la biblioteca (comprendida como un espacio visual), que en cuanto organización de servicio establece, por un lado, una m-práctica de lectura determinada por las regularidades objetivas que se corresponden con la lectura descriptiva emprendida por el bibliotecario y, por otra parte, una la lectura que descansa sobre la improvisación y no sobre una ejecución de relaciones y que, por lo tanto, está determinada por la subjetividad, es la lectura interpretativa del usuario. Estas dos caras de la lectura se diferencian y complementan a partir de la relación que establecen con la m-práctica de la organización de la información: la lectura descriptiva del bibliotecario por el predominio de la objetividad deriva en la implementación de los procedimientos técnicos y metódicos para organizar la información visual, mientras que la lectura interpretativa del usuario se relaciona con la organización de la información a partir de cómo ésta le es entregada por el bibliotecario.

## CONSTRUCCIÓN TEÓRICA DE LOS OBJETOS

La concepción llevada a cabo en la investigación para dar razón del objeto de conocimiento (imagen) y de las m-prácticas (lectura y organización de la información) tiene un nivel explicativo de lo que acontece en la biblioteca; pero si se busca dar explicación de las interacciones entre las imágenes, la lectura y la organización de la información, es necesaria una visión más elaborada de la investigación, con lo que queda aún más de manifiesto la transposición bibliotecológica de la práctica-g bibliotecaria a la práctica-g de investigación.

En este nivel de elaboración conceptual, todos pasan a ser objetos de conocimiento: objetos, prácticas e interacciones en conjunto son objetos de conocimiento conceptualizados por la investigación bibliotecológica con los que se construye la base conceptual de la teoría. Con esto hemos llegado en nuestro recorrido epistemológico al punto nodal de esta investigación: el umbral de la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico.

Antes, cabe exponer el proceso de construcción cognoscitivo de tales objetos y recapitular brevemente las fases recorridas. Conforme un campo de conocimiento se constituye, lo que significa que sus prácticas-g se autodefinen e interaccionan gradualmente, desarrolla procesos cognoscitivos cada vez más elaborados (aunque en la fase de constitución se caracterizan por el aspecto técnico), lo que da origen a la práctica-g de investigación durante la cual se establecen mecanismos cognoscitivos más precisos en el conocimiento de m-prácticas y objetos propiamente bibliotecológicos.

En la medida en que tales mecanismos sean más rigurosos, lo que supone una construcción teórica sistemática, se ha de implementar el corte epistemológico respecto a los objetos y las m-prácticas para depurarlos de sus adherencias empíricas. Esto significa sustituir las nociones de sentido común por una primera noción científica: las nociones de sentido común sobre las imágenes y su visualidad han de ser sustituidas por la noción científica de la imagen

como soporte de información y visualidad (mirar-ver); es decir, por una m-práctica de lectura.

Como siguiente instancia, se despliega el proceso de investigación a partir del planteamiento de los problemas en cada etapa de la investigación, conforme se da el recorrido de los objetos y las m-prácticas, a través de las prácticas-g. Ésta es la toma de conciencia de que la investigación se encuentra enmarcada de principio a fin en una teoría cuya definición permite una mayor precisión y rigor en el proceso de construcción teórico de objetos y m-prácticas. Esto permite que una investigación con una sustentación claramente teórica pueda acceder a una instancia de mayor elaboración abstracta que le permita concebir objetos y m-prácticas como entidades (objetos) de conocimiento; para ello, formula conceptos en función de una problemática teórica, como la imagen como objeto informacional que se ofrece a la lectura descriptiva y la lectura interpretativa.

Estos conceptos, a diferencia de los anteriores, objeto = imagen, soporte de información y m-práctica de lectura, que eran operatorios (objetos preconcebidos = analítico-formales), son sistemáticos (objetos contruidos = sintético-reales). Al formular conceptos sistemáticos donde la imagen aparece como un objeto informacional y la lectura en su doble vertiente (descriptiva e interpretativa), nos posicionamos en el umbral de su construcción teórica desde los supuestos bibliotecológicos, lo que exige que nos centremos en las relaciones que entablan ambos objetos (ya establecidos conceptualmente); es decir, que focalicemos el entramado de relaciones, y que éstas pasen a convertirse en objeto de estudio. Así se lleva a cabo la organización sistemática de un conjunto de relaciones y principios explicativos de las relaciones. Para reafirmar esto, pueden citarse las siguientes palabras:

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

las nociones comunes no conservan aisladamente el poder de resistir sistemáticamente a la implacable lógica de la ideología: al rigor analítico y formal de los conceptos llamados “operatorios” se opone el rigor sintético y real de los conceptos que se han llamado “sistemáticos” porque su utilización supone la referencia permanente al sistema total de sus interrelaciones. Un objeto de investigación, por más parcial y parcelario que sea, no puede ser definido y construido sino en función de una problemática teórica que permita someter a un sistemático examen todos los aspectos de la realidad puestos en relación por los problemas que le son planteados (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2004: 53-54).

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

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

a) la semántica referencial: entiende la relación social como *refero*, es decir, como un referir una realidad a otra, dentro de un marco de significados, más o menos compartido por los actores implicados, con diversos tipos y grados de intencionalidad; b) la semántica estructural: entiende la relación social como *religo*, es decir, como sujeción, conexión, atadura, condicionamiento recíproco, estructura que es al mismo tiempo vínculo y recurso, de carácter personal o impersonal [...]. Las semánticas referencial y estructural de la relación describen una situación observada en un cierto tiempo y espacio. Sin embargo, carecen de “generatividad”, o sea, dicen muy poco acerca de lo que generan las relaciones sociales y, sobre

todo, acerca de cómo éstas asuman la capacidad de generar “fenómenos emergentes”, es decir, realidades que excedan los elementos y las relaciones ya dadas inicialmente. c) Resulta necesario acceder a un tercer tipo de semántica, que podemos llamar *generativa*. Ésta muestra cómo los diversos componentes y sujetos agentes que entran en relación producen un efecto que no es explicable únicamente desde las propiedades de tales componentes y actores sociales, sino que supone connotaciones cuantitativas y cualitativas propias (Donati, 2006: 92-94).<sup>10</sup>

Donati especifica el carácter universal de las relaciones considerando que la realidad objetiva se articula a partir de una red de relaciones y que cada nodo de esa red implica una relación particular, por lo que las relaciones se dan en todos los niveles y cada relación de una u otra forma termina repercutiendo en las demás, comenzando por los nodos más cercanos de la red, hasta propagar su efecto en los más lejanos.

A contramarcha de las suposiciones teóricas establecidas, señala que la red de relaciones es amplia, excede al sistema; de hecho, considera que un sistema es una condensación (regionalización) de la red de relaciones. Con esto en consideración, puede caracterizarse al campo bibliotecológico en su conjunto como una red de relaciones entre las diversas prácticas-g y entre objetos y m-prácticas. Las relaciones que se dan en una práctica-g entre sus respectivos

---

10 “Estar (o ser) en relación’ puede tener un significado estático o también dinámico; pueden querer decir encontrarse bien en un contexto –sentido morfofático– o bien en una interacción –sentido morfogenético–. Por eso, es oportuno distinguir entre relación social como contexto y relación social como interacción. Ver la relación social como contexto implica entenderla como situación de referencia simbólica y de conexión estructural observada en el campo de la investigación. Observar la relación como interacción implica pensarla como efecto emergente, que surge de una dinámica interactiva o a partir de esa misma dinámica. En todo caso, estar en relación implica que, actuando uno con referencia a otro, *ego* y *alter* no sólo se orientan y se condicionan mutuamente, sino que dan lugar a una conexión *sui generis* que en parte depende de *ego*, en parte de *alter*, y en parte de una realidad (efectiva o virtual) que no depende de ambos sino que les excede” (ibíd.: 95).

objetos y m-prácticas configuran un sistema de relaciones que se articula a partir de la lógica propia de cada práctica-g.

La práctica-g bibliotecaria se constituye en un sistema de relaciones de la constelación de sus diversos objetos y m-prácticas, el cual es articulado por su lógica inherente: la organización de servicio. Dentro de este sistema, se perfila la relación entre la imagen y su lectura, la cual pone de manifiesto las semánticas fundamentales de la relación, que no es una proyección de las entidades puestas en relación ni un factor sustancial inherente a cada uno de los elementos puestos en relación, sino un vínculo que se genera en el momento que entran en contacto. Hablar de la relación entre imagen y lectura refiere no a lo que tanto la una como la otra son por sí mismas, sino a la relación entre éstas y lo definitorio de ella.

La semántica *re-fero* o referencial entre imagen y lectura alude que una y otra establecen una referencia mutua dentro del contexto de significados que les otorga el espacio referencial de la práctica-g bibliotecaria, cuya lógica, al tener como objetivo la gestión de la información, hace que la información y la organización de ésta se conviertan en las entidades que subyacen en la relación entre el objeto imagen y su m-práctica de lectura. Así, al referirse la imagen a la lectura, lo hace en cuanto a la información ya organizada que se ofrece a la lectura, la cual, a su vez, al referirse a la imagen lo hace como una actividad decodificadora de esa información que se brinda y que ya ha pasado por el proceso de organización. Hay, pues, una intencionalidad de la una a la otra mediada por la información y la organización. Cuando se entabla una relación activa, otras m-prácticas y objetos que inciden en la relación pasan a constituirse como factores relacionales.

Es evidente que debido a la lógica de la práctica-g bibliotecaria, el objeto que una y otra vez incide en toda relación entre los demás objetos y las m-prácticas es la información, la cual es gestionada. La semántica estructural, que establece que hay un vínculo entre las entidades puestas en relación y que se actualiza en su acción recíproca, implica que hay condicionamientos recíprocos y que, por tanto, hay una interdependencia propia y específica. Cada relación entre m-prácticas y objetos (o prácticas-r-prácticas

y objetos-r-objetos) dentro del espacio referencial bibliotecario es única y diferencial respecto al resto de relaciones. Así, la imagen establece un vínculo particular con la lectura. Debido a la naturaleza propia de cada uno de los términos de esta relación, hay una dependencia y un condicionamiento mutuos. Por ejemplo, la naturaleza de la imagen consiste en ofrecerse a la visualidad; y la de la lectura en decodificar (leer) los componentes, estratos y códigos que articulan a la imagen. Todo esto ocurre, no lo olvidemos, en el espacio de la práctica-g bibliotecaria. Como especifica Pierpaolo Donati, estas dos semánticas se ubican en un orden morfostático, lo que nos remite al espacio referencial de la práctica-g biblioteca, pero no explica la interacción, esto es, el sentido morfogenético que hace de ella una relación *sui generis*: “Decir que la relación social es *sui generis* significa que no es una simple derivación, sino que refleja un orden propio de realidad que reclama una atención y una gestión teórico-práctica específicas” (ibíd.: 144).

Hay que comprender la relación entre la imagen y la lectura al trasluz de la semántica generativa. Es preciso aclarar que en las semánticas referencial y estructural los términos de la relación se formulaban como objeto = imagen = soporte de información y m-práctica = lectura = descodificación, lo que representa el primer nivel conceptual. En la semántica generativa, se presentan los conceptos de segundo orden (objetos contruidos = sintético reales), como son imagen como objeto informacional (múltiple) y lectura (descriptiva e interpretativa). En esta fase semántica, se concibe la relación entre la imagen y la lectura como una emergente, puesto que trasciende a las entidades como fueron especificadas en las semánticas anteriores.

Las relaciones de la semántica generativa trascienden la peculiaridad tanto de la imagen como de la lectura, por lo que adquieren propiedades y características especiales diferenciales respecto a otro tipo de relaciones que pertenecen exclusivamente a esta relación. Lo que le otorga su dinámica generativa a una relación de semejante índole es la convergencia de la información concebida como una manifestación multiforme y ya no como la información uniforme y homogénea. Esta multiformidad informacional se manifiesta en las



diversas posibilidades que la imagen ofrece de su lectura, así la lectura también se despliega de manera multiforme de acuerdo con su acercamiento a alguna de las aproximaciones de la imagen.

La imagen puede contener información susceptible a la descripción, no es, estática ni unitaria; por su parte, la lectura no es un acto homogéneo de decodificación, puede manifestarse como una acción descriptiva o como un acto interpretativo. Lo que hace que la información cambie es la organización que se hace de ella y que repercute en las posibilidades informacionales de la imagen o en las distintas formas de su lectura.

Como hemos dicho, quien lleva a cabo la organización de la información visual emprende una lectura descriptiva; por su parte, quien recibe esa información visual organizada realiza una lectura interpretativa de la imagen. De esta manera, la semántica generativa se muestra como una relación dinámica interactiva de emergencia-convergencia entre la imagen (información-organización-multiformidad) y la lectura.

La semántica generativa muestra su carácter autopoietico de los términos de la relación: “De modo literal, autopoiesis significa autoproducción; un sistema actúa de manera autopoietica y no tiene que ser cambiado desde fuera: cumple con éstas a través de procesos desde sí mismo” (Becker y Reinhardt-Becker, 2016: 31), pero también es un sistema heteropoietico (lo contrario de la autopoiesis), una producción que se realiza a través del otro donde el cambio se da por medio de la exterioridad donde hay una relación con el otro término.

Así, la semántica generativa como relación emergente expresa en su interacción distintiva y diferencial, *sui generis*, heteropoiesis en la construcción como objetos de estudio de la imagen y la lectura. Es una interacción en la cual la imagen se autoproduce como objeto informacional a partir de que se ofrece a la lectura y que al mismo tiempo se autodefine como m-práctica cuando decodifica la información que le ofrece la imagen. Esta dinámica propicia el despliegue de la multiformidad de la información de la imagen descriptiva e interpretativa (que caracteriza a la autopoiesis), la cual se realiza al ser leída de manera multiforme (heteropoiesis) por vía de las lecturas descriptiva-interpretativas (autopoiesis).

De esta forma, concluye el periplo epistemológico más visible en cuanto a la construcción de la imagen y la lectura de imagen como objetos bibliotecológicos. Llegados a este punto, es necesario acotar que en la construcción explicada de los objetos se ha llevado a cabo la correlación entre un marco conceptual y objetos reales, por lo que la construcción no sólo se realiza en la esfera discursiva, sino en la realidad misma:

Los objetos, una vez contruidos, pertenecen al mundo real tanto como los artefactos, una vez contruidos, pertenecen a la realidad, y no son menos reales por el hecho de que su identidad, la clase de artefactos que son, dependa de los intereses, de los fines, y en fin del punto de vista de sus creadores y de sus usuarios, es decir, su identidad y su existencia como el artefacto que son depende –entre otras cosas– de un marco conceptual. Los artefactos pertenecen a la realidad aunque sean construcciones que los seres humanos hacen en virtud de sus intereses, fines, propósitos, y valores. La tesis central del constructivismo es que lo mismo ocurre con cualquier otro objeto (Olive *apud*. Solís, 1998: 202).

Recordemos que el campo de conocimiento se configura como una red de relaciones y que una relación conduce a otra y a otra. De hecho, las semánticas expuestas de la relación entre imagen y lectura pasan a fungir como la relación entre dos agentes (*ego-alter*). La relación a que nos remite ahora es a la que establecen el bibliotecario y el lectousuario. Una vez más, se despliegan las semánticas de la relación.

De manera análoga a la relación explicada antes, ésta otra se ubica en el espacio referencial de la práctica-g bibliotecaria, por lo que se encuentra marcada por la lógica inherente a tal práctica-g, la organización de servicio, cuyo objetivo es la gestión de la información. Veamos la semántica referencial: desde el momento en que una persona ingresa a una biblioteca, comienza a autoproducirse como lectousuario. Ésta autopoiesis se constituye en la medida en que el usuario va haciendo uso de los servicios que le ofrece la biblioteca. Esta primera semántica muestra que una realidad se refiere a otra; estas realidades son el bibliotecario y el lectousuario,

y al hablar de realidades hay que entenderlas como entidades complejas, como individuos con un universo múltiple a cuestas y que se despliega de acuerdo con el marco de significados que ofrece la organización de servicio propia de la práctica-g bibliotecaria: el bibliotecario, al llevar a cabo la gestión de la información, en nuestro caso visual, para ofrecerla al lectousuario y satisfacer sus expectativas o necesidades de información. Con esto se cumple la intencionalidad de cada uno en el ámbito bibliotecario.

Respecto a la semántica estructural, se pone de manifiesto que el vínculo que establecen lectousuario y bibliotecario es un condicionamiento mutuo. El recurso que genera la dependencia de uno y otro es la información visual que uno organiza por medio de la competencia de lectura que le ofrece su formación bibliotecológica; el usuario accede a la información que se le ofrece ya estructurada dentro de un orden informacional, para lo cual hace uso de su competencia lectora.

Estas dos semánticas son “una situación observada en un cierto tiempo y espacio” (Donati, 2006: 92-94) : mientras ocurre en la biblioteca la búsqueda por satisfacer la necesidad de información de un lectousuario por parte del bibliotecario. Nos encontramos en la fase inicial cognoscitiva que hace frente al fenómeno como se presenta en el espacio bibliotecario de manera inmediata. Para que esta fase revele las dimensiones “que exceden los elementos y las relaciones ya dadas inicialmente” (ibíd.) y comprenderla como una relación emergente, debemos acceder a la semántica generativa, en donde el efecto producido “supone connotaciones cuantitativas y cualitativas propias” (ibíd.) que se ponen de manifiesto cuando el bibliotecario realiza una lectura descriptiva para organizar la información y ponerla a disposición del lectousuario, quien a partir de la lectura interpretativa de la información organizada accede a una perspectiva interpretativa.

Con este ejemplo, puede comprenderse la interacción que genera la autopoiesis de cada uno de los integrantes al pasar por la heteropoiesis que le ofrece el otro (*alter*). El bibliotecario se autodefine como lector en cuanto organiza la información visual desde la fase descriptiva, pero para que esta autopoiesis pueda realizarse,

debe ofrecer esa información al otro, al lectousuario, con lo que la autoproducción se transfigura en heteropoiésis. La interacción se manifiesta simultáneamente en sentido contrario; el lectousuario se autodefine como tal al llevar a cabo la lectura de la información visual que le entrega el bibliotecario. Esto pone en evidencia que esta semántica emerge de connotaciones cuantitativas y cualitativas propias: la relación del bibliotecario con el lectousuario en cuanto que son lectores, por mediación de una información visual organizada. Esta dimensión cuantitativa pone a su vez en relieve un aspecto cualitativo velado, que es la relación auto-heteropoiética generada entre los lectores y, sobre todo, la relación humana. De hecho, con la lectura descriptiva e interpretativa es humanizada la información por sobre el proceso técnico que la organizó, y así se convierte en un factor de convergencia dentro de la emergencia de la semántica generativa.

En esta relación, se pone de manifiesto la emergencia de lo humano en el ámbito bibliotecario; incluso, ampliando la explicación, puede decirse que la relación (o relaciones que se dan dentro de la práctica-g de la biblioteca) que evidencian lo humano son el traspaso de la lógica de la práctica-g bibliotecaria, la organización de servicio. Ahora bien, como se ha explicado reiteradamente páginas atrás, al encontrarse el campo bibliotecológico varado en el límite de su fase de constitución, su base es de orden técnico, por lo que la técnica es un *dictum* que orienta al campo en la fase de constitución. La técnica no sólo es la instancia que circunscribe los procedimientos específicamente técnicos de la actividad bibliotecaria, sino un dispositivo que articula objetos y m-prácticas y que permea los procesos cognoscitivos; inficiona la esfera de la mentalidad de una parte sustancial de los integrantes del campo; de ahí que su proceder (*habitus*, diría Pierre Bourdieu) y las representaciones<sup>11</sup> que se hacen sobre el campo estén signadas por la técnica. Esto es lo que causa que quede oculta o soslayada la dimensión humana. Por lo cual, la perspectiva desde donde se concibe y despliega la

---

11 Para una explicación más amplia sobre el carácter de las representaciones en el campo bibliotecológico, véase Alfaro López, 2010.

lógica (organización de servicio) de la práctica-g bibliotecaria es el técnico; la técnica es sólo un aspecto (y no el más importante) de la relación entre seres humanos. Asimismo, la técnica, al velar lo humano, hace que la gestión de la información sea destinada a un usuario (consumidor de información) y no a un lectousuario (el cual, a través de la lectura de texto o imagen, se construye como un ser humano).

Esto nos lleva a la consideración de que en la fase de constitución el predominio técnico contribuye poderosamente a la ausencia humanista en el campo. Por lo que, a contramarcha, en la fase de autonomía del campo bibliotecológico lo humano ha de predominar y orientar a la técnica humanizándola. Siendo coherente con el seguimiento de la dinámica establecida por las semánticas hasta aquí explicitadas, acabamos por desembocar en una relación de mayor complejidad donde las semánticas adquieren una extrema densidad cognoscitiva, es la dimensión donde se muestra el trasfondo de la construcción explicada. Retomemos el enfoque relacional de Pierpaolo Donati:

La puesta en evidencia de este *tertium* normalmente refleja el punto de vista de un observador externo a los sujetos (*ego* y *alter*) que está en relación. Puede también ser desarrollado por *ego* o por *alter*, en la medida en que cada uno de ellos puede colocarse en un punto de vista externo a sí mismo, pero esto siempre es problemático. Este hecho manifiesta por qué, habitualmente, los sujetos agentes no tienen conciencia de la relación social como realidad diferente a sus propias motivaciones e intenciones subjetivas. Dicho de otra manera, sólo los sujetos muy reflexivos (o sujetos que utilizan la cibernética de segundo orden) pueden objetivar sus propias relaciones (Donati, 2006: 96).

Con los elementos que estas palabras proponen, Donati nos da la pauta para continuar y completar el periplo epistemológico hasta aquí seguido. No es un último giro de tuerca oficioso. De hecho, es una conclusión coherente y necesaria. Aquí se pone en evidencia debido al carácter de esta investigación, pero debería estar integrada de manera automática en los reflejos cognoscitivos al hacer una

investigación. Este fenómeno, por tanto, ya no requeriría de explicitación ni explicación.

Ahora bien, lo que en sustancia nos está refiriendo Donati es que la reflexividad es como una sombra que acompaña el desenvolvimiento del proceso de conocimiento, el cual se materializa en el despliegue de la investigación. Para proceder sistemáticamente en tornar legible tal reflexividad, como nos explica el teórico de las relaciones, se debe poner en evidencia el punto de vista del observador externo de las entidades que interactúan en las semánticas de las relaciones explicadas; es el *tertium*, el tercero que observa externamente a las dos entidades que entablan su relación. Esta observación externa a su vez faculta el establecimiento de otra relación: la del observador con su objeto de estudio. De esta forma, el observador objetiva sus propias relaciones. Tal objetivación, agrega Donati, “exige una metodología apropiada y una teoría del observador que se auto observa mediante un ‘tercero’” (ibíd.).

Al implementar una denominación ceñida a nuestra argumentación, puede decirse que el *tertium* es el investigador bibliotecólogo, el cual, al objetivar su propia práctica de investigación, pone de relieve la relación que establece con su objeto de conocimiento desde la posición que en ese momento les es inherente a ambos en el campo; esto es, dentro de la práctica-g de investigación. Por otra parte, esta extensión o ampliación de las relaciones entraña un desplazamiento en la perspectiva epistemológica, puesto que para las anteriores semánticas, si bien es claro que eran formuladas desde la óptica de la práctica-g de investigación, su objetivo o centro de ubicación y comprensión era la práctica-g bibliotecaria, por lo que sobre ellas gravitaba la lógica de la organización de servicio, inherente a esta práctica-g. La explicitación de esta otra relación nos ubica de lleno en la práctica-g de investigación, por lo que se encuentra bajo la determinante de la lógica de esta práctica-g: la producción de conocimiento, pero fundamentado conceptual, teórica y metodológicamente. Así, el ámbito de la investigación pasa a ser aquel en el que se desenvuelven las semánticas de las relaciones entre el investigador y su objeto de conocimiento.

Al seguir el desenvolvimiento epistemológico hasta aquí recorrido, puede comprenderse cómo cada despliegue de las semánticas pasa a constituirse en el factor relacional (relaciones *per se*) de las siguientes temáticas: las semánticas que hicieron legible la construcción como objetos de estudio de la imagen y su lectura pasaron a considerarse un factor relacional que ponía en evidencia la relación de lo humano entre bibliotecario y lectousuario. Esos rejuegos semánticos pasan a configurar las semánticas de la relación investigador-objeto de conocimiento. Así, la semántica referencial nos estaría señalando cómo desde el contexto del espacio de investigación, el investigador construye conceptual y teóricamente los objetos (en esta etapa ya claramente identificados como objetos de conocimiento) imagen (objeto) y lectura (m-práctica).

En cuanto a la semántica estructural, el objeto de conocimiento construido imagen-lectura hace converger lo humano, por lo que este factor se convierte en aquello que genera el vínculo de mutua dependencia entre investigador y objeto. El conocimiento con fundamento conceptual y teórico muestra su sustrato humano, en contraposición de un conocimiento meramente pragmático y técnico. Esto nos lleva a la semántica generativa, donde se manifiesta una relación emergente: el objeto de estudio (imagen-lectura: autopoiesis) se autodefine como un objeto construido conceptual y teóricamente cuando pasa por el proceso cognoscitivo que sobre él lleva a acabo (heteropoiesis) el investigador. A su vez, este último se autodefine (autopoiesis) en cuanto investigador al llevar a cabo el recorrido epistemológico de construcción conceptual-teórica del objeto (heteropoiesis).

Simplificado esto último, puede enunciarse como la manera en la que el investigador se construye: investigando. Esto muestra su complejidad cuando agregamos: el investigador se construye como tal cuando lleva a cabo la producción de conocimiento bibliotecnológico fundamentado conceptual y teóricamente.

Pero esto sólo es un aspecto de la mencionada complejidad que encubre la emergencia de la relación entre el investigador y su objeto de conocimiento.

## CONFLUENCIA EPISTEMOLÓGICA CON LA ÉTICA Y LA IDENTIDAD

La producción de conocimiento conceptual y teórico derivado de la relación investigador-objeto de conocimiento es la respuesta a la lógica de la práctica-g de investigación. Esto contempla otros factores que convergen en esta relación: el investigador se construye como tal cuando investiga para producir conocimiento conceptual-teórico, lo cual conlleva la toma de consciencia de su posición en el campo bibliotecológico, en este caso, en la práctica-g de investigación, pero también en la comprensión de la lógica que permite la articulación de m-prácticas y objetos de tal práctica-g y de lo que esa lógica lo determina a hacer, lo que entraña la posesión o desarrollo de las aptitudes (*habitus*) necesarios y acordes con esa lógica. Como lo expresa Pierre Bourdieu:

La dificultad de la iniciación en cualquier práctica científica (física cuántica o sociología) procede de que hay que realizar un doble esfuerzo para dominar el saber teóricamente, pero de tal manera que dicho saber pase realmente a las prácticas en forma de “oficio”, de habilidad manual, de “ojo clínico”, etcétera, y que no se quede en el estado de metadiscurso a propósito de las prácticas (Bourdieu, 2003a: 76).<sup>12</sup>

Las palabras de Bourdieu son contundentes e inapelables: “dominar el saber teóricamente” para que “pase realmente a las prácticas en forma de ‘oficio’, de habilidad”. Para ser investigador, hay que transitar por el arduo y gratificante camino de la formación teórica para luego dar cauce a esta formación en las m-prácticas

---

12 “La práctica siempre está subvalorada y poco analizada, cuando en realidad, para comprenderla, es preciso poner en juego mucha competencia técnica, mucha más, paradójicamente, que para comprender una teoría. Es preciso evitar la reducción de las prácticas a la idea que nos hacemos de ellas cuando no se tiene más experiencia de la lógica. Ahora bien, los científicos no saben necesariamente, faltos de una teoría adecuada de la práctica, utilizar para las descripciones de sus prácticas la teoría que les permitiría adquirir y transmitir un conocimiento auténtico de sus prácticas” (ibíd.: 75).



concretas de investigación que a cada paso emprende, al grado de que formen parte de su ser como investigador.

La implementación teórica no debe quedarse “en el estado de metadiscurso”, esto es, decir que se hace uso de la teoría para aparentar y que sólo quede en una enunciación restringida y descriptiva en el desarrollo de la investigación. Es de acotar que la toma de consciencia o su carencia se reproduce en buena parte de las prácticas globales del campo. Una situación así se presenta en la práctica-g bibliotecaria en la contraposición entre el bibliotecario profesional (bibliotecólogo) y el bibliotecario empírico (espontáneo): el primero no comprende la lógica que articula la práctica-g en la que está ubicado por su formación bibliotecológica, por lo que es una consciencia incipiente; por otra parte, el bibliotecario empírico es integralmente inconsciente de tal lógica y su actividad responde a inercias y automatismos acotados; es decir, se encuentra des-ubicado. Tal desubicación se da asimismo en la práctica-g de investigación cuando se presentan casos de alarmante desorientación en cuanto a la no comprensión de la lógica de esta práctica-g: por ejemplo, bibliotecarios que al ser ubicados en la práctica de investigación muestran que sus investigaciones están caracterizadas por la lógica de la práctica-g bibliotecaria, con lo que reiteran los saberes de la biblioteca en su investigación, sin atisbos de construcción conceptual o teórica (en estos ejemplos, se da la analogía con la actividad espontánea del bibliotecario empírico y la espontaneidad cognoscitiva del investigador).

El gran sociólogo Max Weber, en su conocido y clarificador libro *El político y el científico*, ya señalaba las ambivalencias con respecto a la cuestión de los dones en el mundo académico:

Todo joven que se crea llamado a la profesión académica debe tener conciencia clara de que la tarea que le aguarda tiene una doble vertiente. No le bastará con estar cualificado como sabio, sino que ha de estarlo también como profesor y estas dos cualidades no se implican recíprocamente ni muchísimo menos. Una persona puede ser un sabio excepcional y al mismo tiempo un profesor desastroso (Weber, 1972: 188).

Las palabras de Max Weber traducidas a nuestra argumentación pueden interpretarse como que la mayoría de los integrantes del mundo académico cuentan con habilidades acotadas a un tipo específico de prácticas: se puede ser un profesor excepcional y un investigador (sabio) desastroso, por lo que al insertar a un profesor en la práctica-g de investigación quizá no dará los mismos resultados que como profesor con las consecuencias previsibles para tal práctica-g. Al no haber mayores exigencias para la distribución de los integrantes del campo en las prácticas apropiadas a sus cualidades (como suele haberlo en los campos de las ciencias duras, que cuentan con mecanismos de selección más rigurosos), el campo bibliotecológico sigue varado en el límite de la fase de constitución.

Para una mejor comprensión de lo dicho, es conveniente dar una explicación de lo que debe interpretarse como la consciencia que ha de tenerse respecto a la posición que se ocupa dentro de una práctica-g en el campo, ya que es un factor preponderante para poder comprender la lógica que articula a la práctica-g en la que se está ubicado. Edgar Morin, en uno de los tomos de su monumental obra sobre el método, explica los elementos definitorios de la complejidad de la consciencia, que primordialmente se caracteriza por ser la instancia reflexiva del espíritu que obra sobre sí mismo:

El pleno desarrollo del espíritu comporta su propia reflexividad, es decir, la consciencia. En todos sus aspectos, la consciencia es producto y productora de una reflexión; el término “reflexión” puede ser tomado en un sentido análogo al del espejo o de la lentilla, pero en el nivel del espíritu, la reflexión es bien distinta de un juego óptico: es la vuelta del espíritu sobre sí mismo *vía* el lenguaje; esta vuelta permite un pensamiento del pensamiento capaz de retroactuar sobre el pensamiento y permite correlativamente un pensamiento de sí capaz de retroactuar sobre sí [...]. La reflexividad del espíritu sobre sí mismo constituye un bucle recursivo que produce, según la intención del sujeto, la consciencia de sí, la consciencia de los objetos de su conocimiento, la consciencia de su conocimiento, la consciencia de su pensamiento, la consciencia de su consciencia. En este sentido, la consciencia puede ser concebida como “intencionalidad” tendente principalmente bien sea al objeto de conocimiento, bien

sea al proceso de conocimiento (que entonces se convierte en su propio objeto), bien sea a los estados y comportamientos del sujeto cognoscente, que de este modo se convierte en sujeto/objeto de sí mismo (Morin, 1994: 207-208).

Si se contextualiza la explicación de Morin en la argumentación aquí esgrimida, puede argüirse que la consciencia concebida dentro del marco de un campo adquiere una indeleble consistencia epistemológica, la cual se muestra en el despliegue cognoscitivo; por ejemplo, en este caso, del investigador. Veamos tal despliegue. La consciencia, como lo señala Morin, es un desdoblamiento, una reflexividad del espíritu que suscita una separación, una toma de distancia de sí mismo y de los objetos, lo que le permite concebirse objetivamente a sí mismo y tratar subjetivamente todas sus actividades, entre las cuales están aquellas que llevan implícitas una intencionalidad hacia el objeto de conocimiento. Así, este desdoblamiento de la consciencia que entraña separación y distanciación “de sí a sí y de sí a los objetos de conocimiento” es la condición de posibilidad de la generación de la racionalidad, del pensamiento encauzado hacia el proceso de conocimiento. De esto se deduce que el desenvolvimiento de la consciencia se manifiesta en una dualidad de vertientes:

Parece haber dos ramas en la consciencia: por una parte, la consciencia cognitiva (conocimiento de las actividades del espíritu por estas mismas actividades), por la otra la consciencia de sí (conocimiento reflexivo de sí); pero nos parece que están incluidas una en la otra, a la manera del ying y el yang, y que la consciencia de sí siempre está virtualmente presente en la consciencia cognitiva: la consciencia que se dirige a un objeto se dirige al mismo tiempo a sí misma en virtud del necesario retorno del bucle reflexivo sobre sí mismo (ibíd.: 209).

Una vez que ocurre el despliegue dual de la consciencia en que el investigador es consciente de sí conforme lleva a cabo el proceso de conocimiento de sus respectivos objetos y m-prácticas, la consciencia lleva a cabo un desdoblamiento de segundo nivel y ocurre la

consciencia de la consciencia. Entonces, ya no sólo se toma consciencia de sí mismo como investigador a través del acto de conocimiento que entraña la investigación, sino que también se toma consciencia del espacio que se ocupa y desde donde se emprende el proceso de conocimiento o, más exactamente, se adquiere consciencia de la especificidad del lugar en el que se está posicionado. Es una característica diferencial de la práctica-g saber en dónde se está ubicado con respecto a las demás prácticas-g del campo.

Esto conduce al umbral de la “comprensión”, en sentido hermenéutico, de la lógica que articula a la práctica-g de investigación. Como puede deducirse, la toma de consciencia explícita con respecto a la peculiaridad de la práctica-g que se ocupa en el campo, así como en relación con la comprensión de la lógica que articula tal práctica-g, no sólo delimita la investigación, también el resto de las prácticas-g del campo, aunque con sus matices propios.

Esto explica mejor el ejemplo presentado sobre la diferencia de consciencia entre el bibliotecario profesional y el empírico; en este último se encuentra ausente la consciencia con respecto al espacio bibliotecario que ocupa y no tiene un atisbo de comprensión de la lógica que articula la práctica-g bibliotecaria, mientras que el bibliotecario profesional, al contar con una formación bibliotecológica, tiene una consciencia de primer nivel a partir de la cual tiene consciencia de sí, en cuanto bibliotecario, en la medida en que se desdobra en el ejercicio de los objetos y las m-practicas bibliotecarias, pero en la mayoría de los casos no lleva a cabo el desdoblamiento de segundo nivel, esto es, el de la “consciencia de la consciencia” que le permite comprender la especificidad de la práctica-g en la que está posicionado en relación con las otras prácticas-g del campo, así como de la lógica que articula esta práctica-g. Ya se señalaron las consecuencias cuando este bibliotecario es insertado en la práctica-g de investigación.

La cuestión generada por la emergencia de la relación investigador-objeto de conocimiento, como es la toma de consciencia sobre la posición del investigador en el campo y la comprensión de la lógica que impera en la práctica-g de investigación, nos lleva a la esfera ética. Así, la epistemología tiene un colofón ético: el

proceso de conocimiento confluye con la asunción de la responsabilidad por parte del investigador respecto a las implicaciones de semejante proceso. Valga la expresión: “conocer no es un acto impune, exige responsabilizarse de él por lo que ocasiona”. Para comprender esto, revisemos primero lo que la dimensión de la ética significa. Roman Ingarden nos dice al respecto:

Aquello de lo que es responsable el agente es de dos tipos: en primer lugar, una conducta y, en segundo lugar, aquello que es producido o especialmente realizado por ella; es decir, el resultado [...]. Hay que aclarar, pues, en primer lugar qué significa que una acción *sea acción propia* de alguien y luego, fundamentalmente, por qué el agente sólo es responsable de sus propias acciones. La primera cuestión tiene que ver tanto con el problema [...] de la conciencia en la ejecución de una acción, como con el problema del grado de conciencia permitido en tal conciencia. Pero hay que añadir que, si en la ejecución de una acción (o de una decisión voluntaria) no se diera una conciencia suficientemente clara, entonces no podría el agente dominar ni, en particular, dirigir ni controlar su acción y, por tanto, no podría asumir su desarrollo y éste acontecería como si él no tuviera que ver con ella. Por otra parte, la exigencia de que la acción sea una acción propia del agente que se relaciona con el viejo problema de la libertad del individuo humano (Ingarden, 2001: 19-23).

Ciñendo tal explicación sobre la responsabilidad que tenemos con nuestra argumentación, podemos decir que el investigador es responsable, primero, de su conducta (práctica) cognoscitiva y, después, de aquello que ha producido cognoscitivamente; esto es, la construcción de su objeto de conocimiento. Esto nos lleva a la consideración sobre el grado de consciencia presente su actividad investigativa, lo cual entraña el grado de consciencia que el investigador tiene respecto a la práctica-g en la que se encuentra ubicado, así como al conocimiento que tiene respecto a la lógica que articula a la práctica-g de investigación.

Haciendo eco de las palabras de Ingarden, puede argüirse que, si en el proceso de conocimiento el investigador no tiene una consciencia lo suficientemente clara de su relación con el objeto

(sobre su ubicación y comprensión de la lógica de su práctica-g), no podrá asumir el desarrollo de su investigación en cuanto producción de conocimiento conceptual y teórico fundamentado bibliotecológicamente, acontecería como si no tuviera que ver con ella, lo que originaría investigaciones reiterativas, despersonalizadas y no comprometidas. Incluso, remitiéndonos al enfoque amplio del campo bibliotecológico, podría decirse que asumir con responsabilidad las exigencias que la lógica de cada práctica-g dicta tendría que fungir, usando la noción kantiana, como un imperativo categórico, para que esta dimensión ética hiciera las veces de brújula para orientar al campo en dirección a su fase de autonomía.

Por otra parte, el encuentro de la dimensión epistemológica con la dimensión ética (que pertenece a la esfera de lo humano) nos muestra un factor más de convergencia dentro de la emergencia que significa la relación entre el investigador y el objeto de conocimiento: la construcción de la identidad. Desde el momento (la fase) en que la explicitación de las semánticas de las relaciones se comprende desde la lógica de la práctica-g de investigación, queda de manifiesto que la relación investigador-objeto de conocimiento entraña la autopoiesis de uno y otro a través de la heteropoiesis que significan el uno para el otro. Así, uno y otro acaban construyéndose como investigador y como objeto de conocimiento y cuando ocurre una resignificación de ambos términos de la relación se devela lo que hay detrás de esta interacción constructiva: la conformación de la identidad del sujeto cognoscente en cuanto investigador bibliotecólogo y la identidad del objeto de conocimiento como *objeto* bibliotecológico; es decir, como objeto sistemáticamente construido desde los supuestos bibliotecológicos y, por tanto, pasa a ser un objeto integrado al resto de los demás objetos bibliotecológicos. De este modo, la imagen y la lectura de imagen quedan estatuidos como objetos clara y definitivamente bibliotecológicos.

Unas palabras aclaratorias con respecto a la identidad del investigador bibliotecólogo. La identidad, al contrario de las concepciones o interpretaciones tradicionales que la consideran estática y monolítica, es una configuración cambiante que se reconstituye

a partir de los contextos (espacios-ámbitos) y las relaciones. Las líneas establecidas por el cambio son lo que le da una unidad; de ahí que pueda decirse que la identidad se caracteriza por ser *unitas multiplex*, unidad de lo múltiple y cambiante. La identidad es unidad del cambio o el cambio dentro de la unidad que le da un contexto (espacio-ámbito) y una relación. La identidad del investigador bibliotecólogo no es algo fijo ni permanente: cambia, se reconstituye a partir de cada investigación que emprende o de acuerdo con la lógica del contexto (espacio) de significación en el que está ubicado, lo que implica la producción de un conocimiento fundamentado conceptual y teóricamente nimbado por lo humano y asumido con responsabilidad. Así, cada investigación, bajo tales supuestos, entraña una perenne actualización de la identidad del investigador. Si el investigador se desplaza para ubicarse en otra práctica-g del campo, ha de asumirla responsablemente (con lo que ha de dejar atrás la identidad que le daba aquella práctica-g) para responder a la lógica sobre la que tal práctica-g se sustenta. La identidad cambiante se caracteriza por la discontinuidad de las distintas posiciones que “ofertan” las diversas prácticas globales del campo bibliotecológico.

De esta forma, los contenidos bibliotecarios han sido transpuestos por/hacia la investigación donde son construidos teóricamente. Ahora bien, debe tenerse presente que la búsqueda que dinamiza al campo bibliotecológico es el servicio a la comunidad, por lo que su conocimiento no puede quedar circunscrito a la mera esfera abstracta, debe ser contrastado con la actividad inmediata. La construcción teórica elaborada en la investigación-g bibliotecológica deberá hacer el camino inverso de la transposición hacia la práctica-g bibliotecaria.

La Bibliotecología no es exclusivamente una ciencia humana o una ciencia social, sino una ciencia nacida de la intersección de ambas, por lo que su señal de identidad es ser unitariamente ciencia humana y ciencia social, y cuyo plus debe ser el de hacer un uso peculiar de la técnica, no que la técnica haga uso de ella. La intersección humana y social es la que debe fungir como un supuesto para fundamentar conceptual y teóricamente a la técnica y con

ello dirigir su implementación, su utilización. Esto pone de manifiesto que la construcción cognoscitiva de sus m-prácticas y objetos no queda flotando en la esfera de cristal de la abstracción, sino que tiene una incidencia directa en la realidad concreta, comprendida como humana y social. Retomando una vez más y por último la epistemología bachelardiana, puede argumentarse que desde el momento en que se ejerce sobre una práctica u objeto de la realidad la ruptura epistemológica en su elaboración abstracta, ésta encuentra el camino de regreso hacia la concreción. Para ello, define a tales entidades como “objetos técnicos ‘abstracto-concretos’”, que representan la realización de lo abstracto en lo concreto de forma compleja; como lo explica Étienne Balibar, eficaz intérprete de Bachelard:

Lo que le interesa es el mecanismo complejo de esa diferencia, que siempre se inscribe en varios niveles, en el sistema de varias actividades y de las correspondientes forma intelectuales. No solamente en el nivel de las formulaciones teóricas, sino también en el nivel de la actividad técnica (mucho más allá de la mera técnica experimental del laboratorio), y en el nivel de la actividad pedagógica (escolar). Incluso se puede decir que la “ruptura” bachelardiana, que continúa siendo una ruptura puramente epistemológica, es decir, específicamente vinculada con el conocimiento, no manifiesta todos sus efectos, no se realiza efectivamente, sino en el campo de actividades de aplicación tecnológica y de enseñanza, necesarios para el propio conocimiento. De ahí esa notable idea de que lo que caracteriza al pensamiento científico no es la abstracción en tanto tal, sino, por el contrario, la realización de la abstracción en lo concreto, la producción de objetos técnicos “abstracto-concretos”; concretos en tanto incorporan y hacen “funcionar” abstracciones teóricas objetivas (Balibar, 2004: 14).

Los objetos técnicos “abstracto-concretos” son entidades diametralmente distintas a los objetos empíricos, pero tampoco son únicamente abstractos, son en lo fundamental objetos contruidos, pues en tanto incorporan y hacen funcionar abstracciones teóricas objetivas. Así pues, son objetos que aúnan en un *continuum* ambas esferas abstracción-concreción, de tal forma que las imágenes



y su lectura han de ser construidas como objetos técnicos abstracto-concretos por la investigación bibliotecológica.

Llegados a este punto, no está por demás enunciar el problema que ha gravitado a lo largo de este capítulo y al que se buscó dar respuesta: ¿cómo se lleva a cabo desde la investigación bibliotecológica la construcción de las imágenes y su lectura como objetos de conocimiento?

## Capítulo V

### La contribución bibliotecológica a la cultura visual

Con el ascenso y la expansión de las denominadas “sociedad de la información” y “sociedad del conocimiento”, las ciencias o campos de conocimiento que están directamente relacionados con la información y los procesos de comunicación se encuentran en el punto nodal de los movimientos y las tendencias que orientan y dan forma a las sociedades actuales. Estos campos de conocimiento, aunque se encuentran en el centro de la dinámica de las sociedades de la información y el conocimiento, han tenido que ajustar sus contenidos a los vertiginosos cambios y exigencias que impone la dinámica.

La transición de la sociedad de la información a la del conocimiento ha causado que tales campos tengan que reajustarse. Los reajustes son de diversa índole, en particular de carácter cognoscitivo para poder aceptar, concebir y conocer las mutaciones y variaciones que sufren la información y la comunicación.

Entre los objetos informacionales que en décadas recientes han tenido una relevancia cada vez mayor y más acelerada, están las imágenes tanto en sus *modalidades* como en sus *tipos* (ver capítulo I). Su expansión ha alcanzado una progresión que se encuentra a la par e, incluso, supera a otras expresiones informacionales ya

tradicionalmente establecidas. De ahí que ya no sean sólo un patrimonio de disciplinas como la Historia del arte, la Estética o la Filosofía del arte, por mencionar a las más tradicionales. Las imágenes, al ser ahora objeto de conocimiento de campos centrados en la información y la comunicación y de una desmesurada producción cibernética y tecnológica, son concebidas de manera más abierta, amplia y heterodoxa, lo que permite ver aspectos que antes no eran considerados:

La fantasía de una cultura dominada completamente por imágenes, convertida ahora en realidad, a escala global, en una versión cibernética, tecnológica y electrónica del concepto de “aldea global” de Marshall McLuhan, nos recuerda el ilimitado campo de expansión de la imagen visual (internet, ciberespacio, etc.) más allá de la cultura material y sus “lugares” habituales (biblioteca, museos, galerías). Hablaríamos en ese sentido de una imagen incorpórea y ubicua localizada en el ciberespacio como una de las nuevas modalidades dentro de la “Cultura visual” que nos permite liberarnos del fetichismo ejercido por la antigua Historia del arte sobre las “obras” de arte, así como liberarnos también de su mercantilización y museificación y de la política de los cánones y las estructuras de dominación sexual y social que los acompañan (Guasch, 2005: 59).

Cabe resaltar dos consecuencias que ha acarreado “el ilimitado campo de expansión de la imagen visual”: por un lado, ahora se le ubica en nuevos contextos además de las tradicionales bibliotecas, museos, etcétera; por otro, surge la desmaterialización y ubicuidad de un nuevo tipo de imagen localizada en el ciberespacio que pone en cuestión los enfoques tradicionales sobre la imagen. Como ya se mencionó, esto plantea problemas profundos para campos en los que incide directamente la dinámica de la sociedad de la información y el conocimiento. En el caso del campo bibliotecológico, esta situación adquiere un relieve específico.

De manera tradicional o, mejor aún, sesgadamente parcial, no en pocos casos se concibe a la Bibliotecología sólo desde su aspecto bibliotecario, lo que la ciñe a su dimensión material y la ancla

a la biblioteca y a los diversos registros gráficos en los que se encuentra asentada la información.

Si concibiéramos sólo la perspectiva bibliotecaria de cara al contexto actual, podría estimarse que la función de la biblioteca respecto a las cambiantes y novedosas expresiones de información visual se reduce a implementar técnicas y métodos de organización de tal información cada vez más precisos y rigurosos acorde a la particularidad diferencial de la información de que son portadoras las imágenes. Pero como se explica en las palabras citadas, es esa dimensión (de cultura) material la que es puesta en cuestión por las nuevas formas de generación y propagación de la información, cuyo caso más representativo es la tendencia a la expansión ilimitada de la imagen visual.

Contra este sesgado enfoque de la Bibliotecología que está centrado sólo en la biblioteca, se puede argumentar que ésta no es una entidad material aislada en medio del agitado océano informativo, sino que, muy por el contrario, forma parte de un campo de conocimiento consolidado en su fase de constitución; es decir, claramente perfilado en sus diversos objetos de estudio y sus múltiples m-prácticas, así como en sus mutuas interacciones. Esta sólida configuración como campo de conocimiento es la que le permite navegar orientándose mejor en el océano del contexto actual, lo que a su vez faculta a la Bibliotecología a hacer aportes a la cultura visual y desde la dimensión cognoscitiva y cultural.

El aporte del campo bibliotecológico a la cultura visual no puede circunscribirse, por muy relevantes que sean, a los diversos procedimientos de organización de la información visual. Éstos son factores técnicos que contribuyen a dar un orden sistemático y, en cuanto tal, de gestión y disponibilidad de la información visual. Pero es a partir de una concepción fundamentada de la imagen, comprendida desde la perspectiva informativa, que debe perfilarse lo que puede ofrecer la Bibliotecología.

Para que tal fundamentación pueda realizarse, se ha de emprender una progresiva y cada vez más rigurosa y sistemática construcción conceptual y teórica de la imagen y su lectura desde la práctica-g de investigación, para estatuirlos como objetos de

conocimiento fundamentados bibliotecológicamente. Esto no exime a las otras prácticas-g del campo a contribuir en ello desde la especificidad (lógica) de cada una de ellas. Por ejemplo, si en la educación bibliotecológica se incluyeran de manera continua y orgánica el estudio de la imagen y su lectura, se generarían un conocimiento y un discurso a partir de la lógica de práctica-g de la educación, lo cual continuaría con el trabajo llevado a cabo en este terreno por la práctica-g de investigación. Así, la contribución de cada práctica-g daría a la fundamentación teórica un perfil más definitivamente bibliotecológico de la imagen: objetos construidos integralmente por/en el campo bibliotecológico, con lo que a nivel cognoscitivo tendrían su propia definición y particularidad diferencial del aporte que hacen otros campos sobre la imagen y su lectura a la cultura visual.

A lo explicado, hay que añadir una dimensión más profunda y compleja que remite a la esfera de lo ontológico en cuanto al aporte de la Bibliotecología a la cultura visual: el sentido del orden. Veamos con detenimiento lo que esto significa. Con el surgimiento de las bibliotecas en el Mundo antiguo, se gesta el saber bibliotecario, el cual desemboca en la ciencia bibliotecológica del Mundo moderno. Una cadena sólida e indestructible subyace a lo largo de todo ese conocimiento acumulado, cuyos eslabones han sido las formas de organización de los acervos o la información en las bibliotecas (métodos, técnicas y procedimientos de diversa índole de clasificación y catalogación). Pero la cadena en sí misma es una expresión ontológica del sentido fundacional del saber, del conocimiento bibliotecológico: el orden de la realidad por medio de la organización de la información registrada.

La organización de la información obedece a una necesidad funcional inmediata: suministrarla a la sociedad. En el fondo, esta práctica consustancial y definitoria de la ciencia configura una realidad orgánica en la esfera cultural a partir de estructurar la información que deja registrada la sociedad, con lo que pone un límite a la entropía que bordea por doquier el entramado comunicacional de los individuos.

Los antiguos pensadores concebían como instancia propulsora del cosmos al *logos* para ponerle límite al *caos* cuya presencia siempre murmuraba su amenaza. Para los griegos, el término *logos* tenía la doble acepción de “razón y palabra”: dualidad que por su propia naturaleza tendía a estar en consonancia con el orden, es decir, con el cosmos.

El *logos*, al ser garante del cosmos, se establecía a su vez como el baluarte del orden en la Tierra y es en la *polis* donde se manifiesta. La *polis* quedaba así enmarcada en el orden comunicacional de la razón y la palabra. Este orden racional de la *polis* deviene en política. De manera análoga, la Bibliotecología, en cuanto saber o ciencia, es una instancia de razón que opera por medio de las palabras para organizar la producción registrada de información, con lo que contribuye a establecer un orden en el sistema comunicacional de las sociedades. El orden bibliotecológico opera de manera decisiva y fundamental en la esfera cultural; de ahí la elevada apuesta que suele hacerse en países como los latinoamericanos, cuyas realidades están aún cruzadas por la arcaica dicotomía de civilización y barbarie. Así el orden bibliotecológico se erige como un puntal civilizatorio contra el caos de la barbarie.

Durante siglos, el despliegue del orden del saber bibliotecario se correspondió con el desenvolvimiento de la cultura escrita; es decir, con una civilización fundada en la textualidad registrada, por lo que el accionar de este orden se manifestaba en la esfera de la realidad signada por la palabra escrita. La biblioteca y el saber bibliotecario son testigos milenarios del ciclo recorrido por la cultura escrita. Con el relativamente reciente ascenso de la cultura visual, se plantea la necesidad de ampliación del radio de acción ordenadora de la Bibliotecología sobre la realidad, la cual ya no sólo se encuentra determinada por la textura de la palabra escrita, sino también por otras expresiones informacionales como la visual y la sonora. Las imágenes son un componente fundamental configurador de la realidad actualmente, por lo que si la Bibliotecología lleva a cabo la organización de la información visual de manera análoga o complementaria a la manera en que lo ha hecho con la información bibliográfica, ampliará el sentido del orden de

una realidad cuyo carácter distintivo es una textura de vertiginosa complejidad. Así, la imagen construida como objeto fundamental bibliotecológicamente lleva como cauda un sentido del orden. Éste es el aporte de nuestra ciencia a la cultura visual.

Por otra parte, la esfera de la realidad social sobre la que a lo largo de la Historia, primero a través de la biblioteca y luego como campo de conocimiento, ha incidido de manera natural e inmediata la Bibliotecología ha sido y es la cultura. La actividad de la biblioteca de organizar la información en todas sus fases para ofrecerla a los usuarios no es sólo una actividad administrativa o de gestión informativa; también es una acción cultural.

El conocimiento que la Bibliotecología genera como campo de conocimiento repercute de múltiples formas en el ámbito de la cultura, lo cual contribuye con los cambios sociales en diversos estratos desde la plataforma cultural. Necesariamente la actividad integral (objetos y m-prácticas) incide en la esfera cultural; ahora bien, si los objetos y las m-prácticas se encuentran fundamentados bibliotecológicamente, su aporte es más amplio y profundo. Una concepción bibliotecológica de la imagen y su lectura se encontrarán en una posición más sólida y a la vez dúctil para estar en consonancia con el mencionado “ir más allá de los lugares habituales de la imagen”, así como con la “desmaterialización y ubicuidad del nuevo tipo de imágenes”, lo cual implica también una contribución bibliotecológica a la cultura visual:

Asimismo se ha insistido en que la cultura visual resalta el papel de las imágenes como *construcciones culturales* en los ámbitos y contextos concretos donde emergen. Aunque sea evidente que toda imagen no sólo es una construcción retiniana sino también cultural, cuando se habla de primar el significado cultural no estaría de sobra matizar qué se entiende por cultura, pues a menudo da la impresión de que aquél es confundido con la relevancia o el significado social. Sea como fuere, parece que las imágenes visuales ofrecen cada vez menos resistencias a ser valoradas por sí mismas en aras de un diluirse en flujos de intercambios culturales y simbólicos (Simón Marchan Fiz *apud*. Brea, 2005: 85).

Las imágenes también son construcciones culturales que dentro de los contextos sociales en los que emergen se diluyen en los flujos de intercambios simbólicos. La parte informativa de las imágenes es un factor que colabora en su configuración simbólica. La información contenida en las imágenes no es sólo la conjunción de datos, sino también la manera en que esos datos se concatenan (lo cual es mostrado por la organización de la información), puesto que en ello estriba el que la información visual se configure de manera simbólica.

El enfoque bibliotecológico de la imagen puede convertirse en un bien cultural; para ello, reitero una vez más, se requiere que la concepción de la imagen se encuentre fundamentada conceptual y teóricamente desde sus propios supuestos cognoscitivos. Con los elementos hasta aquí considerados, puede adelantarse un perfil de lo que es la imagen sustentada bibliotecológicamente: un objeto visual portador de una información, la cual es susceptible de ser organizada, con lo que se pone de manifiesto su contenido y revela su sentido, así como su expresión simbólica, para ser ofrecido a un usuario o lector; a su vez, es un generador de orden de la realidad en su esfera cultural, con lo que quedan entrelazados los aspectos cognoscitivo, cultural y ontológico.

Es de suma importancia resaltar que es “información organizada para ser destinada a alguien”, que puede ser un usuario o un lector o, mejor aún, un lectousuario. Esto nos remite al deseo sobre el que se levanta el campo bibliotecológico y con él todas y cada una de sus prácticas-g (dentro de su propia especificidad): el servicio a la comunidad. Todo lo que se realiza en el campo tiene como objetivo ofrecer un servicio de información a la sociedad; incluso la producción de conocimiento conceptual y teórico generado en la investigación bibliotecológica de una u otra forma está destinado a ser puesto al servicio de la comunidad (aún por sobre los desfases que pudiera haber entre una y otra);<sup>1</sup> lo cual, a nivel operativo, por ejemplo, en el contexto bibliotecario (comprendido asimismo como

---

1 Véase Alfaro López, 2010.



espacio visual), entraña una inalienable correlación con la persona a la que se destina el servicio de información.

A diferencia de otros campos o disciplinas que tienen como objeto central de estudio la información y, por tanto, hacen de la imagen también un objeto de estudio, en ellos no suele adquirir tanta importancia la fase de los destinatarios: el público o los lectores; incluso, en algunos casos, se soslaya o se da como un supuesto bastante subrepticio. En el caso de la Bibliotecología, no es un supuesto, sino un *dictum* operativo de principio a fin y de manera permanentemente manifestado. De ahí que la construcción bibliotecológica de la imagen, que también es la contribución a la cultura visual, deba expresar esta correlación de la imagen con el lector y, como apostilla a tal enunciación, señalar la particular dualidad que resume la práctica de la lectura (descriptiva e interpretativa) dentro del espacio bibliotecario.

Todo esto le otorga a la contribución bibliotecológica una identidad definitoria muy propia que le permite diferenciarse de la contribución en este terreno de otros campos de estudio, lo que, por otra parte, vienen a ser además el preámbulo de la construcción de aquello que visionariamente ha enunciado el destacado bibliotecólogo colombiano Didier Álvarez Zapata: una Bibliotecología de la imagen,<sup>2</sup> de manera análoga a cuando se enuncian una

---

2 “En consecuencia con ello, este trabajo tiene el propósito de aportar a la indagación sistemática de las relaciones existentes y emergentes entre la imagen y la Bibliotecología, todo dentro de un proyecto de pensamiento que podríamos llamar, no sin temeridad, *Bibliotecología de la imagen*, así como se ha venido construyendo una estética de la imagen, una psicología de la imagen o una sociología de la imagen. Es decir, el despliegue de un esfuerzo comprensivo que asuma el estudio de las relaciones de la bibliotecología con la imagen (sus sentidos, lugares, formas y mutaciones); proceso que no se satisface, ni se agota, con las explicaciones que la Bibliotecología puede dar desde su fase técnica actual, sino desde la lógica de la emergencia, es decir, desde lo que trae y suscita la imagen con todo su poder caotizante y desordenado. Esta cuestión, repito, constituye un reto de conocimiento que demanda la tarea de proponer nuevas categorías comprensiva bibliotecológicas que den cuenta del des-orden que trae la imagen al campo” (Didier Álvarez Zapata *apud*. Alfaro López y Raya Alonso, 2015: 135).

filosofía de la imagen, antropología de la imagen, estética de la imagen, etcétera:

De cualquier manera, para dar lugar bibliotecológico a la imagen se requiere hacer desarrollos categoriales en esos dos grandes campos: en el de la comprensión de la imagen como proceso simbólico y, por tanto, como producto social; y en el de la imagen entendida como portadora de información (documento). Lo referido a la primera dimensión se corresponde con los problemas de su relación con el lenguaje, el conocimiento y la comunicación, por lo menos. Y lo relativo a la segunda dimensión integradora, los problemas de selección, organización y tratamiento, disposición y recuperación de la imagen, considerada como artefacto portador de información. En la totalidad comprensiva que constituyen estas dos dimensiones, una Bibliotecología de la imagen desplegaría su esfuerzo cognitivo a comprender no sólo el valor de la imagen dentro de los procesos de integración simbólica e integración sistémica y la formación de las habilidades necesarias en las personas y comunidades para la lectura del contenido informacional de la imagen, sino también, y en consecuencia, al desarrollo de técnicas documentales destinadas a su descripción, representación, conservación, recuperación y divulgación social (ibíd.: 146).

Como se desprende de lo hasta aquí expuesto, la contribución bibliotecológica a la cultura visual pasa, con antelación, necesariamente por la fundamentación cognoscitiva de la imagen como objeto de estudio de este campo, con lo que se establece una vía hacia una “Bibliotecología de la imagen”, la cual, es de acotarse, también requiere un trabajo sistemático de construcción teórica, pero la infraestructura está puesta. Llegados a este punto, se puede plantear una cuestión final, último giro de tuerca: ¿Cómo la contribución bibliotecológica sobre la imagen y la lectura de imagen a la cultura visual a su vez contribuye al desenvolvimiento del campo bibliotecológico?

Cada m-práctica u objeto del campo bibliotecológico que es configurado, en terminología bachelardiana, como un objeto técnico “abstracto-concretos” significa invariablemente que es construido conceptual y teóricamente, por lo que ha sido depurado de sus adherencias

empíricas. Al ser un objeto de conocimiento plenamente integrado al campo es, por consiguiente, un objeto bibliotecológico.

Decir “objetos bibliotecológicos” significa que han sido contruidos desde los supuestos y fundamentos de la Bibliotecología: ya no son sólo objetos importados “impunemente” de otras áreas o disciplinas. Un objeto que ya ha sido construido teóricamente en una disciplina especifica se encuentra arraigado en, por y para ella (simbiosis conceptual), pero ese objeto al ser “yuxtapuesto” de manera “extralógica” (parafraseando la noción del filósofo mexicano Samuel Ramos) a otra disciplina, sin hacerlo pasar primero mínimamente por el cedazo de la crítica, genera un efecto de distorsión cognoscitiva, porque ese objeto sigue obedeciendo a los supuestos de su disciplina de origen, vive en la anómala posición de pretender ser lo que no es en otro territorio en el que ha sido incrustado; se convierte en una fantasmagoría inasible que deambula por el campo, dificultando (por lo que es parte también del obstáculo epistemológico) la producción de conocimiento de esa disciplina.

Así, por ejemplo, la información que es un objeto estudiado por varias disciplinas, al ser extraído de ellas para “yuxtaponerlo extralógicamente” en el campo bibliotecológico, donde es objeto central (de hecho es una matriz constructiva de conocimiento de esta ciencia), no facilita la producción de conocimiento propiamente bibliotecológico, puesto que es el objeto al que el conjunto de m-prácticas y objetos de este campo se remiten de una u otra manera o, mejor aún, a través del cual circulan: es el nodo central de la red de relaciones.

El que la imagen y la lectura de imagen sean contruidos como objetos bibliotecológicos no sólo significa que han sido incorporados como objetos integrados (otorgándoles así carta de ciudadanía bibliotecológica) junto con los demás objetos propios del campo, sino también que se han ganado una trinchera en el avance hacia la cientificidad, la cual es definida por el sociólogo Louis Pinto de la siguiente manera:

La cientificidad está en la invención de un nuevo objeto construido que ofrece una nueva manera de ver y de interrogar a un conjunto metódicamente delimitado de fenómenos. Una forma de romper con el sentido común, particularmente poderoso cuando se trata del mundo social, es mostrar que hay entre la percepción científica de un trabajo de investigación por los pares y la percepción profana por parte de ensayistas, periodistas, intelectuales, administradores de la investigación [...]. Lejos de existir de modo aislado, contiene un conjunto de proposiciones solidarias, comprobables no ya sobre un dominio único de lo real sino sobre una misma familia de objetos construidos, determinables por un mismo conjunto de características estructurales. Al representar tales objetos, la ciencia habla siempre de otra cosa. Habla de relaciones, incitando, por lo demás, a ver como problemas los límites y las condiciones de circulación entre los dominios de lo real [...]. Se podría decir, en pocas palabras, que una obra científica se caracteriza por apuestas propiamente teóricas, y que la teoría no es más que el ejercicio sistemático de la responsabilidad intelectual: se trata de saber lo que efectivamente se hace cuando se dice lo que se hace, lo cual implica no tanto elaborar “sistemas” o “modelos” como dominar, entre otras cosas, “la relación con el objeto” (Pinto, 2002: 14-15).

Con el proceso epistemológico de construcción conceptual y teórica de los objetos y m-prácticas de las distintas prácticas-g, se va configurando la cientificidad del campo y se le impulsa hacia su autonomía. Esta cientificidad es frenada por el corte epistemológico, el cual es ejercido sobre el límite de la fase de constitución del campo. La propuesta planteada aquí es opuesta a las concepciones que apuestan por circunscribir una disciplina o un campo en una teoría omniabarcadora que da razón y explicación de todos sus componentes. Esta dimensión teórica, por su conformación abstracta, tiende a homologar los diversos objetos y procesos, lo que enturbia sus especificidades diferenciales y con ello la concreción que le da aplicación en la realidad. Por el contrario, una concepción como la que se ha desarrollado en la presente investigación busca estar en consonancia con las particulares cualidades del campo bibliotecológico respecto a otros campos.

Puesto que el objetivo que determina la especificidad del campo bibliotecológico es el de estar orientado íntegramente para el servicio de la sociedad, cada una de sus prácticas-g, y con ellas la articulación de sus respectivos objetos y m-prácticas, están destinadas a servir a las diversas comunidades que integran la sociedad. No por ello se renuncia a la aspiración metateórica, pues ésta evita perderse en un archipiélago de teorías parciales de los objetos, pero esto significa que hay que redefinirla de acuerdo con lo que se acaba de argumentar.

La metateoría no ha de considerarse sólo como una suma de teorías parciales. Su función primaria es movilizar y asegurar el corte epistemológico para luego establecerse como un sistema normativo que regula la producción integral de todos los procesos cognitivos de construcción y de los discursos posibles. Es, por consiguiente, el principio generador de las diferentes teorías parciales y con ello el factor unificador del conocimiento y los discursos, así como de la articulación concatenada de las relaciones entre los diversos objetos construidos teóricamente.

Del largo camino epistemológico, que va de los objetos empíricos (la imagen y la lectura de imagen), sobre los que se ejerce el corte epistemológico, hasta su establecimiento como objetos de conocimiento bibliotecológico, podemos pasar a la consideración de cómo éstos a su vez contribuyen a la fundamentación del campo. Puede argumentarse que, al ser construidas la imagen y su lectura como objetos de conocimiento, ofrecen un aporte a la realización de la cientificidad, con lo que se coloca una pieza más en el conjunto que conforma la metateoría. La derivación de esto es obvia y coherente: se da un paso más hacia la fase de autonomía del campo y a su desenvolvimiento. Esta contribución tal vez es mínima dado el varamiento en el límite de la fase de constitución. En esta fase, la dominante orientación técnica podría ser considerada como un ornamento prescindible por la teoría. Una vez que se ha llegado al umbral del camino, es posible recorrerlo.

## Conclusión

**P**ara tener una mejor comprensión de la situación y posición actual de la Bibliotecología, es pertinente ampliar la mirada para abarcarla de manera integral, lo que nos permite entender a su vez su desenvolvimiento anterior, así como prever su proyección futura. Un enfoque amplio de la Bibliotecología nos hace ver que es más que una disciplina de conocimiento emergida de una carrera universitaria o un saber reducido a todo lo que concierne a las actividades bibliotecarias, pues es sobre todo un campo de conocimiento. Esto significa que es un conjunto de objetos y m-prácticas definitoriamente bibliotecológicas; prácticas-g como las de la biblioteca, la investigación o la educación, por mencionar algunas.

Estas prácticas-g se configuran a partir de una constelación de m-prácticas y objetos en permanente relación. Un enfoque abarcador de esta índole conlleva que, para que pueda llevarse a cabo una comprensión de la dinámica interacción de sus objetos y m-prácticas, se ponga en marcha una concepción cognoscitiva, con lo que se hacen legibles los procesos conjuntos que articulan este campo. Para hacer legible cognoscitivamente el despliegue de un objeto o m-práctica a través del campo, tiene que verse en su desenvolvimiento en/con las prácticas-g del campo. Esto lleva implícito

un principio de carácter metodológico, pues se tiene como supuesto la integridad de un campo de conocimiento y el carácter dinámico de sus componentes. Posteriormente, nos enfocamos en la especificidad de alguno de sus objetos e interpretamos su desenvolvimiento en cada una de las m-prácticas que han sido elegidas para comprenderlo. Esta interpretación hace comprensible cómo el objeto se transfigura según la lógica con la que se articula cada una de las prácticas-g. Este seguimiento comprende un punto de incidencia que cierra y hace teorizable el recorrido del objeto; en este caso, es el punto que por la lógica que lo articula es el propicio para tal cierre metodológico: la práctica-g de investigación.

En el seguimiento del recorrido de la imagen, se estableció en primera instancia su naturaleza como soporte de información visual, y luego se formuló su estatus como objeto de conocimiento bibliotecológico. Éste es un proceso de apropiamiento de un objeto que es concebido con reservas por la Bibliotecología. Al llevarse a cabo en la biblioteca la organización de la información visual, el apropiamiento se legitima. La imagen pasa a ser “técnicamente” un objeto bibliotecológico posicionado dentro de un orden informacional para ser ofrecido a un usuario, con lo que se cumple con una función sustancial de la biblioteca; lo que a su vez responde a una arista de la lógica que articula la práctica-g bibliotecaria: ser una organización de servicio.

La m-práctica de la organización de la información visual se correlaciona (interactúa) por necesidad con otro ámbito: la m-práctica de la lectura. La lógica de la organización de servicio bibliotecaria propicia dos formas de lectura, acordes a las posiciones que guardan los agentes que interaccionan en el espacio bibliotecario: lectura descriptiva = bibliotecario; lectura interpretativa = usuario. La información visual organizada por el bibliotecario por medio de la lectura descriptiva es ofrecida al usuario para que éste acceda a ella por vía de la lectura interpretativa, con lo que la imagen completa su periplo técnico en la práctica-g bibliotecaria.

Al desplazarse la imagen y su correlativa lectura a la práctica-g de investigación, se lleva a cabo el fenómeno de transposición bibliotecológica, por lo que los objetos se reconfiguran a partir de

la lógica que articula a esta práctica-g. La imagen y su lectura se establecen plenamente como objetos de conocimiento y, en cuanto tales, en entidades propicias para la elaboración conceptual y teórica. Este proceso de construcción ha de conducir, fundado en los supuestos de esta ciencia, a objetos claramente bibliotecológicos: imagen y lectura de imagen fundamentados bibliotecológicamente

Esta relación a su vez es el factor relacional que media otra relación: la del bibliotecario y el lectousuario, la cual deja en evidencia que el predominio técnico de la fase de constitución del campo encubre la dimensión humana de las personas que interactúan en el espacio bibliotecario. Las dos anteriores relaciones pasan a constituirse en la instancia relacional en la relación que entabla el investigador con su objeto de conocimiento, con lo que se muestra el entramado que se lleva a cabo a lo largo de todo el proceso de construcción epistemológica de objetos y m-prácticas. Este despliegue epistemológico desemboca en la esfera ética con la toma de consciencia de la posición que se ocupa en el campo, así como con la comprensión de la lógica que articula la práctica-g en la que se está ubicado para actuar en consonancia con ella, lo que entraña la asunción de la responsabilidad de ello. Al llevar a cabo el proceso de construcción epistemológica de la imagen y la lectura de imagen para establecerlas como objetos fundamentados bibliotecológicamente, se ha buscado ofrecer una breve muestra del accionar del corte epistemológico sobre el actual límite de la fase de constitución del campo, con lo que se abre una vía para el tránsito hacia la fase de autonomía del campo bibliotecológico. Este proceso se hará integral en la medida en que todos y cada uno de los objetos y m-prácticas que componen las diversas prácticas-g del campo sean construidos conceptual y teóricamente bajo los diversos supuestos epistemológicos que sean. “Todos los caminos conducen a Roma”: las vías de elaboración cognoscitiva son múltiples, el objetivo es el mismo: alcanzar la integral autonomía del campo.

La deriva de este recorrido cognoscitivo es evidente en cuanto a lo que puede aportar la Bibliotecología a la cultura visual: construir conceptual y teóricamente la imagen y la lectura de imagen. El campo bibliotecológico se muestra a sí mismo a través de ofrecer a esta



cultura objetos fundamentados bibliotecológicamente. La imagen y lectura de imagen son objetos con su propia identidad bibliotecológica y le abren paso al campo para posicionarse en un contexto agitado y determinado por el vértigo visual. Éste es el umbral desde donde se vislumbra una “bibliotecología de la imagen”, último giro de tuerca cognoscitivo de un campo que así tiende el camino de la científicidad que conduce a su autonomía. Las cartas están puestas sobre la mesa.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abric, Jean-Claude (2004). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán.
- Abril, Gonzalo (1997). *Teoría general de la información*. Madrid: Cátedra.
- Agustín Lacruz, Ma. Del Carmen (2006). *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: Ayuntamiento. Concejalía de Cultura.
- Alfaro López, Héctor Guillermo y Pérez Meléndez, Catalina (coords.) (2014). *El giro visual en bibliotecología: intersecciones de la información, la imagen y el conocimiento*. México: IIBI-UNAM.
- Alfaro López, Héctor Guillermo y Graciela Leticia Raya Alonso, (coords.) (2016). *Hacia la construcción de la imagen y su lectura como objetos de conocimiento en bibliotecología*. México: IIBI-UNAM.
- (2015). *El giro visual en bibliotecología: prácticas cognitivas de la imagen*. México: IIBI-UNAM.
- Alfaro López, Héctor Guillermo (2010). *Estudios epistemológicos de Bibliotecología*. México: CUIB-UNAM.
- (2007a). *Comprender y vivir la lectura*. México: UNAM-DGB.
- (2007b). “Esquema para una teoría e historia de la constitución del campo bibliotecológico mexicano”, en Felipe Filiberto Martínez Arellano y Juan José Calva González. *Tópicos de investigación en Bibliotecología y sobre la información* México, CUIB-UNAM: 403-442
- (2009). *Introducción a la lectura de la imagen*. México: DGB-UNAM.
- Alighiero Manacorda, Mario (1987). *Historia de la educación 2, del 1500 a nuestros días*. México: Siglo XXI.

- Arizpe, Evelyn y Morag Styles (2004). *La lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México: FCE.
- Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, Gaston (2005). *El compromiso racionalista*. México: Siglo XXI.
- (2004a). *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México: Siglo XXI.
- (2004b). *Estudios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1989). *Epistemología*. Barcelona: Anagrama.
- (1978). *El racionalismo aplicado*. Buenos Aires: Paidós.
- (1976). *El materialismo racional*. Buenos Aires: Paidós.
- Balibar, Etienne (2004). *Escritos por Althusser*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barlow, Horace, Colin Blakmore y Miranda Weston-Smith (eds.) (1994). *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona: Crítica.
- Baron-Carvais, Annie (1989). *La historieta*. México: FCE.
- Barreau, Herve (1990). *L'epistemologie*. París: PUF.
- Barrow, John D. (2008). *Imágenes del cosmos. Las mejores imágenes de la historia de las ciencias*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Becker, Frank y Elke Reinhardt-Becker (2016). *Teoría de sistemas. Una introducción para las ciencias históricas y las humanidades*. México: Universidad Iberoamericana.

- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, John (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2008). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beuchot, Mauricio (2015). *La hermenéutica y el ser humano*. México: Paidós.
- (2012). *Belleza y analogía. Una introducción a la estética*. México: Ediciones Paulinas.
- (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: FCE.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron (2004). *El oficio del sociólogo*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama.
- (2003a). *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- (2003b). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1990). *Sociología y cultura*. México: CNCA/Grijalbo.
- (1987). *Choses dites*. París: Minuit.
- (1980). *Le sens pratique*. París: Minuit.
- Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*. Madrid: AKAL.
- (ed.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.

- Briggs, Asa y Peter Burke (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- Burke, Peter (2001). *Visto, no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burucúa, José Emilio (2003). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginsburg*. Buenos Aires: FCE.
- Caldera-Serrano, Jorge y Pilar Arranz-Escacha (2012). *Documentación Audiovisual en televisión*. Barcelona: Editorial UOC.
- Calebrese, Omar (1989). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Calva González, Juan José (2004). *Las necesidades de información: Fundamentos teóricos y metodológicos*. México: CUIB-UNAM.
- Campbell, James W. P. (2013). *La biblioteca, un patrimonio mundial*. San Sebastián: Nerea.
- Casanueva, Mario y Bernardo Bolaños (coords.) (2009). *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona: Anthropos/UAM.
- Castels, Manuel (2000). *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, Vol. I. México: La Sociedad Red. México: Siglo XXI.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio (2005). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.
- Catalá Domenech, Josep M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Charaudeau, Patrick (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.

- Chartier, Roger (2000). *Las revoluciones de cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chevallard, Yves (2005). *La trasposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*. Buenos Aires: Aique.
- Chordá, Frederic (2004). *De lo visible a lo virtual. Una metodología de análisis artístico*. Barcelona: Anthropos.
- Chubarian, O. S. (s.f.). *Bibliotecología general*. La Habana: Editorial Científico-Técnica.
- Cohen-Seat, Gilbert y Pierre Fougeyrollas (1967). *La influencia del cine y la televisión*. México: FCE.
- Cooper, David J. (1985). *Cómo mejorar la comprensión lectora*. Madrid: Visor/Ministerio de Educación y Ciencia.
- Cruz, Manuel (1999). *Hacerse cargo. Sobre responsabilidad e identidad personal*. Barcelona: Paidós.
- Cruz, Manuel y Roberto Aramayo R. (1999). *El reparto de la acción. Ensayos en torno a la responsabilidad*. Madrid: Trotta.
- De Landa, Manuel (1997). *Las ciencias de la información y el poder*. México: CEIICH.
- Del Valle Gastaminza, Félix (1999). "El análisis documental de la fotografía", Cuadernos de documentación multimedia. Disponible el 5 de junio de 2018 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>
- Dieterich, Heinz (2004). *Nueva guía para la investigación científica*. México: Ariel.
- Dionisio, Mario (1972). *Introducción a la pintura*. Madrid: Alianza Editorial.

- Domínguez Caparrós, José (1997). *Hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros.
- Donati, Pierpaolo (2006). *Repensar la sociedad*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Dowek, Gilles (2001). *La lógica*. México: Siglo XXI.
- Eisenstein, Elizabeth (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: AKAL.
- Escolar Sobrino, Hipólito (1990). *Historia de las bibliotecas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Fages, Jean-Baptiste (1974). *Para comprender a Lévi-Strauss (1974)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández Duran, Ramón (2010). *Tercera piel. Sociedad de la imagen y conquista del alma*. Bilbao: Virus Editorial.
- Ferrer, Eulalio (1998). *Información y comunicación*. México: FCE.
- Fontcuberta, Joan (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Freund, Gisèle (2008). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fritz Haug, Wolfgang (1993). *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*. México: FCE.
- Froissart, F. y F. Hecquard (coords.) (1993). *Le métier de bibliothécaire*. París: Editions du Cercle de la Librairie.
- Fuga, Antonella (2004). *Técnicas y materiales del arte*. Barcelona: Electa.
- Gadamer, Hans-George (1977). *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gagliano, Rafael *et al.* (2009). *Lectura, escritura, imagen*. Madrid: CEP.

- García, Rolando (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Gardies, René (comp.) (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Gautier, Guy (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Gleick, James (2012). *La información. Historia y realidad*. Barcelona: Crítica.
- Goldhor, Herbert (1981). *Introducción a la investigación científica en bibliotecología*. México: DGB-UNAM.
- Gombrich, Ernst Hans (1991). *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México: FCE.
- Gómez de Silva, Guido (1998). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México/FCE.
- Grondin, Jean (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Guasch, Anna María (2005). “Doce reglas para una nueva academia: La «nueva Historia del arte» y los estudios audiovisuales”, en José Luis Brea (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.
- Gubern, Roman (1999). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- (1979). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- (1973). *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat.
- Guevara, Neysa (1995). *Teoría y práctica de la bibliotecología*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.



- Ingarden, Roman (2001). *Sobre la responsabilidad*. Madrid: Caparrós.
- Innerarity, D. (2011). *La democracia del conocimiento. Por una sociedad inteligente*. Madrid: Paidós.
- Ivins jr., W. M. (1975). *La imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Joly, Martine (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Köppen, Elke (coord.) (2009). *Imágenes en la ciencia, ciencia en las imágenes*. México: CIICH-UNAM.
- Koyré, Alexandre (1994). *Pensar la ciencia*. Barcelona: Paidós.
- Krings, Hermann, Hans Michael Baumgartner et al. (1978). *Conceptos fundamentales de filosofía*, Tomos II - III. Barcelona: Herder.
- Lash, Scott (2015). *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Le Moigne, Jean-Louis (2003). *Le constructivisme. Tome III. Modéliser pour comprendre*. París: L'Harmattan.
- (2002). *Le constructivisme. Tome II. Épistémologie de l'interdisciplinarité*, París: L'Harmattan.
- (2001). *Le constructivisme. Tome I. Les enracinements*. París: L'Harmattan.
- (1999). *Les épistémologies constructivistes*. París: PUF.
- Lecourt, Dominique (1972). *Pour une critique de l'épistémologie*. París: Librairie François Maspero.
- Lerbet, George (2004). *Le sens de chacun. Intelligence de l'autoréférence en action*. París: L'Harmattan.

- López Yepes, José y M. R. Osuna Alarcón (2011). *Manual de ciencias de la información y documentación*. Madrid: Pirámide.
- López Yepes, José (2011). *La sociedad de la documentación*. Madrid: Fragua.
- (ed.) (2000). *Teoría, historia y metodología de las ciencias de la documentación, 1975-2000*. I Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Madrid: Universidad Complutense.
- (1995). *La documentación como disciplina. Teoría e historia*. Pamplona: EUNSA.
- Magan Wals, José Antonio (coord.) (2002). *Temas de Biblioteconomía universitaria y general*. Madrid: Editorial Complutense.
- Manguel, Alberto (2002). *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Bogotá: Norma.
- Manso Rodríguez, Ramón Alberto (2014). “Instrumentos de evaluación y sondeo sobre hábitos de lectura”, en Pinto María *et al.* *La lectura digital en las bibliotecas públicas. Promoción y gestión del cambio*. Buenos Aires: Alfagrama.
- Martínez Arellano, Felipe Filiberto y Juan José Calva González (2007). *Tópicos de investigación en Bibliotecología y sobre la información*. México: CUIB-UNAM.
- Martínez Moro, Juan (2004). *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón: TREA.
- Marzal Felici, Javier (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mendoza Fillola, Antonio (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Mitchel, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: AKAL.
- Morales López, Valentino (2008). *La bibliotecología y estudios de la información. Análisis histórico-conceptual*. México: El Colegio de México.
- Morin, Edgar (1994). *El método. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- Murray, Stuart A. P. (2009). *Bibliotecas. Una historia ilustrada*. España: La Esfera de los Libros.
- Newhall, Beaumont (2006). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Orera, Orera, Luisa (ed.) (1997). *Manual de biblioteconomía*. Madrid: Síntesis.
- Otlet, Paul (2007). *El tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Panofsky, Erwin (1992). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Piaget, Jean (1970). *L'épistémologie génétique*. París: PUF.
- Pinto, Louis (2002). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. México: Siglo XXI.
- Pinto, María, Francisco García Marco y Ramón Alberto Manso Rodríguez (2014). *La lectura digital en las bibliotecas públicas. Promoción y gestión del cambio*. Buenos Aires: Alfagrama.
- Piñuel Raigada, J. L. (2002). "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido". *Estudios de Sociolingüística* 3 (1). Disponible el 7 de junio de 2018 en [https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Piñuel\\_Raigada\\_AnalisisContenido\\_2002\\_EstudiosSociolingüisticaUVigo.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Piñuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüisticaUVigo.pdf).

- Ramírez Cravo, Emilio (2015). "Reflexiones acerca de la representación documental de los textos icónicos", en Alfaro López y Raya Alonso (coords.) *El giro visual en bibliotecología: prácticas cognoscitivas de la Imagen*. México: IIBI-UNAM.
- Read, Herbert (1957). *Imagen e idea*. México: FCE.
- Ricoeur, Paul (2006). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: FCE.
- Rodríguez Bravo, Blanca (2011). *Apuntes sobre representación y organización de la información*. Gijón: Trea.
- Russo, Eduardo (2005). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Sadoul, Georges (1972). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo XXI.
- Sánchez Vanderkast, Egbert (2014). "La biblioteca: una organización social compleja". *Bibliotecas. Revista de la Escuela de Bibliotecología y Documentación e información*, XXXII (1): 1-12
- Sánchez-García, Sandra y Santiago Yubero (coord.) (2015). *Las bibliotecas en la formación del hábito lector*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Shera, Jesse y M. Egan (1953). *A Review of the Present State Librarianship and Documentation*. Londres: Crosby Lockwood.
- Shera, Jesse (1990). *Los fundamentos de la educación bibliotecológica*. México: CUIB-UNAM.
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Simone, Raffaele (2001). *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus.
- Solís, Carlos (comp.) (1998). *Alta tensión*. Barcelona: Paidós.

- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Victoroff, David (1983). *La publicidad y la imagen*. México: Gustavo Gili.
- Vilchez, Lorenzo (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Barcelona: Paidós.
- Villafañe, Justo (1981). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Virilio, Paul (1997). *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.
- Vitta, Maurizio (2003). *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós.
- Weber, Max (1972). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Westheim, Paul (1954). *El grabado en madera*. México: FCE.
- Zamora Águila, Fernando (2008). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: ENAP-UNAM.
- Zecchetto, Victorino (2010). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía.
- Zemelman, Hugo (2002). *Necesidad de conciencia*. Madrid: Anthropos.
- Zunzunegui, Santos (2007). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.

***Construcción epistemológica de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico.*** Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Carlos Ceballos Sosa; revisión especializada, cotejo y corrección de pruebas, Valeria Guzmán González; lectura de pruebas, Laura Angélica de la Torre; formación editorial, Mario Ocampo Chávez. Fue impreso en papel cultural de 90 g. en los talleres Tipos Futura, S.A. de C.V., Av. del Rosario, No. 751, colonia San Martín Xochinahuac, C.P. 02120, delegación Azcapotzalco, Ciudad de México. Se terminó de imprimir el mes de agosto de 2018.