

# Los modos de leer y ver, a propósito del libro y las imágenes

MINERVA ANGUIANO GONZÁLEZ  
*Universidad Iberoamericana*

## INTRODUCCIÓN

**E**n la década de los años sesenta, el reconocido crítico de arte John Berger, presentó en la BBC de Londres una serie que tituló *Modos de Ver*. La serie de cuatro episodios trataba sobre cómo se había construido la mirada de occidente en torno a diversos tópicos de la vida cotidiana, el impacto del programa fue mucho más amplio de lo que el autor o la BBC se esperaban. Entonces, se planteó la idea de “hacer” un libro, convertir imagen (documental) en otra imagen (documento). Este nuevo despliegue de imagen, en principio, tenía que evidenciar la constante tensión de la intersección entre información, imagen y conocimiento, la cual, se reconoce en diversos momentos de la historia, al tiempo, tenía que poner de relieve cómo la imagen ha disputado, desde siempre, un lugar en el contingente campo del conocimiento, o invención de éste, como precisaría Nietzsche.

¿Qué lugar se les ha signado y significado a las imágenes?  
¿Por qué sigue siendo un tema complejo para diversas discipli-

nas el compendiarlas como parte de sus documentos y no como meras ilustraciones?. Son algunas de las interrogantes que problematizo en este ensayo. Para ello, citaré autores y polémicas vinculadas con el leer y ver, que dicho sea de paso, son acciones idénticas, no obstante que a través del cristal de la academia, parecieran separarse tangencialmente. Razón por la que presenté esto como una invitación a repensar en cómo dividimos, categorizamos y configuramos el mundo a partir de supuestos.

#### LOS MODOS DE LEER Y VER O MANERAS DE FORMAR IMÁGENES

Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945) calificaban las imágenes como testimonios “a través de los cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época”.<sup>1</sup> Esta noción, sin duda, permea un amplio espectro de los estudios sobre imágenes, una suerte de romantización de ellas solo por ser imagen, algo así como “el arte por el arte”, pero debemos tener cuidado y no seducirnos por estas metáforas, la imagen es, en principio, potencia que se traduce en afectos. Aunado a ello, es inmanente, se derrama, se desdobra, se encripta, se cataloga, se prohíbe, se “recupera”, etc.: “la imagen es una visión que ha sido recreada y reproducida. Es apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar e instante en que apareció por vez primera”.<sup>2</sup> Y esto se complica más cuando nos referimos a la imagen en el libro y se piensa a éste como contenedor de imágenes y no como una imagen en sí.

---

1 Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, p. 13.

2 John Berger, *Modos de ver*, pp. 15-16.

Berger nos da pautas o salidas a este laberinto epistemológico, ya que, intuyendo probablemente los derrames de la imagen, propuso en su libro una suerte de intersección entre objeto, imagen y conocimiento, es decir, el libro como estos tres conceptos, por medio del cual, podemos penetrar en el “mundo de las imágenes” desde lugares que no hemos visto, ya que, como él sostiene, “solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, [...] Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”.<sup>3</sup> Por lo tanto, y haciendo eco a lo anterior, partiremos de la noción: la imagen es un simulacro y una *ilusio* al momento en que la vemos.

Trataré de aclarar el panorama, y para ello, he tomado como eje de análisis algunos textos de medicina, en los cuales ha prevalecido la discusión en torno a la imagen y su posibilidad o potencialidad de representación. Presento dos textos, el primero data de 1543 y el segundo de 1906, en ambos se discute la noción de imagen como evidencia, no como ilustración, y ello nos sirve en el marco de este seminario.

## LA IMAGEN Y LA “EVIDENCIA”

La imagen documento y documental, así como sus intrincadas historias, deslizan ante los estudiosos de estas su sentido polisémico. Se tiene registro del sentido didáctico y teológico para el cual fueron utilizadas hasta finales del siglo XVIII: se sabe que en iglesias y monasterios de la Edad Media, además de las cortes principescas, hasta fines dicho siglo, la recepción colectiva de las imágenes no se daba de manera simultánea,

---

3 *Idem.*

sino mediada por etapas y jerarquías.<sup>4</sup> A partir de dichos registros, se ha sentado como supuesto de verdad que el sentido o fin de las imágenes era en su mayoría el de enseñar, mostrar y aleccionar con base en condicionamientos teológicos. Sin embargo, cuando echamos ojo a los libros, cuyo sentido no era necesariamente religioso, es decir, de “ciencia”, nos enfrentamos a otras preguntas. Si bien es cierto las imágenes se consumían y consumen a nivel jerárquico, también aparecían con diferentes intereses, ojos o modos de ver.

Para explicar lo anterior, me sirvo de la portada del libro *De Humani Corporis Fabrica* de Andrea Vesalio (véase *figura 1*). Esta cumple con diversos propósitos, el primero: la presentación, mismo que se puede reconocer en la cartela de la parte superior central; y segundo, mostrar y “evidenciar” los contenidos que ahí se estudiaban. De esta forma, se presenta una imagen en la cual podemos reconocer un auditorio repleto de médicos y curiosos, observando atentos la autopsia que se está practicando al cuerpo de una mujer. La imagen y su presentación significaron en su momento un problema teológico, debido a que el cuerpo se concebía como improfanable por la mano del hombre, y cuando se hacía se consideraba acto desviado, hereje. Vesalio se enfrentó a estas problemáticas, más aún, porque su libro era probablemente el primero que se ilustraba. Si bien es cierto, libros de medicina existieron, y muchos de ellos con ilustraciones, también lo es que la mayoría de estas estampas fueron agregadas en ediciones posteriores, de ahí que el atrevimiento de Vesalio se veía con recelo entre sus contemporáneos.

La estrategia que propuso fue presentar la “evidencia” de lo que “aparecía” en las autopsias y cirugías, es decir, un pintor

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 38.



se daría a la tarea de retratarlo de la manera más real posible, “las ilustraciones debían ser un sucedáneo del cadáver hendido, desollado, trozado, compareciendo sobre los grabados como yacía bajo el escalpelo”,<sup>5</sup> para ello, mandó comisionar las imágenes al taller de Tiziano. Asimismo, y probablemente sin intención de ello, Vesalio propuso y presentó otro modo de ver, ya que hizo del lector un espectador y desplegó el sentido iconográfico de la imagen como un componente tan significativo, en el plano del conocimiento, como el texto.

Ahora bien, queda aún sin resolver cómo justificar el cuerpo desollado, mutilado, y con los órganos expuestos en estampas de esa época, sin duda, encontramos la respuesta en el imagen misma. En la lámina *Septima Musculorum tabula* (véase figura 2) se presenta el cadáver desollado y sin órganos de un personaje sin género, ni rostro; el cuerpo está situado en primer plano y dispuesto en un paisaje árido, desierto probablemente, éste pende de una soga que lleva en el cuello, dicha soga exime automáticamente al espectador de ser observador morboso o hereje, ese era un cuerpo corrupto y destinado a eso, a la objetivación y pauperización.

Vale recordar que varios artistas ya habían trabajado con cadáveres directamente, como el caso de Leonardo Da Vinci (1452-1519), quien en su quehacer artístico y de investigación científica disecó “más de 30 cadáveres entre 1487 y 1515 y produjo miles de esquicios y cientos de notas cuya influencia fue, no obstante, virtualmente nula”,<sup>6</sup> su trabajo no se dio a conocer sino hasta el siglo XIX, y precisamente en una edición especial, en la cual, se destaca la imagen sobre el texto. Leonardo expuso en sus notas “Este plan que he hecho del cuerpo humano te

---

5 Rafael Mandressi, *La mirada del anatomista: disecciones e invención del cuerpo en Occidente*, p. 107.

6 R. Mandressi, *La mirada del anatomista...*, *op. cit.*, p. 114.

**Figura 2**  
Lámina Septima Mvsculorvm tabula, De Humani Corporis Fabrica,  
Andrea Vesalio, 2001



será expuesto como si tuvieras delante de ti al hombre verdadero”.<sup>7</sup> Y subrayó la especificidad del conocimiento visual “¿Con qué palabras, oh escritor, podrás igualar la perfección de todo el orden cuyo dibujo se encuentra aquí?”.<sup>8</sup> Así, de cierta forma, vaticinó el sentido de la imagen como evidencia, o como

---

7 R. Mandressi, *op. cit.*, p. 115.

8 *Idem.*

lo dijera Kurt Tucholsky (1890-1935): una imagen dice más que mil palabras.

El sentido del espectador-lector se continuó en los libros de medicina y este salió del ámbito de las bibliotecas y de la ciencia para ingresar al mundo de la vida cotidiana y lo familiar, tal y como lo constatamos en el libro *La mujer médico del hogar. Obra de higiene y de medicina general, especialmente consagrada a las enfermedades de la mujer y los niños al tratamiento de los partos y a los cuidados de la infancia.*<sup>9</sup>

Poco podemos rastrear de la autora, pero su libro nos da mucho para el estudio de las imágenes. La obra, tal como lo indica su título, estaba dedicado a las mujeres que atendían labores de parto en casa; el médico sólo era solicitado en casos de cesáreas o complicaciones mayores en aquellos años, por lo que las mujeres atendían gran parte de los partos. La instrucción médica, previa atención a pacientes, no estaba dada en la aulas, se les daba por medio de imágenes y experiencias narradas, por ello es que nuevamente la imagen aparece como evidencia, testimonio que permite conocer el mundo de lo desconocido del conocimiento, tal como sostuvo Berger “las imágenes se hicieron [...] para evocar la apariencia de algo ausente”,<sup>10</sup> en este caso, la irrepresentable enfermedad.

El libro de Fischer, al igual que el de Vesalio y de Berger, propone la intersección entre información, conocimiento e imagen, cuenta con 450 grabados y trece láminas, por lo que el papel protagónico de la imagen es incuestionable. Las láminas eran acompañadas de una explicación escrita, tal como lo observamos en la lámina dos *Perfecciones y deformidades del*

---

9 Ana Fischer-Dückelmann, *La mujer, médico del hogar: Obra de higiene y de medicina familiar, especialmente consagrada a las enfermedades de la mujer y los niños, al tratamiento de los partos y á los cuidados de la infancia.*

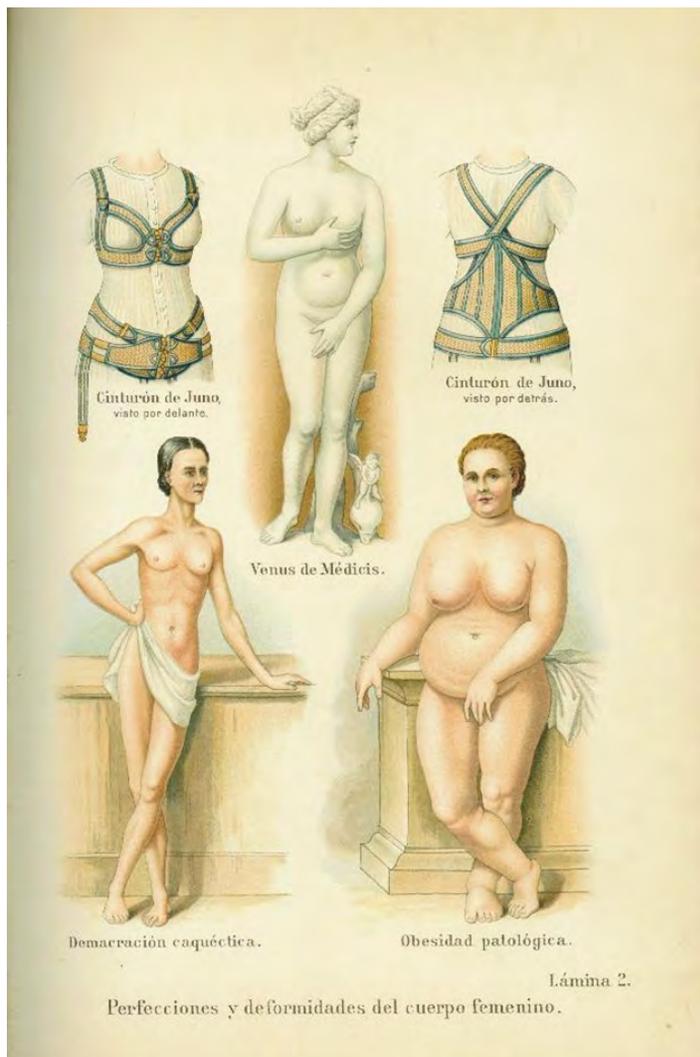
10 J. Berger, *op. cit.*, p. 16.

*cuerpo femenino* (véase *figura 3*). En la imagen contemplamos la disposición del cuerpo de la mujer como si fuesen esculturas, sin embargo, no se presentan con la intención dignificante de la musa, sino como objetos de estudio. A partir de dichas figuras se reconocen en principio las perfecciones –las de la Venus de Medici– y deformidades, las de la demacración caquéctica y la obesidad patológica. Asimismo, ofrecen el remedio a la enfermedad, el cinturón de Juno, mismo que “solo molesta algunos días” pero permite alcanzar la perfección. De esta forma, comprobamos el cómo la imagen deviene en condición de verdad, y me refiero a la imagen de la Venus, misma que se construyó como figura ideal, pero que en el momento de reproducirla en el hombre, o en este caso la mujer, resulta completamente arbitraria y fantasiosa, como se observa en la lámina que ilustra el busto y la caja torácica de la Venus, en contraste con la de una cortesana francesa (véase *figura 4*).

Es en este mismo libro, la fotografía aparece como eje narrativo fundamental, y como imagen incuestionable, por no pasar a través del “proceso humano creativo”. Veamos la lámina 13 *Caras de mujer enferma* (véase *figura 5*). En ella se presentan rostros de cuatro mujeres, cada uno enmarcado por un ornamento oval y debajo letras que indican “nerviosa”, “anémica”, “enfermiza”, “escrupulosa”. Son los rostros de mujeres que padecen diferentes males, y me permito transcribir lo que se escribe sobre ellas:

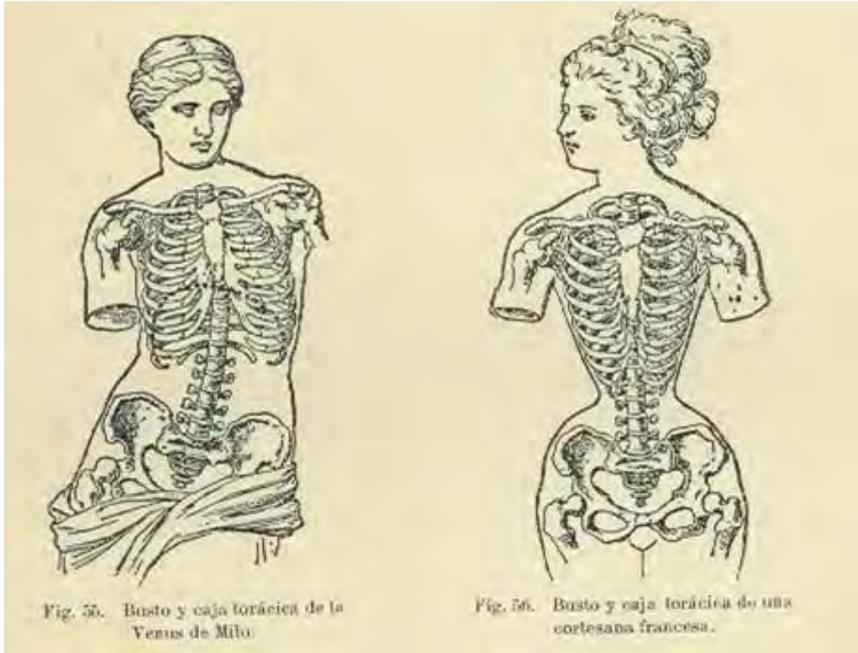
Muchas de nuestras lectoras sentirán pena al examinar los rostros enfermizos representados en esta lámina, dos de los cuales no dejan de ofrecer atractivo por su belleza. ¡Son tantas las hermosas enfermas! En los leves cambios de la fisonomía se refleja como en un espejo el estado de salud general. La de la mujer nerviosa es de una movilidad extraordinaria. La primera de las figuras representa un tipo de esta clase, de ojos expresivos é inquietos. La segunda corresponde al de la mujer anémica cuyo semblante contrasta notablemente con el de la nerviosa. La postración de todo su ser se revela

**Figura 3**  
*Lámina 2 Perfecciones y deformidades del cuerpo femenino.*  
*Ana Fischer, 1906*



**Figura 4**

*Busto y caja torácica de la Venus de Milo y de una cortesana francesa.*  
Ana Fischer, 1906



en lo lánguido de la mirada. Ninguna de estas dos mujeres goza de salud, á pesar de su bella apariencia y de la redondez de sus mejillas. La tercera figura representa a una anémica, de débil sistema nervioso, acaso tuberculosa. La cuarta es la de rostro menos bello: los ojos y la nariz parecen inflamados, y los labios abultados denotan poca salud: es esta una mujer linfática. Invitamos á las madres á que hagan en este sentido un examen atento de la fisonomía de sus hijas para que puedan leer en sus rasgos el estado de su salud.<sup>11</sup>

---

11 Ana Fischer-Dückelmann, *La mujer, médico del hogar...*, *op. cit.*, lám. 13, sin pág.

El conocimiento y la imagen entonces no se deben leer dissociadamente, no se puede uno escapar del otro, es una relación dialéctica en constante devenir. Y si la imagen es captada por un actante, es decir, un actor no humano –en este caso la cámara fotográfica–, entonces esa imagen es conocimiento, evidencia y documento.

Un último ejemplo, y no es precisamente de medicina, pero sí vinculado con el carácter higienista de los dos anteriores, se trata del *Registro de mujeres públicas*<sup>12</sup> de la ciudad de México, mismo que se llevó a cabo desde mediados del siglo XIX. Dicho registro se realizó a solicitud del propio Maximiliano, quien sugirió que una forma de contener las múltiples enfermedades sería registrando con fotografía y datos a las mujeres que se debía vigilar.

Las entonces mujeres públicas tuvieron que presentarse ante la junta de sanidad para ser registradas, les solicitaron llevarán un fotografía para ilustrar su registro; de los documentos que actualmente se conservan de ese primer registro, podemos reconocer cómo se explicita y evidencia la representación, como simulacros *e ilusio*, ya que cada mujer pública se presentó de modo diferente, las hay quienes optaban por aparecer con atributos artísticos, es decir, con guitarra, o a modo de danza, y había quienes se mostraban como mujeres de la aristocracia. Las formas fueron múltiples y variadas, esto cambió ya entrado el siglo XX, cuando se les retrataba de modo frontal y sin permitir algún atributo. Por lo tanto, la construcción del documento e imagen es parecido al movimiento pendular, en ocasiones lo sentimos más próximo, más documento y en otras, más lejano, como una suerte de ilustración que se ubica en otro momento.

---

12 Primer Registro de Mujeres Publicas conforme al Reglamento expedido por S.M. el 17 de febrero de 1865.

**Figura 5**  
Caras de mujer enferma



Es aquí donde se da ésta intersección, la que tanto preocupa a los especialistas en libros y su clasificación, los libros en ocasiones estuvieron más próximos, más normalizados, en otras, más lejanos, destinados a espacios privados. Sin embargo, esto

significa cómo la imagen se desliza y desplaza en los libros, en la vida cotidiana; es una imagen del mundo contenida en un tiempo pasado siempre ajeno, al igual que el texto, al igual que el libro.

#### A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

Resultaría pretencioso dar conclusiones de un tema que apenas esbozo, sin embargo, nos quedan varias ideas en el tintero, en principio, la noción de romper estructuras de catalogación y organización, rupturas que permitan visitar problemáticas nuevas en torno al sujeto frente a su quehacer investigativo en las bibliotecas; y la segunda, la imperante necesidad de generar nuevas herramientas o metodologías para acercarse a los libros, a las imágenes contenidas en ellos, y a las formas de pensar sobre esas imágenes dentro de los libros, evitando supuestos y tratarlas como objetos artísticos. Las imágenes son evidencia, al igual que los libros, y como tal, debemos tratar de acercarnos a ellas cuestionando, indagando y dejando que se derramen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2011.
- Berger, J. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Burke, P. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Fischer-Dückelmann, A. *La mujer, médico del hogar: Obra de higiene y de medicina familiar, especialmente consagrada a las enfermedades de la mujer y los niños, al tratamiento de los partos y á los cuidados de la infancia*, Barcelona, Maucci, 1906.
- Mandressi, R. *La mirada del anatomista: disecciones e invención del cuerpo en Occidente*, México, Universidad Iberoamericana, 2012.
- Primer Registro de Mujeres Publicas conforme al Reglamento expedido por S.M. el 17 de febrero de 1865, Ciudad de México, Inspección de Sanidad.
- Vesalio, A. & Pigeaud, J. *De humani corporis fabrica*, Turin, Italie, N. Aragno Editore, 2001. (Publicado originalmente en 1543).