

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 licenciente 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 licenciente.



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.

**El giro visual en Bibliotecología.
Diálogos entre palabra e imagen**

COLECCIÓN

PENSAMIENTO TEÓRICO BIBLIOTECOLÓGICO

Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

**El giro visual en Bibliotecología.
Diálogos entre palabra e imagen**

Coordinadores

**Héctor Guillermo Alfaro López
Graciela Leticia Raya Alonso**



Universidad Nacional Autónoma de México

2019

Z692

C65G576

El giro visual en bibliotecología : diálogos entre palabra e imagen / Coordinadores Guillermo Alfaro López, Graciela Leticia Raya Alonso. - México : UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019. Colección: Pensamiento Teórico Bibliotecológico.

x, 132 p. - (Pensamiento Teórico Bibliotecológico)

ISBN: 978-607-30-2114-2

1. Recursos de información. 2. Análisis de imágenes. 3. Bibliotecología - Imágenes. I. Alfaro López Héctor Guillermo, coordinador. II. Raya Alonso, Graciela Leticia, coordinadora. III. ser.

Diseño de cubierta:

Oscar Daniel López Marín

Imagen: Susan Pack. *Film Posters of the Russian Avant-Garde*.

USA: Taschen GmbH, 2017. pág 315.

Primera edición, 2019

D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-30-2114-2

Publicación dictaminada

Contenido

PRESENTACIÓN	vii	
Héctor Guillermo Alfaro López		
Graciela Leticia Raya Alonso		
JUEGOS DE LA AUTONOMÍA Y LA INTERPRETACIÓN		
TEXTOS E INTERTEXTOS: EJERCICIO EDITORIAL		
PARA LOS ACERVOS VISUALES	3	
Minerva Anguiano González y Nuria Galland Camacho		
REPENSAR LA IMAGEN DESDE LA BIBLIOTECOLOGÍA		
LA IMAGEN: UNA HERRAMIENTA PARA PENSAR LA BIBLIOTECA.....		21
Alejandro José Unfried González		
IDENTIDAD E IMAGEN, LA REPRESENTACIÓN DEL BIBLIOTECÓLOGO.....		33
Salette Aguilar González		
LA FOTOGRAFÍA Y SUS SENTIDOS		
IMAGEN Y PALABRA: CRUCE DE MIRADAS		47
Graciela Leticia Raya Alonso		
VÍAS SIMULTÁNEAS DE DISCURSIVIDAD: DIÁLOGOS ENTRE		
LA PALABRA E IMÁGENES CARTOGRAFICAS Y FOTOGRAFICAS		
EN LIBROS DE CUATRO VIAJEROS ALEMANES EN MÉXICO		
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	61	
Emma Julieta Barreiro Isabel y Eugenia Macías Guzmán		

El giro visual en Bibliotecología...

INTERPRETACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS DE IMAGEN Y PALABRA

LA IMAGEN VISUAL FÍLMICA INFORMATIVA
VISTA DESDE EL PENSAMIENTO COMPLEJO101
Luis Raúl Iturbe Fuentes

TEXTUALIDADES Y VISUALIDADES EN BIBLIOTECOLOGÍA115
Héctor Guillermo Alfaro López

Presentación

Los diálogos entre palabra e imagen son insoslayables en el contexto informacional actual. A lo largo de la centuria anterior, las imágenes adquirieron una presencia y preponderancia centrales en la vida cotidiana de las personas y las sociedades, al grado de que se convirtieron en un canal informativo y cognoscitivo determinante. Esto se ha ahondado en lo que va del presente siglo, lo que significa que las imágenes con su torrencial sobreproducción y sobresaturación son ya imprescindibles, al grado de que puede considerarse que su estatuto en buena medida ya es equivalente al que durante siglos tuvo la palabra escrita.

Pero el ascenso irresistible de las imágenes también fue eclosionador de fenómenos y procesos emergentes informacionales que generan y fusionan estructuras informativas en cierto modo inéditas. Arquitecturas híbridas que establecen diálogos entre expresiones informativas tradicionalmente establecidas y que generan nuevas entidades como, por ejemplo, los iconotextos, donde la palabra y la imagen ya no son entidades en las que cada una se acerca con suspicacia a la otra con su identidad en cuanto palabra e imagen; por el contrario, un iconotexto es una unidad con identidad informacional propia.

Ahora bien, los diálogos que establecen estas expresiones emergentes informativas son fluyentes, cambiantes, heterogéneas y acordes con el imprevisible contexto actual, y en cuanto tal, están preñadas de futuro. Eso no significa dejarse arrastrar por el azar; muy por el contrario, la mejor forma de hacerles frente para tornarlas legibles es a través de su estudio, de llevar a cabo una reflexión consistente para comprenderlas y con ello buscar su aclimatación en el campo bibliotecológico, lo que significa ubicar a la ciencia bibliotecológica en la cresta de la ola de las cambiantes y emergentes expresiones informativas, lo cual además entraña remover a esta ciencia de su enclaustramiento en una concepción informativa privilegiada como la bibliográfica y abrirla a los vientos que marcan los rumbos del vertiginoso contexto informacional actual.

Buscando hacer frente a este contexto desde la atalaya bibliotecológica es que el Seminario Pensamiento Teórico Bibliotecológico pretende dirimir la posición de esta ciencia frente al momento presente, marcado por la multiformidad de expresiones emergentes de hibridación informacional, cuya trama paradigmática es el diálogo entre palabra e imagen. Este diálogo es motivo de otro diálogo como el que los miembros del Seminario buscan entablar con especialistas de diversas áreas para intercambiar ideas y visiones que permitan un conocimiento mutuo más amplio de la temática que nos convoca.

Esta reflexión además se enmarca en una de las vertientes del proyecto definitorio del Seminario Pensamiento Teórico Bibliotecológico: llevar a cabo la construcción epistemológica de objetos y prácticas del campo bibliotecológico desde los fundamentos de esta ciencia (la otra vertiente es el estudio y la difusión de los clásicos del pensamiento teórico de la Bibliotecología). Para ello, el seminario desde su fundación

ha venido desarrollando una actividad reflexiva teórica en torno a la imagen y la lectura de imagen para sacarlos de su estatuto de objetos periféricos de conocimiento y con ello establecerlos como objetos integrados dentro del campo bibliotecológico. Esta edición en particular muestra la atención prestada al movimiento, a la orientación que la información visual sigue actualmente en sus vertiginosas y multiformes variantes, con lo que se busca contribuir para que a su vez la Bibliotecología vislumbre su camino futuro.

*Graciela Leticia Raya Alonso
Héctor Guillermo Alfaro López*

I. JUEGOS DE LA AUTONOMÍA
Y LA INTERPRETACIÓN

Textos e intextos: ejercicio editorial para los acervos visuales

MINERVA ANGUIANO GONZÁLEZ
NURIA GALLAND CAMACHO

In memoriam Michel Zabé.

De todos los instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo.

El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista: el teléfono es extensión de la voz: luego tenemos el arado y la espada, extensiones del brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y la imaginación.

Jorge Luis Borges

I.

Hablar de libros, de libros como imágenes y con imágenes que se colman de textos, de textos que en muchos casos devienen en signos que exigen al lector una serie de conocimientos a los cuales solo pueden acceder a través de la formación académica.

Ésas son las relaciones que se establecen con los libros enunciados como textos de “divulgación de la ciencia”; pareciera que la de por sí tensa relación entre el libro y el lector se hiciera aún más tensa, casi rota, cuando referimos a los conocimientos que elabora la ciencia: “libros caros para personas muy estudiadas”, libros que pocos entienden”, “libros destinados a las bodegas” o “libros impenetrables” son algunas de las frases que se escuchan cuando nos referimos a este universo bibliográfico. Justo en el Palacio de la Escuela de Medicina, espacio de difusión y divulgación de la ciencia médica, el equipo encontró una escisión, una contradicción discursiva. ¿Por qué seguir la tradición de lo impuesto en los espacios museales? ¿Cómo revertir esta contradicción interna? ¿Cómo comenzar a experimentar en los procesos de difusión y divulgación? ¿De qué modo atraer a los públicos a un lenguaje que por encriptado se les ha arrebatado? Las respuestas las seguimos buscando y una de ellas fue el libro *A Capite Ad Calcem*, el cual nos convoca en este texto.

A Capite Ad Calcem fue concebido cuando el proyecto del museo se cuestionó. ¿Museos para qué? Era la pregunta que diversos espacios realizaban sobre sus proyectos; en su lugar, en el Palacio de la Escuela de Medicina llevamos la pregunta a otro lugar, un tanto porque cuestionar el para qué de los museos resultaba ser una pregunta amplia y

tramposa, ya que evidencia que los museos existen en tanto necesidad de conservación, de historicidad y de narratividad. Los museos son poder, legitimidad, tensión y reelaboración discursiva y existen y existirán en tanto el orden estructuralista sea el medio ordenador. De ahí que la pregunta que nos hicimos fue ¿Cómo hacer y desdoblar el museo en un museo mutable? ¿Cómo construir estrategias, incorporar narrativas, aceptar transformaciones ontológicas, intelectuales y experimentales? ¿cómo pensar desde el público?

Si bien es cierto que el camino que varios museos seleccionan para estos procesos de innovación es el espacio expositivo, en el caso del Museo de la Medicina Mexicana reconocimos las limitaciones que representa ser espacio contenedor de objetos, que por razones enciclopédicas, se deben de suscribir a la lógica narrativa e histórica, aunado a que el museo se integra a un conjunto de museos universitarios que tienen que ser consecuentes con el seguimiento de un proceso curricular ideal. De ahí que una de las estrategias para desdoblarnos como museo fue la gestión de exposiciones de arte contemporáneo que negocian con la ciencia médica. Aunque esta línea se robustece día a día, el espectador que llega al museo en ocasiones busca otras experiencias y la experiencia estética que en el espacio se desata, obedece a una lógica diferente a la experiencia del objeto artístico. De ahí que una nueva línea se abrió a nuestro quehacer: la edición de libros. El libro se nos devolvió a los ojos como el espacio narrativo polisémico por antonomasia. En la disciplina médica, el libro ha sido en gran medida el espacio de quiebre, el objeto que ha dislocado las narrativas y en consecuencia quisimos voltear a experimentar con este soporte.

II.

Como punto de partida, tomamos el ejercicio que se hizo en un emblemático tratado impreso hace casi quinientos años. De acuerdo a la usanza de la época, el frontispicio coincide con la temática del libro y presenta un escenario abarrotado donde se realiza una disección. La acción se lleva a cabo en un anfiteatro, representado como si fuese un templo. Este espacio, único para el aprendizaje de la anatomía, ostenta siete columnas de gran escala rematadas con capiteles corintios, los más festivos dentro de los órdenes clásicos. Las columnas sostienen una trabe sobre la que descansa un friso dividido en triglifos y metopas, decoración que sólo aparece en el orden dórico. Por lo tanto, podemos suponer una licencia artística por parte del artista con el fin de alternar los mascarones de un buey, símbolo del Palazzo Bo, lugar que ocupaba la Escuela de Medicina en Padua, y un león, en representación de la Serenísima República de Venecia.

En el extremo superior del grabado, aparece el escudo de armas de la familia Vesalio, conformado por tres zarigüeyas rampantes. Éste es sostenido por dos figuras de niños regordetes que, a su vez, se recargan sobre una cartela ricamente decorada que lleva el título del libro, *De humani corporis fabrica*.

Rodeado de una vasta multitud conformada por discípulos, colegas, miembros de la iglesia y de la nobleza, y uno que otro curioso, se encuentra el cadáver de una mujer. El profesor, a diferencia de otras representaciones similares, en donde el maestro se encuentra dictando la lección desde una cátedra y con la ayuda de un bastón, se ubica junto al cuerpo diseccionado. En la mano derecha lleva un instrumento y con la otra adopta un ademán que simula estar explicando aquello que el cuerpo expuesto devela. Sobre el cadáver femenino,



Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patauinae professoris, *De Humani corporis fabrica*. Libri septem, 1543.

emerge soberana la alegoría de la muerte, manifestando que en la anatomía el misterio de la vida se descubre a través de la muerte.

De humani corporis fábrica, obra del anatomista flamenco Andreas Vesalio se convirtió en el libro más innovador del siglo XVI al incluir en su tratado láminas explicativas basadas en la experiencia directa con el cadáver.

La historia establece que la obra de Vesalio desmoronó la tradición galénica que había perdurado por más de mil años y planteó las bases de la anatomía moderna. En realidad, la obra de Vesalio no rompió con Galeno, sino con las autoridades de su época. Se enfrentó a sus maestros y a las instituciones a partir de la metodología del propio Galeno, como lo aclara el anatomista flamenco:

Galeno se corrige a menudo; rectifica, a la luz de la experiencia, errores cometidos en un libro anterior, y expone así a poca distancia, teorías contradictorias. Vesalio procedió de la misma manera que Galeno, corrigió los errores que detectó en el legado galénico a través de la experiencia con el cadáver: “quien quiera contemplar las obras de la naturaleza no debe fiarse de los libros anatómicos, sino remitirse a sus propios ojos (Galeno 1854, 174).

Vesalio incluyó en su obra la mirada del anatomista a través de sus magníficas láminas y así la imagen como medio didáctico en la enseñanza médica se convirtió en una herramienta sustantiva para la formación teórica.

En la denominada “era de las anatomías” la verdad no se hallaba en la palabra escrita, la verdad yacía en la carne y se accedía a ella por medio de la vista. Las láminas de Vesalio no debían de ser tomadas como fin último, eran producto de la experiencia, de la manipulación de la carne y servían

como un medio para adquirir la teoría que forzosamente aspiraba a la práctica.

Las láminas de *Humani corporis fabrica* también dejaron claro el vínculo tan estrecho que el arte y la medicina mantenían desde el principio del Renacimiento. Vesalio se apoyó en la destreza y sensibilidad de Stephan von Calcar, discípulo de Tiziano, virtuoso pintor veneciano. Si bien las ilustraciones gozan de una gran precisión descriptiva, también manifiestan una búsqueda estética.

La figura humana domina la composición de las láminas. Se tratan de cuerpos descarnados pero en posiciones que transmiten armonía y proporción. Las posturas de las figuras nos recuerdan a las esculturas clásicas, se encuentran en lo que llamamos *contrapposto*, término italiano para denominar una manera de ilustrar al cuerpo donde predomina el movimiento armónico por medio de la representación de una pierna en tensión y la otra en relajación. Así, las anatomías desolladas de Vesalio dominan el paisaje construido a partir de una línea del horizonte bajo para que predomine el cielo como fondo de las poderosas anatomías.

Si bien las imágenes están tratadas con decoro e idealización, nos relatan una historia cargada de violencia y hedor. La espera de la entrega de los cuerpos, la disputa por su posesión, la descomposición que acechaba y acompañaba los tiempos de la disección se convirtieron en características permanentes en la era de las disecciones (Mandressi 2012). Desde entonces, la anatomía está marcada por el cuerpo muerto y su origen es violento. Así lo muestra la séptima tabla dedicada a los músculos; en ella se observa una figura masculina que cuelga de una soga y expone de manera brutal su anatomía descarnada. Se trata del cuerpo de un criminal ejecutado públicamente y sometido a una doble condena,

la de saber que tras la muerte su cuerpo sería entregado a la ciencia, que se encargaría de exhibirlo públicamente para después ser desmembrado y con ello, según las creencias populares, negarle rotundamente la posibilidad de salvar el alma.

Si bien estas imágenes están impregnadas de un aire renacentista, también plantearon una nueva manera de ver el cuerpo. El cuerpo corrupto y descarnado era desacralizado y convertido en materia de estudio. Paulatinamente, las figuras anatómicas dejaron de ser representadas en actitudes animadas. El cuerpo comenzó a tratarse como un mapa (anatomía topográfica) o un territorio accidentado en donde habita la enfermedad (anatomía patológica o morbosa).

La gran aportación de *Humani corporis fabrica* descansa en el poder de la imagen como medio de constatación. Además, es un claro referente para todo aquel interesado en el punto de intersección entre arte y ciencia. Este vínculo parece indisoluble y, como prueba de ello, tan solo hay que repasar ambas historias para percatarse que difícilmente una podría definirse sin la otra. Esta tradición la reconocemos desde el Palacio de la Escuela de Medicina, cuya vastísima colección de instrumental quirúrgico, aparatos médicos y especímenes humanos están dispuestos a nuevas interpretaciones, nuevas narrativas. Un medio idóneo para la interpretación libre de nuestras colecciones es la publicación de libros. Si bien la colección ya está dispuesta en salas cuyo espacio y contenido determinan el significado de cada una de las piezas, mediante la publicación del libro se tiene la oportunidad de liberar los objetos de su contexto y con eso abordarlo desde distintas miradas o disciplinas.

III.

Esta colección se ha configurado a partir del accidente, de la causalidad. En la mayoría de los casos, los objetos que se resguardan ahí solo pasan por un filtro: comprenderse dentro del universo de la ciencia médica. El ejercicio curatorial que ahí se hace no es a partir de continuar historicidades o resarcir las ausencias de la colección; el ejercicio curatorial se basa en narrar, construir, deconstruir y subjetivizar la historia de la ciencia médica en este país y sin duda este es un gran atrevimiento, algunos dirían osadía, no solo por no prestar atención excesiva a la construcción de conocimientos positivistas, estructurados, enciclopédicos y monográficos, sino principalmente, por partir del objeto como potencia de narratividad, como lugar para dislocar la lógica y la experiencia del espectador como el centro de la construcción textual.

Es por ello que los conceptos eje en la experiencia del espectador al interior de este espacio son el texto, la textualidad y la intertextualidad (Lara Rallo 2007) o, dicho en otras palabras, la imagen, la narrativa y el lugar en los que se coloca esa imagen y la lectura que el espectador hace de ella. Así, y a partir de los procesos reflexivos en los que se intenta proyectar un qué y para qué del museo, es que las “imágenes-texto” se han convertido en el centro de reflexión e inflexión narrativa.

Son “imágenes-texto” porque no distinguen las fronteras que la cartografía de la lógica les ha impuesto porque en ellas coexisten y se negocian las dimensiones simbólicas y representacionales, “imágenes-texto” porque el acceso es pautado por la experiencia, el conocimiento o desconocimiento del observador e “imágenes-texto” porque no exigen

un posicionamiento *a priori* ni *a posteriori* al público, solo sugiere tomar lugar de su propia configuración corporal.

De este modo y haciendo eco de lo que promueve este espacio, fue que un día de hace algunos años se acercó el fotógrafo Michel Zabé con una inquietante propuesta: hacer un libro con las fotografías que había tomado a lo largo de los años sobre la colección. Fue inquietante porque, en general y tal y como lo dijo Peter Burke (2005), las imágenes en el dominio de los historiadores, de los hacedores de libros, se han utilizado como ilustraciones de las narraciones que cuentan pequeñas o grandes historias; a la imagen se le ha restado su condición histórica por considerarse una imagen menor en tanto reproducción; se ha considerado menos elaborada, menos intelectual. De hecho, me atrevo a decir que incluso en algunos libros cuyo centro es la imagen, el sentido preponderante de la herencia escritural dota de mayor importancia al escrito sobre el objeto visual. Esta desafortunada relación, nunca resuelta, nunca satisfactoria, era lo que dejaba sobre la mesa Michel Zabé, quien forjó su carrera en la fotografía de registro. Zabé participó en más de un centenar de libros acreedores a reconocimientos nacionales e internacionales. Fue el fotógrafo al cual recurrieron tanto los museos de obras barrocas, como las galerías de arte contemporáneo.

Su propuesta también fue inquietante porque la totalidad de su repertorio de fotografías era en blanco y negro, algo que sin duda rompía con la lógica de la fotografía de registro, toda vez que ésta se proyecta como “lo más cercano a la realidad”, “registro fiel” o “copia idéntica”. En su lugar, se presentaba un obsesivo repertorio de imágenes en gamas de grises, las cuales destacaban los volúmenes, los contornos y el dramatismo de la colección.

Otro reto fue que el repertorio era un universo de más de mil imágenes; de ahí parte del por qué del título de esta intervención, el vértigo de las imágenes. Entrar en ellas fue enfrentarnos a un repositorio que nos revelaba imágenes en las imágenes que antes habíamos visto pero no observado, fue perder el equilibrio y un poco la razón, porque de pronto el cómo seleccionar un cráneo de entre doscientos cincuenta, se convirtió en un reto que nos obligó a pensar desde distintos lugares la misma imagen, que nunca era la misma. De repente, la metáfora foucaultiana (Ortiz Casillas 2017) de ponerse los lentes de lo que se quiere ver, tomó su sentido literal.

¿Cómo aglutinar esto, cómo presentarlo, cómo problematizarlo? La primera solución fue pensar en estructurar por medio de capítulos que realizaran las grandes mentes de la medicina; no obstante, esa idea fue desechada pronto. La mirada crítico-estética era lo que demandaban esas imágenes para pensar el libro a partir de la imagen. Tal y como lo propuso Aby Warburg (Warburg *et al.* 2010), las imágenes tomaron posición y el libro se pensó entonces como un umbral. Es decir, el libro como el espacio de diálogo entre el adentro y el afuera, el adentro como la intertextualidad irrepetible y el afuera como las textualidades sugeridas. El libro como el espacio entre lo factual y lo ficcionalizado; es decir, entre la evidencia y su construcción. El libro como el puente de lo temporal-espacial, ya que en él se deposita el síntoma de la época y se transfieren los de otros tiempos.

Se escucha como un ejercicio sencillo, pero sin duda ceder ante lo atractivo y liberador del orden, arriesgarse contra el confort de la estructura y rebasar el margen de lo permitido, no lo es. En principio porque la noción del libro contiene en su haber una serie de expectativas como el cumplimiento de la estructura del género que se impone,

la constatación argumentativa del texto escrito y, por supuesto, la experiencia liberadora, edificante y de refundación que ostenta el “aura” de la imagen del libro. Esto nos recuerda un poco al concepto que desarrolló tan elocuentemente Walter Benjamin (2015), “lo aurático” del arte, de la expresión sensible. Pero cuando Benjamin refirió a la reproductibilidad técnica, a la desacralización del objeto, a la pérdida de lo aurático, no tocó la imagen del libro. ¿Por qué Benjamin evidenció la relación performática del lector con el objeto libro? Creo tener algunas posibles respuestas: la primera y más cercana es la impronta del libro en la formación judaica. No podemos evidenciar la historia del autor; posiblemente en aquellos años el libro seguía siendo un producto de acceso limitado, más limitado aún que la obra pictórica y que el teatro, dado que el libro requiere de un saber y una habilidad, el saber de la lectura y la habilidad de la comprensión. Es por ello que el célebre filósofo no pudo cuestionar el libro y su sentido de reproducción, sin el cual no sería libro, solo serían hojas de papel únicas, casi como una obra de arte.

Así, el libro impone, es la representación de un poder que a su vez domina un saber y al cual no todos pueden penetrar y que, por contradictorio que parezca, es un saber universal. Ahora bien, qué decir del mundo de la medicina, en el cual el metalenguaje se encripta incluso para los doctos en el tema. Escuchar un parte médico se convierte en un laberinto barroco, del cual con suerte podremos entresacar algunas palabras y a partir de ellas armar el rompecabezas. En medio de una conversación con un médico sobre la relación que los profesionales de la Medicina tienen con la producción de libros, éste sostuvo: “cada palabra la verifico, no puedo darme la libertad de escribir desde mi ronco pecho”. Este proceso de verificación solo me hizo comprobar la

traducción que se autoimpone la escritura médica.

Tal y como lo señaló Jorge Torres en *A Capite Ad Calcem*, encontramos arroyos en los cuales el lector/observador se incorpora inmediatamente. El libro se puede leer de atrás para adelante, del centro al final, se puede optar por no leer el texto y solo ver imágenes, etcétera. El libro es un umbral y justamente en ese espacio intersticial es que las lecturas que se hacen de él son el fin de lo que se busca detonar.

Esta idea me hace pensar en lo poco que se dice en torno a la recepción de libros bellamente ilustrados, con pesadas pastas y gruesos papeles, así como *A Capite Ad Calcem*. Pareciera nuevamente que la supremacía del libro le imposibilitara la comprensión de su impacto. La supremacía del libro es, cuando menos, irrefutable en muchas esferas; por ejemplo, en el caso del cine, es extraño escuchar que una película “supere” al libro, o en el caso de los libros de Historia, es imposible traducirlo en visualidad. El libro en sí contiene la parte y el todo. Ése es el espacio que buscamos revertir.

¿Qué sucede si el libro se nos escapa? Yo decía derrame; Nuria Galland, la mayor defensora del proyecto, decía: el objetivo del libro. Y pronto el libro se nos escapó, se derramó o cumplió su objetivo. Un grupo de jóvenes productores abrazaron el proyecto para realizar la experiencia multimedia *A Capite Ad Calcem*. De pronto las fotografías se animaban, se desvanecían, aparecían y se fragmentaban, pero más sorprendente aún fue la aparición de una imagen/libro/imagen, una triple operación semiótica que se orquestó sin que siquiera lo pudiéramos intuir. Si he de ser honesta, en algún momento sentí un enorme deseo por redireccionar ese proceso; no obstante, sabía que eso era lo que se buscaba, que se activaran lecturas, que lo polisémico y lo polivocálico tomaran lugar en el museo, en el espacio en

el cual se han conservado los pasados casi impolutos, casi perfectos, casi incuestionables, siempre corregibles. El libro había sido el motivo, la fotografía había sido el catalizador, el texto la posibilidad; dejó de ser uno más en los anaqueles o sobre las mesas de las salas y aconteció, así como aconteció *De Humani Corporis Fabrica*. El experimento que da el protagonismo a las imágenes, las lleva a la arena, al espacio de la lucha y el texto se desborda en posibilidad.

Esto me permite reflexionar a modo de conclusión con base en una pregunta más personal que académica: cuando hacemos un libro, ¿para qué lo hacemos? ¿Como un proceso narcisista de reificación de nuestros saberes, como un lugar para depositar las memorias que deseamos resguardar, como un ejercicio necesario en la práctica académica?. En este caso, *A Capite Ad Calcem* lo hicimos porque era nuestro recurso para mantenernos unidos en el proceso de las pérdidas que nos imponía la vida: un sismo nos hacía perder el techo a dos del equipo, otros perdíamos la vida familiar como la habíamos pensado, pero todos, sin saberlo perdíamos a Michel, quien en el proceso del libro atravesaba silente su propia enfermedad, un cáncer violento. De ahí que las imágenes cambiaron vertiginosamente incluso en últimas fechas, ya que él, nuestro fotógrafo y amigo nos enseñaba sin enunciar cómo vivía la enfermedad cada día, cómo transitaba del reino de los sanos a los enfermos y cómo todo su dolor, desesperación, ímpetus, desolaciones y nuevos ímpetus, los vivía de la cabeza a los pies.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter y Alicia Entel. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Godot, 2015.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Galeno, *De l'utilité des parties du corps*, II.3, en: Charles Daremberg (ed.). *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, t. I. París: Baillières, 1854.
- Lara Rallo, Carmen. *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.
- Mandressi, Rafael. *La mirada del anatomista: disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. México: Universidad Iberoamericana, 2012.
- Ortiz Casillas, Samantha O. "Gubernamentalidad y política pública: estudio alternativo del programa Prospera", *Revista Mexicana de Sociología*, vol.79, núm. 3 (2017: 543-570). Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01882503201700030054&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0188-2503.
- Warburg, Aby; Martin Warnke, Claudia Brink y Fernando Checa Cremades. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

II. REPENSAR LA IMAGEN DESDE LA BIBLIOTECOLOGÍA

La imagen: una herramienta para pensar la biblioteca

ALEJANDRO JOSÉ UNFRIED GONZÁLEZ

La teoría es algo que no se ve.

Hans Nlumenberg

Considera la siguiente imagen: varios niños, una niña y una mujer adulta están sentados en el suelo, uno al lado del otro, sobre una manta de color azul, entre libros de diversos tamaños, algunos de los cuales se encuentran en sus manos. La niña y uno de los niños leen. Los demás parecen buscar algo entre los libros dispersos. La mujer adulta los acompaña. Con esta imagen iniciaremos nuestra reflexión. Será nuestro instrumento, nuestra herramienta para pensar la biblioteca; es decir, nuestra herramienta para suscitar preguntas en torno a ella. Hablaré de esta imagen como si estuviera frente a nosotros y consideraré, en particular, una pregunta: ¿qué es la biblioteca? ¿O unos libros sobre esa manta? ¿O un grupo de niños y niñas que se ha encontrado con esos libros? Yo creo que la biblioteca es todo eso. Creo que es un espacio en el que los lectores se encuentran con los libros. Pero creo que la biblioteca también es otra cosa. Creo que es un producto humano y que diversas personas participan en su

producción. Aquella imagen me sugiere todo esto. Entonces ¿qué es la biblioteca? La biblioteca es un espacio en el cual los lectores pueden encontrarse con los libros, y es producto de las acciones específicas de muchas personas que conforman, en conjunto, una especie de entramado. Consideremos esta doble definición con mayor detalle.

LA BIBLIOTECA ES UN ESPACIO

La biblioteca es un espacio, un sitio que alberga diversos objetos. Podemos ubicarlo y acceder a él. Piensa en las bibliotecas que conoces. Te has desplazado hasta ellas, de un modo u otro, o has indicado a alguien más el camino que conduce hasta allí. Tú puedes decir, por ejemplo: “La biblioteca está ubicada frente al parque, a dos calles de la estación del tren. Se accede a ella por una puerta muy grande, tras subir unas escaleras”. O bien puedes decir: “La biblioteca está ubicada en el servidor de la universidad. Se accede a ella al escribir una cadena de caracteres en un navegador web”. Hemos de precisar, entonces: la biblioteca es un espacio físico o virtual. Pero un espacio, a fin de cuentas.

Ahora veamos la imagen. Recuerda: hablaré de ella como si la estuviéramos viendo. Lo que vemos es un espacio físico bien delimitado y un grupo de personas que han ingresado en él. Diríamos, incluso: “A ese espacio, ubicado a la sombra de un muro, se ingresa al colocar un pie sobre la manta azul”. Me inclino a creer que cualquier persona podría ubicarlo y acceder a él; solo requeriría unas indicaciones adecuadas y encontrar un sitio en dónde sentarse entre los libros y las demás personas que han llegado primero a la manta.

Ahora bien, no se trata de un espacio vacío. Consideremos la imagen nuevamente. En ella podemos ver una variedad de

objetos, algunos sobre la manta, otros en las manos de los niños, y pertenecen a una misma clase. Son libros, objetos cuya forma característica exhibe aquí diversos tamaños y diversos colores. Este espacio (es decir, esta manta a la sombra de aquel muro) alberga libros y podemos verlo. Y podemos ver cómo las personas reunidas los han tomado para hacer uso de ellos: para leer o para recorrer sus páginas mirando los dibujos.

Podemos plantear una relación elemental entre el espacio, las personas y los objetos que vemos en la imagen: la manta es un espacio y quienes acceden a ella acceden, a su vez, a los objetos que alberga (libros de distintos tamaños y colores). Siguiendo a Svenonius (2000), esta clase de acceso puede ser llamada "acceso material". Denota la obtención de un documento, un objeto que contiene información, —es decir, que contiene un mensaje (Martínez Comeche 1995) — y que le proporciona un soporte. Según esto, las personas acceden a información al acceder a documentos, como si se tratase de un paso previo (o condición) que es posible, únicamente, si esos objetos han sido colocados en un sitio ubicable y accesible que permita disponer de ellos. En suma otras palabras: para acceder a un libro es necesario acceder al espacio que lo alberga, como han hecho los niños que vemos en la imagen.

LA BIBLIOTECA ES PRODUCTO DE ACCIONES

Lo esencial, entonces, parece ser esto: alguien ha de colocar documentos en determinados sitios para que las personas puedan obtenerlos. Al hacerlo, crea un espacio que denominamos biblioteca. Sus acciones la crean y recrean. Sin ellas, la biblioteca no existe. Lo sugiere también nuestra imagen: al colocar unos libros sobre una manta y definir así un espacio

de encuentro con esos objetos, alguien ha creado una biblioteca en la calle de una comunidad.

De hecho, como lo hace la organización ATD Cuarto Mundo (2018, 2015), podríamos llamarla biblioteca de calle.

Porque el espacio que vemos en la imagen no ha existido siempre, como si se tratara de una biblioteca eterna (piensa, por ejemplo, en la biblioteca de Babel y su origen incierto). Por el contrario, se trata de un espacio creado por seres humanos en algún punto del tiempo que podemos determinar con mayor o menor precisión. Podemos decir, por ejemplo, “la manta fue colocada hace varias horas, pero no fue sino hasta hoy, lunes, que todo estuvo listo”. A su vez, podemos postular que la creación de un espacio de esta clase constituye un proceso, ya que es poco probable que surja de un único acto en un único punto del tiempo, como si al levantar una mano esa biblioteca de calle surgiera de la nada. Diríamos, más bien, que ese espacio es creado progresivamente y como producto de numerosas acciones.

En efecto, la producción de un espacio como éste implica determinadas y múltiples acciones. Considera esto: el espacio que alberga a los niños, la niña, la mujer adulta y los libros no estuvo ahí antes de colocar la manta sobre el suelo, de extenderla cuidadosamente o de elegir el sitio adecuado (digamos a la sombra del muro para que el sol no desaliente a los lectores). No estuvo ahí antes de colocar los libros sobre la manta, ni antes de disponerlos de cierto modo. Todas esas acciones (y sin duda otras más) fueron necesarias para producir el espacio que llamamos biblioteca de calle. Decimos que la biblioteca es producida porque es el resultado de la praxis; es decir, el resultado de una acción transformadora de la realidad material, externa al sujeto, que permite atender determinadas necesidades humanas (Sánchez Vázquez 2003). No es, exclusivamente, un producto

de la imaginación o del pensar. Al producir una biblioteca, algo ha cambiado en el mundo.

De este modo, la biblioteca es creada cuando determinadas personas llevan a cabo determinadas acciones. Esas acciones consisten en disponer determinados objetos en determinados sitios. Esos objetos son objetos que contienen información, son registros materiales de mensajes creados intencionalmente a los que denominamos documentos, y esos sitios facilitan su obtención. Al obtener documentos, las personas están en condición de acceder a la información que contienen o, lo que es lo mismo, están en condición de informarse. Así, al crear espacios como la biblioteca, los seres humanos creamos condiciones para acceder a la información, y no solamente a unos objetos específicos. A los lectores les interesan los mensajes que contienen esos objetos y la biblioteca –como espacio que propone las condiciones necesarias para satisfacer las necesidades del lector (Rendón Rojas 2005) – contribuye a reunirlos. Lectores e información son reunidos en el espacio que llamamos biblioteca, gracias a las acciones de muchas personas.

LAS ACCIONES QUE PRODUCEN LA BIBLIOTECA CONFORMAN UN ENTRAMADO INVISIBLE

Ahora bien, en la imagen sólo vemos la manta extendida y su color azul; sólo vemos los libros, sus dimensiones, sus colores, y a los niños que se han encontrado con esos objetos, y a la niña que lee, y a la mujer adulta que los acompaña. No podemos ver todas las acciones que se realizaron para que ese estado de cosas tuviera lugar, ni a las personas detrás de esas acciones. Muchas personas, no una. Nada nos garantiza que sea una sola persona la que colocó los libros

ahí, la que llamó a los niños o la que puso la manta. Es cierto: podrían ser la misma persona, pero también podrían ser personas distintas; esto lo hace más interesante y, quizá, más preciso. La participación de varias personas en el proceso sugiere, a su vez, una especie de red que va siendo trazada por las acciones (e interacciones) de todas esas personas. Llamemos a esta red un entramado.

Imagina esto: B decidió instalar una biblioteca junto a ese muro que puede ver todos los días cuando camina hacia su trabajo. Pide ayuda a C para llevar una manta azul hasta ese punto. Mientras tanto, D trae en una caja los libros que ha reunido. Los obtuvo de E y F, quienes los donaron generosamente. G también donó algunos, pero cuando B revisó estos libros, un día antes de que D partiera con la caja, decidió no incluirlos al considerar que su contenido no sería de interés para los lectores que espera recibir. Colocada la manta y llegada la caja, H se suma a B (C y D han partido ya) y le propone organizar los libros de determinado modo. B acepta, los libros son organizados según H, y la biblioteca empieza a surgir. J y K traerán a los niños porque los conocen y saben cómo tratar con ellos y, junto con B y C (que ha regresado), se encargarán de cuidarlos mientras permanezcan en la manta. J estará más cerca porque sabe que muchos niños no leen y esperan que alguien les ayude. Por cierto, J es la mujer adulta que está junto a la niña.

Es claro que puedes imaginar otro estado de cosas; lo importante es mostrarte cómo puede armarse un entramado. En particular, quiero hacerte notar un detalle: el entramado que produce el espacio que llamamos biblioteca no se desarrolla, exclusivamente, dentro de los límites de ese espacio, y esto quiere decir que las acciones que producen la biblioteca no son, exclusivamente, las acciones de los agentes que

denominamos bibliotecarios. Hay más personas involucradas en su producción e, incluso, podría no haber un solo bibliotecario involucrado.

Regresemos a la imagen y a lo que considero el punto más importante de todo lo expuesto. En esa imagen faltan esas acciones y faltan esas personas (las letras B, C, D, E, F, G, H, K). No podemos verlas. Era de esperarse porque, como ha dicho Pascal Quignard, "hay, en toda imagen, una imagen que falta" (Quignard 2014, 8). Nuestra imagen no ha sido ninguna excepción. Podemos ver aquel espacio, aquellos objetos y aquel encuentro, pero no podemos ver el entramado que le da origen. Una imagen falta en esta imagen: la de ese entramado de acciones y personas que producen (y mantienen y transforman) la biblioteca. Esto sugiere que un lector, al acceder a ese espacio, no puede, en principio, ver ninguna de las acciones que se realizaron para que la biblioteca estuviera ahí. Esas acciones parecen situarse en un plano distinto, que interesa al investigador pero, quizá, no al visitante que desea hacer uso de sus recursos. Llamaré a ese plano un plano teórico. Al igual que la imagen que falta, no podemos verlo.

Pero eso es, precisamente, lo que necesitas para teorizar en el campo bibliotecológico: imaginar lo que falta. Te corresponde, como teórico, imaginar aquello que explica lo que ves y que ayuda a comprenderlo. En este sentido, tu mirada ha de ser una que mira lo invisible en lo visible. Pienso que si construimos teóricamente el entramado de acciones y personas que da origen a la biblioteca, podremos estudiarla sistemáticamente para comprenderla mejor y, con ello, estaremos en condiciones de ofrecer insumos significativos a todos aquellos vinculados a su desarrollo y gestión. Queremos determinar y comprender todas esas acciones e integrarlas en un esquema explicativo capaz de dar cuenta

de un fenómeno específico. Acaso esto esboza un programa de investigación. Yo lo llamaría: hacia una teoría del encuentro entre el libro y el lector.

El primer paso, claro está, es la construcción de los objetos de aquel plano y esto equivale, en nuestro caso, a construir teóricamente a la biblioteca. Sigamos con la comparación. Construir teóricamente la biblioteca es como construir un objeto invisible que, sin embargo, acompaña al objeto visible, como la imagen que falta acompaña a toda imagen. Si la imagen visible es la que evoca la imagen que falta y la palabra que quiere dar cuenta de ella, el objeto visible es el que suscita a la teoría. Porque hay en toda biblioteca algo que podemos ver, pero también algo que no, y para construir una teoría de la biblioteca, hemos de considerar aquello que, en ella, no podemos ver.

En el marco de dicha construcción, no podemos perder de vista el objeto visible porque, si lo hacemos, perderemos de vista el encuentro entre el libro y el lector —siempre concreto y susceptible de problematizar— y, con ello, la labor teórica pierde significado para el campo bibliotecológico. Dicho de otro modo, perder de vista el encuentro entre el libro y el lector es perder de vista el fenómeno a estudiar. Si se acusa al teórico de andar en las nubes y de tropezar, es porque ha olvidado el objeto visible, el objeto original, y acaba construyendo una “teoría” que no explica nada porque no tiene nada que explicar.

LA BIBLIOTECA ES UN ESPACIO DE ENCUENTRO

Falta una cosa más. La biblioteca es un espacio de encuentro entre el libro y el lector. Regresemos, por última vez, a la imagen. Considera esto: en la imagen vemos algunos libros

sobre la manta, pero ese estado de cosas no parece suficiente a quienes han producido ese espacio y, entonces, alguien ha llamado a los niños para que vinieran. ¿Acaso no era suficiente con disponer aquellos libros ordenadamente en un espacio? La respuesta es no. Eso no era suficiente. Si no vienen los niños no puede haber un encuentro. Si no toman los libros, tampoco. La manta azul no es cualquier espacio, es uno donde los libros se encuentran al alcance de las manos de quienes ingresan. ¿Recuerdas? La niña ya ha tomado uno, y lee. Nada, en principio, impide a los niños tomar los libros una vez que han accedido a ese espacio, el cual ha sido producido para eso. Por ello, el acceso material puede ser considerado un tipo de encuentro. Si se accede materialmente a un libro, lo llamaremos encuentro con el libro. Si la persona que se encuentra con el libro es alguien que desea leer, lo llamaremos encuentro entre el libro y el lector. Y puesto que el acceso material no se relaciona exclusivamente con libros, siempre será posible imaginar otra clase de encuentros en la biblioteca. Lo importante es definir un ámbito de indagación.

Por último, consideremos rápidamente algunas objeciones. La primera: ¿Acaso no se estropean los libros en el suelo? Probablemente. Pero hay aquí una especie de norma que permite poner en un segundo plano de importancia el cuidado del objeto, justo por debajo de su utilización efectiva, y recordamos, de inmediato, la primera ley de la Bibliotecología, formulada por Ranganathan (1931): los libros son para ser usados. Podemos suponer que aquellas personas que crearon aquella biblioteca de calle pusieron en práctica esa ley. Colocados en el suelo son más fáciles de tomar y, quizás, más atractivos. ¿Te imaginas un estante muy alto y unos niños pequeños? Segunda objeción: ¿Se trata de un encuentro con cualquier libro? No, los niños

y las niñas se encuentran en la biblioteca con aquellos libros que pueden interesarles. Los libros de una biblioteca son dispuestos atendiendo a su posible lector, no al libro como objeto con valor en sí mismo. Dos leyes de la Bibliotecología expresan este modo de proceder: a cada lector su libro y a cada libro su lector (Ranganathan 1931). Tercera objeción: ¿Un encuentro con libros nada más? Es cierto, solo vemos libros en nuestra imagen. Pero quizá sea por ahora, hasta que lleguen otros objetos, otros documentos, porque la biblioteca es un organismo en expansión (Ranganathan 1931). La manta azul albergará nuevos objetos o, de otro modo, terminará por volverse innecesaria.

Ese encuentro es importante para la Bibliotecología. Jesse Shera (1990), al referirse a eso que denominaba el paso del libro a las manos del lector, sostuvo que "si esto sucede frecuente y fructuosamente, puede decirse que la biblioteca es exitosa; pero si nunca toma lugar, nada de lo que la biblioteca pueda ser o hacer justificará su existencia" (1990, 203). Como profesión, a la Bibliotecología le interesa facilitar dicho encuentro. El ejercicio profesional bibliotecario es una actividad facilitadora porque quien dispone documentos en sitios cercanos a las personas que tienen interés en ellos parece hacer más sencilla su obtención. Se diría que ese ejercicio sigue un principio: ahorra tiempo al lector (Ranganathan 1931). La niña, los niños, la mujer adulta, ninguno de ellos tiene tiempo que perder.

BIBLIOGRAFÍA

- “El saber al alcance de todos”, ATD *Cuarto Mundo*, 2018. Disponible el 6 de septiembre de 2018 en <http://www.atd-cuartomundo.org/que-hacemos/cultura-y-educacion/biblioteca-de-calle/>.
- “La Biblioteca de Calle, una herramienta para una educación para todos”, ATD *Cuarto Mundo*, 2015. Disponible el 6 de septiembre de 2018 en <http://www.atd-cuartomundo.org/la-biblioteca-de-calle-una-herramienta-para-una-educacion-para-todos/>.
- Martínez Comeche, Juan Antonio. *Teoría de la información documental y de las instituciones documentales*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Quignard, Pascal. *La imagen que nos falta*. Alain-Paul Mallard (trad.). México: Ediciones Ve, 2014.
- Ranganathan, S. R. *The Five Laws of Library Science*. Madras: Madras Library Association, 1931.
- Rendón Rojas, Miguel Ángel. *Bases teóricas y filosóficas de la bibliotecología*. México: Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2005.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*. México: Siglo Veintiuno, 2003.
- Shera, Jesse H. *Los fundamentos de la educación bibliotecológica*. de Sánchez Macgregor y F. González (trads.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Strauss, Anselm, y Juliet Corbin. *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- Svenonius, Elaine. *The intellectual foundation of information organization*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Identidad e imagen, la representación del bibliotecólogo

SALETTE AGUILAR GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

Participar en este seminario me ofreció la posibilidad de acercarme al tema de la imagen, pero sobre todo me permitió repensar el tema de investigación que estoy desarrollando en el programa de posgrado en Bibliotecología y Estudios de la Información en la UNAM, que es la identidad del bibliotecólogo, lo que me llevó a cuestionarme si la imagen podría ser un insumo de información para comprender el fenómeno de la identidad.

De manera frecuente para el estudio de la identidad en distintas disciplinas y ámbitos, se hace uso de la escritura y la oralidad. En este sentido, la imagen y específicamente la fotografía de retrato pueden convertirse en una fuente de información confiable, siempre que al igual que los textos y los discursos se les analice de forma metodológica.

En el caso de la identidad profesional, que representa a un grupo social determinado por su formación académica y actividades laborales, las fotografías de retrato nos permiten observar desde la individualidad la colectividad de este grupo; así podemos determinar los elementos que

aluden su representación como miembros de este grupo y que los distingue y los diferencia con otros individuos y otros grupos.

En este sentido, es posible observar a través de un acercamiento al análisis de las fotografías de retratos, que los bibliotecólogos han publicado en referencia a su imagen profesional, que la biblioteca y el libro son elementos icónicos representativos de la identidad profesional de los bibliotecólogos.

IDENTIDAD E IMAGEN: LA REPRESENTACIÓN DEL BIBLIOTECÓLOGO

La representación de los seres humanos en imágenes ha sido una constante desde la Antigüedad. En los primeros tiempos, se trazaban los rasgos completos y toscos debido a que el énfasis no era el sujeto sino la acción que este desempeñaba. Posteriormente, se fue dotando de elementos para la diferenciación, según los atributos que referían el oficio, la posición o la jerarquía de los sujetos representados para, finalmente, centrar la atención en el rostro como la fuente principal de características individuales; es decir, como una muestra de distinción del sujeto frente a los otros y por lo tanto de un acercamiento entre la imagen y la identidad.

La estrecha relación entre los seres humanos y su representación en imagen llevó a algunas sociedades a pensar que el objeto [sujeto] y su representación visual, aunque eran físicamente distintos, provenían de las mismas energías o espíritus. Si bien actualmente ninguna persona que se precie de racional considera a las imágenes una parte material de ellos mismos, sí resulta un acto de violencia simbólica el romper o deshacerse de las imágenes de quienes

ya no están entre nosotros ya sea por voluntad o destino (Sontag 2017). Por lo tanto, la representación en imagen de las personas se convierte en una prueba de existencia, en un legado de la transición por el mundo y, sobre todo, en una intención de perpetuarnos después de la muerte.

La imagen es la necesidad de presentarnos y reflejarnos en el mundo. Los primeros en buscar satisfacer esta necesidad fueron los miembros de la realeza, quienes incluso llegaron grabar monedas con su imagen. Posteriormente la nobleza que, a través de distintas manifestaciones, principalmente la pintura, encontraron una forma de plasmar no sólo su imagen, sino elementos que representaban su personalidad, así como sus rasgos de jerarquía, reconocimiento y poder.

Con la llegada de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX, se modificó la relación, principalmente de clase, que había tenido el hombre con la imagen. En el caso de la fotografía de retrato, el hombre tuvo que esperar a que los avances técnicos redujeran los tiempos de exposición de horas a minutos para poder incursionar. Los primeros retratos permitieron a las familias de la emergente burguesía homologar las representaciones pictóricas de la aristocracia y así reclamar su lugar dentro del nuevo orden social. Estos retratos eran realizados en planos amplios, con poses solemnes y acartonadas. Como las técnicas fotográficas de aquel entonces no lograban captar detalles, algunos estudios se encargaban de retocar e incluso colorear las fotografías posteriormente, para así hacerlas parecer más reales.

Y es justo esa realidad lo que hace diferente a la fotografía de otras imágenes, como la pintura o el grabado; mientras que la primera es un vestigio directo de la realidad, las segundas son una interpretación (Sontag 2017). Es por ello por lo que la fotografía puede comunicar, documentar e informar lo que en ocasiones a simple vista no alcanzamos

a percibir, gracias a su capacidad para hacer de lo efímero algo eterno.

Sin embargo, la fotografía muestra siempre una realidad que nunca es del todo real. Es decir, la fotografía es el encuadre de un artefacto manipulado por un sujeto; por lo tanto, no es una realidad arbitraria, sino una elegida. Así mismo, esta realidad tiene la intención explícita de comunicar algo al otro, por lo que el observador dotará a la fotografía de una nueva realidad. Finalmente, si nos enfocamos en la fotografía de retrato, se superpone una tercera realidad: la del sujeto que posa. La fotografía de retrato es la yuxtaposición de tres realidades diferentes, aunque es importante considerar que en algunas ocasiones estas realidades se condensan. La fotografía como producto del ser humano y por lo tanto social es capaz de revelar un universo simbólico proveniente de distintas realidades.

Estas realidades son la exteriorización de los esquemas de percepción, valor, pensamiento y apreciación del sujeto dada la posición que ocupan en el espacio social, a lo que Bourdieu (1991) llama el *habitus*. El *habitus* como conjunto de predisposiciones condicionan la práctica de la fotografía y la enmarca social e históricamente; por lo tanto, desempeña un papel esencial en la configuración de las representaciones sociales y en la toma de posición de los agentes dentro de un campo.

Dicho lo anterior, si enfocamos la atención al primer sujeto, el fotógrafo, es importante mencionar que presionar el obturador para captar una imagen parece un simple proceso mecánico pero es el *habitus* del operador el que interviene al decidir que ese instante de la realidad es digno de ser registrado. Esto es posible en el momento en que la interiorización de lo social logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas, o a lo que Bresson llama “el instante decisivo”.

En ese instante también se manifiesta el dominio de la técnica fotográfica que posea el autor de la imagen, pues ésta es capaz, gracias a los efectos de composición e iluminación, de alterar la realidad para encumbrar los rasgos del objeto [sujeto] fotografiado. Y son estas técnicas a través de las cuales es posible determinar el momento histórico en el que la fotografía se realizó, debido a que se han modificado con el tiempo.

Una vez que la imagen ha sido capturada por una cámara fotográfica, se somete a una serie de procesos químicos con los cuales se logra dar vida a una imagen. Actualmente tanto el revelado como el positivado se realizan de manera digital. Al materializar la imagen fotográfica es posible, en primera instancia, apreciar el lenguaje visual de una manera intuitiva debido a que, a diferencia del lenguaje escrito, éste no tiene normas específicas o demasiadas estructuras; sin embargo, este nivel de entendimiento natural de las imágenes es superficial.

Para poder leer una imagen, ésta debe ser mirada con detenimiento para obtener información sobre su composición, por lo que debemos ir más allá de las significaciones explícitas y descifrar el excedente de significación que revela y esto se logra entendiendo que “el lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos; es decir, todas sus referencias son externas a sí misma” (Berger 2015, 35).

El sujeto que observa la fotografía la percibe a través de su propio lente, que altera el significado de la imagen conforme se va integrando información a la lectura; así, la lectura de la imagen será más profunda dependiendo de los códigos, las referencias (sociales, culturales, históricas) que posea el espectador, así como de la posición social desde la cual perciba la imagen, y entonces la comprenderá según su propio *habitus*.

Por otro lado, cuando un sujeto se expone a ser fotografiado, inmediatamente realiza la acción de posar, la

cual implica tomar una posición y permanecer en ésta hasta que el obturador haya cerrado, por lo que la postura nunca es natural. Pero es la imagen que se quiere mostrar a los otros y la manera en que queremos que nos miren es la más honorable y digna que se pueda transmitir; por esa razón, suele ser lo más común el posar de frente con el gesto solemne (Bourdieu 2003).

A pesar de lo anterior, no se debe suponer que el acto de posar es un acto de manifestar algo contrario a lo que se es; no se trata fingir, sino de conciliar. En el caso de las narraciones autobiográficas orales sucede un proceso similar: el relato se convierte en una introspección que concilia el pasado y el presente del sujeto, lo cual es indispensable para la protección de la imagen que guarda para sí mismo y la que proyecta a los otros (Garay de 2013). Por lo tanto, el sentirse cuestionado u observado (en el caso de la fotografía) propicia que el sujeto tome conciencia de aquel que cree ser, pero sobre todo de quien quisiera que los demás crean que es.

Este acto consciente de transformarse en imagen pone en relieve el *habitus* del sujeto y permite observar la urdimbre que se ha tejido entre el individuo y la sociedad, el diálogo entre lo individual y lo colectivo. Por lo tanto, es un medio cargado de sentidos y significados susceptibles de ser interrogados y, por lo tanto, de ser interpretados. De entre todas las posibilidades de lo que se podría analizar a través de la fotografía emerge la identidad, ya que un proceso de interacción entre distintas realidades implica que los involucrados se reconozcan de manera mutua por medio de algunos elementos identitarios y estos elementos pueden ser observados en las fotografías.

Pero consideremos que los sujetos poseen múltiples identidades. Es preciso focalizar nuestra atención en la iden-

tividad profesional, entendida como aquella que es producida y reproducida a través de las trayectorias educativas compartidas y coincidentes, la socialización ocupacional, las experiencias vocacionales, la pertenencia a asociaciones profesionales y el desarrollo de una misma cultura de trabajo (Evetts 2003). Entonces es posible que la fotografía, y específicamente el retrato, nos muestre los elementos identitarios de las profesiones.

Para llegar a la identificación de elementos, es necesario realizar un análisis metódico de las fotografías, para el cual Suárez (2008), basado Barthes (2018) y Hiernaux (1994), describe tres dimensiones: denotativa, connotativa y cultural. En el caso de la primera, se trata meramente de una descripción de información contenida en la fotografía, por lo que es posible identificar y enlistar lugares, objetos, personas, etcétera. Este primer acercamiento es superficial y limitado.

Posteriormente, propone el análisis connotativo, en el cual la fotografía es tratada en forma de código, por lo que es necesario un desciframiento para acceder a la información que contiene, por lo que son susceptibles a ser leídos y entendidos por un colectivo particular (Suárez 2008); es decir, por un grupo que comparte una cultura, entre algunos de los elementos de significación podemos mencionar: las poses, los objetos y la fotogenia, por mencionar sólo algunos.

La última dimensión de análisis mencionada por el autor hace referencia al ámbito cultural, y menciona que a través del análisis estructural de contenido se pueden encontrar los modelos culturales de grupos sociales determinados. En esta dimensión, lo procedente es aglomerar las imágenes e identificar en esta pangea fotográfica las estructuras subyacentes que pueden ser de dos tipos, a saber: totalidad y conjunción. El primero se refiere a elementos específicos

identificados por disyunciones, mientras que el segundo es la relación de elementos presentes en las imágenes y su relación con otros para la conformación de una red.

Entendemos entonces que sólo una mirada compleja sitúa a la fotografía en un lugar científico y no en un artefacto simplemente descriptivo. Para atraer material empírico que ilustre lo expuesto hasta este momento, les pido que evoquen las siguientes dos situaciones, en las cuales la encomienda fue exponer fotos sobre la imagen y el quehacer profesional de los bibliotecólogos.

La primera es la campaña *#LibrarianFashion* lanzada este año por la IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions), la cual se solicitaba a los participantes compartir fotos de su imagen profesional en redes sociales (Twitter, Facebook o Instagram). La segunda se trata de la exposición fotográfica *El quehacer del profesional de la información: una perspectiva estudiantil*, presentada en el marco del XXVIII Encuentro de profesores y estudiantes del Colegio de Bibliotecología en la UNAM.

Al traer a nuestra memoria estas imágenes, es posible observar los retratos de los bibliotecarios, ya sea en profesionales o en formación, y de manera denotativa distinguir un espacio (la biblioteca) de fondo en la mayoría de las fotografías. De la misma forma, se identifica un objeto por hegemonía (el libro) presente en gran cantidad de las imágenes. Si pensamos las fotografías en su conjunto, como sugiere la tercera dimensión de análisis, podemos determinar que la biblioteca y el libro son elementos fundamentales en la identidad profesional de los bibliotecólogos.

Esta situación no parece representar complicación alguna si entendemos que el origen etimológico del nombre de la profesión proviene justamente de estos dos elementos y ambos objetos están aludiendo a sus orígenes. En contraste

con lo anterior, desde la segunda mitad del siglo pasado, el campo bibliotecológico ha sido afectado por las sociedades de la información y del conocimiento, las cuales han tenido un efecto fundamental, pues no sólo han impactado en su quehacer profesional (como lo han hecho en todas las profesiones), sino que, además, ha sacudido directamente su objeto de estudio: la información registrada, la cual se ha convertido en un elemento de impulso en el desarrollo social y económico para todo el mundo. No obstante, por lo que se observa en las fotografías, estos cambios no se han interiorizado; por lo tanto, no han permeado en los elementos que representan la identidad profesional de los bibliotecólogos.

Lo expuesto con estas situaciones es sólo un breve ejemplo del uso de la imagen, en particular de la fotografía de retrato, como insumo para las investigaciones relacionadas con el tema de la identidad y específicamente de la identidad profesional de los bibliotecólogos.

CONCLUSIONES

Los seres humanos hemos buscado el reflejo de nuestra imagen a lo largo de los tiempos. La fotografía de retrato ha sido ese espejo que nos devuelve una versión invertida de nosotros mismos como testimonio de nuestra existencia.

En ese momento, aceptamos que nos convertimos en algo similar al montaje en seco de los lepidópteros, quedamos impávidos, anestesiados por el tiempo y sensibles a la mirada de los otros. En ese proceso de observación, somos expuestos, pero no solo nosotros, sino todo el grupo social al que pertenecemos.

En este breve texto, expongo entre alfileres y con las alas extendidas la imagen de los bibliotecólogos a través de un primer acercamiento a los elementos identitarios que los representan: la biblioteca y el libro, que si bien puede resultar evidente, nos obliga a realizar un ejercicio de autoreflexión y preguntarnos en el marco de los cambios paradigmáticos de las sociedades de la información y del conocimiento de qué manera hemos interiorizado estos paradigmas si seguimos representando la identidad profesional con los elementos históricos tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. México: Paidós, 2018.
- Berger, John. *Para entender la fotografía*. España: Gustavo Gili, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. España: Taurus, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. España: Gustavo Gili, 2003.
- Cartier-Bresson, Henri. "El instante decisivo". En *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Evetts, Julia. "Identidad, diversidad y segmentación profesional: el caso de la ingeniería". En *Sociología de las profesiones. Pasado, presente y futuro*. Mariano Sánchez-Martínez, Juan Sáez y Lennart Svensson (coords.), 141-154. Murcia: Diego Marín Librero Editor, 2003.
- Hiernaux, Jean Pierre. "Analyse structurale de contenus et modèles culturels. Application à des matériaux volumineux". En *Pratiques et méthodes de la recherche en sciences sociales*. París: Armand Colin, 1994.
- Garay, Graciela de. *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*. México: Instituto Mora, 2013.
- Suárez, Hugo. *La fotografía como fuente de sentidos*. Costa Rica: Flacso, 2008.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Penguin Random House, 2017.

III. LA FOTOGRAFÍA Y SUS SENTIDOS

Imagen y Palabra: cruce de miradas

GRACIELA LETICIA RAYA ALONSO

La lectura de una imagen implica varios procesos: comienza cuando nuestra mirada se fija en ella y, cual si fuera un espejo, nos devuelve la mirada; el siguiente paso es la observación, que nos permite acercarnos al universo del autor y de la época, para finalmente adentrarnos en ella a través de un proceso en el cual nuestros valores, historia y prejuicios se confrontan con la imagen, proceso hermenéutico que permite reactualizar el pasado, integrar nuestro presente y proyectar un futuro.

I. UNA IMAGEN

Recargada en el borde de la ventana, una mujer clava su mirada en las páginas de un libro ensimismada, concentrada en la lectura, ajena a nuestra mirada y a cualquier otra presencia que, quizá por el ángulo, no podemos ver reflejado en la misma ventana. Pero ¿quién está leyendo? No, nuestros ojos no nos engañan, una segunda mirada a la imagen hace que nos percatemos de que no es ella, sino su reflejo en la ventana quien se encuentra leyendo un libro. Si observamos sus ojos, notaremos que su mirada,

que en principio parece espiar su propia imagen en el espejo, en realidad se vuelve hacia el interior de sí misma. Los brazos en el regazo denotan una postura relajada, tranquila... No, no es una simple y solitaria viajera, sino una mujer que está viviendo una aventura interior. En esta imagen del pintor surrealista Jan De Maesschalck, el vidrio de la ventana no refleja el exterior: la realidad, sino lo invisible, el subconsciente de esta viajera (Zeno X Gallery 1998).

En esta pintura, el reflejo en el espejo recupera la creencia antigua de que en ellos se refleja el alma, que en este caso podría ser el alma de una lectora pero también el alma o los deseos del pintor, su *modo de ver*, de interpretar. Por otra parte, el espejo como un recurso pictórico se ha utilizado para repetir lo que se encuentra dentro del cuadro, reflejar lo invisible; es decir, lo que no se puede ver dentro del cuadro (porque éste es apenas un fragmento de la realidad hecho a partir de líneas y colores), o hacer salir la imagen del cuadro; es decir, ver más allá de lo que se representa en éste a partir de la imagen. Este elemento es usado en la pintura desde el siglo XV, por ejemplo, por el pintor flamenco Jan van Eyck (1390-1441), quien buscaba expresar la realidad pero también el mundo espiritual; posteriormente, fue utilizada el pintor de origen belga René Magritte (1898-1967)¹, quien juega con las palabras y las imágenes para representar mundos, a decir de sus biógrafos, insólitos y poéticos, y en ambos casos como una forma de romper con la idea tradicional de que la pintura era un reflejo de la realidad.

1. Se hace mención de estos pintores porque al ser de la misma nacionalidad, los une una historia sociocultural común; pero, también, porque pictóricamente juegan con la idea de la representación de la realidad. Finalmente, en un ámbito históricamente más contemporáneo, el surrealismo está vinculado con Magritte.

II. EL REFLEJO DE LA MIRADA

En esta imagen, hay un primer cruce de miradas entre la protagonista de la pintura y su reflejo. Maesschalck juega con una de las cualidades más conocidas del espejo: invertir las posiciones. De ahí que “la mujer que lee” es la que se encuentra dentro del “espejo”. Este juego de representaciones muestra lo invisible, pues es la imagen en la ventana la que mira, la que expresa lo que pasa en el interior de la mujer representada, le devuelve “una mirada sobre sí y una exposición de sí [...] no como un reflejo, sino como un retrato pintado frente” a ella, “siempre adelantado” a ella (Nancy 2006, 47-48). La imagen revela un diálogo interior donde la protagonista de la imagen se inventa a sí misma, como indica la frase de Paul Klee: *las palabras se escriben en su frente y alrededor de las esquinas de su boca*², así se crea un diálogo donde se potencializa la visión de mundo de este pintor figurativo de origen belga que entremezcla lo real con lo imaginario.

Nuevamente: ¿quién refleja a quién? ¿Es el reflejo en el vidrio el que designa lo que refleja (una mujer lectora)?, ¿o somos nosotros los que ponemos en la imagen reflejada en el vidrio nuestra imagen de una mujer lectora? ¿El mundo interior del pintor acerca de su visión de una mujer lectora coincide con el nuestro?

Aquí cabe mencionar que este pintor se caracteriza por representar “mujeres aisladas que aparecen apartadas de las rutinas diarias y absortas en sus actividades”, por *observar, interpretar y fantasear* para expresar su mirada en pequeños fragmentos (Zeno X Gallery 2018), por lo que se manifiesta

2. La frase completa de Paul Klee es la siguiente: “Mi espejo mira hacia el interior. Las palabras las escribo en la frente y alrededor de las esquinas de la boca. Mis rostros humanos son más ciertos que los reales”. (Rodríguez, R., 2014).

un segundo cruce de miradas donde la pintura pertenece al pintor, pero al mismo tiempo éste le pertenece a la imagen en tanto que, más allá de la técnica artística, deja plasmada en ella sus emociones y sentimientos con respecto a la forma en que interpreta el mundo que está representando.

Así, en la imagen se funden la visión de mundo del autor con la visión del mundo en el que se ha forjado, que involucra tanto la tradición artística como la sociocultural y que da como resultado un nuevo “horizonte”; es decir, una nueva representación del mundo que le rodea.³ Tras observar la “realidad”, se ha llevado a cabo un proceso de precomprensión de la misma, a partir del cual se reconoce en el otro y puede tomar distancia para interpretar la realidad y expresarla a través del lenguaje de las imágenes. En este sentido, el sujeto queda libre de la imagen cuando la comprende y expresa en su propio lenguaje sin importar si se trata de una visión idílica o material del mundo representado. Al comprender la realidad, pone parte de sí y de su época, pero le da un nuevo sentido a partir de su propia visión de mundo.⁴

En la imagen se comparten los prejuicios, los valores y la cultura del momento histórico en que se formó su creador, lo cual revela que se ha podido entablar un primer diálogo entre el autor y la obra, que comparten un mismo lenguaje.⁵

3 “Esto me recuerda una reflexión de Louis Marin. Él decía que en toda representación, ya sea literaria o pictórica, hay dos dimensiones: por un lado la representación representa algo, es la dimensión que él llamaba transitiva y que gobierna al menos la teoría clásica de la representación, donde hay algo representado a través de una representación; y por otro lado, está la dimensión reflexiva, que hace que la representación se dé representando algo de manera que no se confundan la representación con el objeto, o la escena, o la persona representados. Esta dimensión enfoca todo lo que en un cuadro son sus condiciones mismas de representación: el lugar donde es exhibida, lo que enmarca la propia pintura; y así en las iglesias, por ejemplo, los dispositivos arquitectónicos sirven de marco para el cuadro” (Chartier et al. 1999, 122-123).

También en ella dialoga el pasado con el presente, que constantemente se reactualiza, pues quien observa la imagen, aunque no tenga conocimientos de historia del arte o de historia, si pertenece a la misma tradición cultural podrá entablar un diálogo con la imagen (aun cuando no la comprenda del todo), lo que revela que la tradición sigue viva. Este diálogo inicia cuando se tiene el legítimo interés por acceder a la obra, por interpretarla, por lo que es necesario plantearle preguntas una y otra vez, lo cual nos permite articular un significado de manera lingüística y, también, resignificar la imagen, actualizar el dialogo con ésta.

4. “Firmemente persuadido de la falsedad de las posiciones rupturistas basadas en la idea de que no es posible establecer un riguroso diálogo continuo con todo lo anterior, Gadamer se reveló como un defensor de la emergencia de las tradiciones y la necesidad de mantener una memoria viva acerca de los legados culturales entendidos como una experiencia colectiva cuyo sentido no se agota y puede ser sometido a crítica. Además de eso defendió que el fundamento filosófico de estas posiciones se basa en el hecho de que las obras que forman parte de las tradiciones literarias y científicas están escritas, y el medio lingüístico que actúa como un canal para su difusión favorece precisamente la revisión y ampliación de las interpretaciones. Según el maestro marburgues, cuando se alcanza el desarrollo de una tradición escrita, en ella no solo se da a conocer algo individual, sino que se hace presente también todo a una humanidad pasada. De este modo no resulta exagerado afirmar que los textos hacen hablar a un todo” (Navarro 2015, 96).
5. “[...] el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico. Ahora bien, lo que aparece al final de este panorama de los estudios relativos a los dispositivos de imágenes, es que este contexto simbólico es también necesariamente, un contexto social, puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existe en abstracto, sino que son determinados por las características materiales de las formaciones sociales que los engendran. Así, el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivo fuera de la historia. Esta observación puede parecer trivial (¿hay algún fenómeno humano que esté fuera de la historia?), pero no es inútil formularla explícitamente, al haber sido forjada la noción misma de dispositivo en el marco de un enfoque teórico tentado a menudo por la universalización de sus conceptos empezando por las nociones de inconsciente o de ideología, de las que nada prueba su aptitud para explicar unos efectos simbólicos producidos en todas las sociedades humanas” (Aumont 1992, 202-203).

Así, nos enfrentamos a una pregunta necesaria: ¿la imagen reflejada en el vidrio representa a una mujer lectora? ¿O yo veo a una lectora porque estoy respondiendo a una idea convencional acerca de cómo se ve una mujer que lee?, dicho de otra manera, el reflejo es la representación que el artista ha construido a partir de los elementos corporales que, de acuerdo con las normas, reglas, convenciones o códigos en general ha absorbido para a su vez crear una representación de una mujer lectora, lo que nos presenta a una mujer que nosotros podemos reconocer como lectora a partir de la expresión de una corporeidad física, pero también social y cultural. Estamos ante una pregunta que específicamente plantea la cuestión de la interpretación de las imágenes, pero también de la relación entre palabra e imagen; es decir, un diálogo visual que se entrecruza con un discurso textual.

Michel Foucault decía que “la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita [...] No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar”;⁶ no existe rivalidad sino un vínculo complementario porque ambas son representaciones gráficas, sólo que la primera, derivó hacia la interpretación de los sonidos y la segunda hacia lo visible.

De ahí que la palabra pueda adquirir valores icónicos y la imagen valores referenciales y, también que ambas conformen

6. “Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. [...] Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.” (Foucault 2010, 27).

sistemas semánticos y simbólicos, que se articulan social y culturalmente. Sin embargo, en la imagen, en este caso la pintura, sobresalen sus propiedades plásticas (como el color y la luz) distanciándose de sus elementos lingüísticos (su historia y trayectoria); no obstante, el creador de la imagen mantiene la unidad justo a partir de los elementos formales (línea, color, volumen, espacio, luz, composición): cada elemento formal e iconográfico permite la construcción de un discurso que, en la medida que compartamos su lenguaje podremos leerla con mayor detalle.

III. PALABRA E IMAGEN: UNA PROFUNDA RELACIÓN

La diferenciación intelectual entre palabra e imagen no es inmediata, la relación entre ellas tiene una larga historia. Si nos remontamos al origen de la escritura: palabra e imagen se encontraban unidas, ejemplo de ello es la escritura pictográfica, cuyos signos nos remiten a imágenes. Incluso con el perfeccionamiento de la escritura que dio lugar al desarrollo del sistema jeroglífico e ideográfico, por una necesidad natural de la mente de realizar asociaciones, escritura e imagen mantuvieron cierta unidad.⁷

Es con el alfabeto fonético, que permite la expresión de ideas de manera auditiva, que la palabra se separó de la imagen, cuya expresión de las ideas es de carácter visual. Aunque, hay que señalar que la separación no fue inmediata ni sencilla, pues:

...el mensaje escrito no correspondía a formas exactas de la lengua. Un mensaje determinado poseía solamente un sentido y

⁷ Ver. J. Elliot 1976.

podía ser interpretado por el lector tan sólo de una forma, pero podía ser «leído», es decir, vertido en palabras, en formas diferentes e incluso en muy distintos idiomas.⁸

El sistema fonético, al ser perfeccionado, permitió la expresión más exacta de ideas y con ello pasó a ser un *instrumento del lenguaje*. Aunque el hecho más importante, como señala el historiador y pionero en los estudios sobre los sistemas de escritura Ignace Jay Gelb, es que la escritura se convirtió “en un vehículo por el que formas exactas del lenguaje podían ser fijadas de manera permanente”.⁹ Esta propiedad de la escritura alfabética cobra importancia para la historia de la relación entre la palabra y la imagen, pero también para la bibliotecología porque auguraba un registro y organización más puntual de la información. Sin embargo, también tuvo consecuencias negativas, pues la alfabetización textual descuidó la alfabetización visual.

Ciertamente, en la imagen hay más información que la que podemos ver en ella, como indica Diego Lizarazo:

... la obra visual proyecta un mundo con el que hemos de dialogar, con el que hemos de entre-vernarnos, y si se trata de imágenes simbólicas, donde en principio lo que parece movilizarse en ellas con los múltiples sentidos, nos hallamos en la condición del que realiza un trabajo icónico para conciliar miradas, pero también, quizá, para separarlas, porque a veces, lo que debemos hacer es discernir sentidos. Así, ciertas imágenes (los símbolos, especialmente) movilizan múltiples sendas de sentido que se visualizan en el trabajo icónico que sus observadores realizan, por eso lo que son símbolos reveladores para unos, no lo son para otros,

8. Ignace J. Gelb, *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza Universidad, 1987, p. 31.

9. *Ibíd*

e incluso pueden resultarles indiferentes; los destellos pueden desviarse o intercambiarse. La imagen no radica sólo en su estructura, sino también en el trabajo de desciframiento y elaboración de sus observadores.¹⁰

El trabajo de desciframiento y elaboración al que se refiere Lizarazo ha sido desarrollado a la par de la generación de documentos manuscritos, pero en el ámbito de la Bibliotecología fue Paul Otlet, quien vislumbró la necesidad de incluir otros soportes de información, entre ellos la imagen, a la cual no sólo define sino también deja establecido que: “en una imagen [...] no se trata de las relaciones expresadas como en el lenguaje (proposición, sujeto, verbo, atributo), sino de las relaciones implícitas” (Otlet 2007), relaciones que son recuperadas por otras áreas de conocimiento para las cuales las imágenes son su objeto central de estudio.

Ahora bien, esta vertiente de conocimiento que abre Otlet, al ser retomada por el documentalismo español y enfocada en el registro y la organización de la información de las imágenes, estableció tres rubros: descripción, identificación e interpretación. Asimismo, estableció la revisión del contexto en que se emitió y recibió la imagen con respecto a su intención y sus efectos prácticos (autor-mediador-usuario); el estudio de la información que transmite (personas, objetos, acciones, eventos y lugar representado), y el análisis de los códigos propios de la cultura y época histórica en que se produjo la imagen, y que fueron usados para representar un sistema ideológico, político, económico, cultural, social, etcétera (Agustín 2006). En lo que concierne a la Bibliotecología, la propuesta de este teórico de origen belga abrió las puertas a una visión interdisciplinaria para realizar la lectura

10. Diego Lizarazo, Op., cit., p. 195.

de imagen, por lo que desde este ámbito se retomaron los métodos de la Lingüística en combinación con la Semiología, la Historia y la Historia del arte e incluso de la Sociología para realizar el análisis formal del contenido de la imagen (datos externos), pero también para profundizar en el contenido intelectual de la imagen y poder extraer su significado.

IV. COLOFÓN

¿Qué pasa con el espectador común de una imagen? Volviendo a Lizarazo, si la imagen proyecta un mundo con el cual dialogamos, en el que tenemos que “entre-vernos”, entonces como espectadores nos enfrentamos al mundo que proyecta la obra y que puede o no compaginarse con el mundo de quienes la vemos. Quizá al principio la veamos confusamente; sin embargo, cada cultura comparte códigos de lectura de los que somos portadores por ser parte de ella, por lo que en mayor o menor medida tenemos información del contexto para comprender ciertas imágenes. En principio, realizaremos algunas conjeturas a partir de los indicios que hay en la imagen; trataremos de darle un sentido. Volviendo a la pregunta acerca de si estamos ante la imagen de una mujer lectora o no, es preciso partir de nuestro propio ser lector: ¿nos reconocemos en ella?, ¿corresponde a la pose de una mujer que lee?, ¿por qué el libro está dentro del espejo y no fuera?, ¿el libro en sí mismo es suficiente para considerarla una mujer lectora? Ahora somos nosotros los que dialogamos con la imagen.

Aquí conocer un poco más de la obra del autor nos podría dar algunas pistas, por ejemplo: los títulos de sus creaciones, los temas o colecciones, elementos que caracterizan su obra, etcétera. Comenzaré por indicar que se caracteriza por no dar

título a sus obras, aunque a algunas les da un subtítulo: *Untitled (Sixtieth Anniversary)*; otras son parte de una colección: *Domesticated #7*. Con respecto a sus temas, todas las mujeres que aparecen con libros en las pinturas, de una u otra manera revelan que están fuera de la cotidianidad del mundo, inmersas en la lectura y en ambientes que reflejan soledad, intimidad y ensimismamiento. Los libros pueden estar abiertos o cerrados, entre sus manos o no, pero siempre se denota que existe una relación con la protagonista.

Con respecto a la presencia de espejos, entre sus pinturas se encuentra otra que tiene los mismos elementos figurativos de la imagen con la que comenzó este diálogo. En cierta forma es un espejo de la primera; en ella vemos una mujer joven de cabello corto, castaño, ligeramente rizado sentada con las piernas cruzadas con un vestido con escote en “V” que le llega hasta la mitad de las piernas, sobre las que tiene un pequeño radio que es sostenido por las manos; en su cabeza hay unos audífonos de diadema. La mujer mira hacia el espectador, alguien a quien no podemos ver en la pintura (¡qué bien podríamos ser nosotros!), pero que sostiene el periódico que aparece en ella.

Otra vez, la imagen nos juega una charada, pues en el reflejo en la ventana sólo podemos ver la otra página del periódico que nos permite saber que quien sea que sostiene el periódico lo tiene abierto de “par en par” y el reflejo del sillón, ¡vacío! (Maeschalck 2000). Si ella no se refleja en el espejo, ¿por qué la vemos? Nuevamente hay que comenzar un diálogo con la imagen, el trabajo de desciframiento al que elude Lizarazo y que involucra el reconocimiento de los signos de nuestra propia cultura y del lenguaje y los códigos de la pintura. Un aspecto que cabe resaltar es que al hombre suele representársele leyendo el periódico, mientras que a la mujer casi siempre se le representa con libros, cartas

o revistas; excepto cuando se quiere exaltar un proceso de cambio económico y social, entonces se le representa con periódicos. El hecho de que ella mire directamente al espectador también es un elemento clave de lo que la imagen nos quiere comunicar. Aquí, ella es una proyección de quien sostiene el periódico, forma parte del mundo interior del “hombre” que sostiene el periódico, entonces, ¿la persona que sostiene el periódico entre las manos está leyendo? La respuesta se la dejo a usted, amable lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín Lacruz, María Del Carmen. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico. Propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco Goya*. Cartagena: Ayuntamiento, Concejalía de cultura, 2006.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Chartier, Roger *et al.* *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: FCE, 1999.
- Elliot, J. *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*. Madrid: FCE, 1976.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.
- Gelb, Ignace J. *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza Universidad, 1987.
- González Frías, Federico. *Diccionario de Símbolos y Temas Misteriosos*. Zaragoza, España: Libros del Innombrable, 2013. Disponible en: <http://dicionariodesimbolos.com/espejo.htm>.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Navarro, María G. *Gadamer. Los seres humanos se relacionan con el mundo a través del lenguaje*. España: RBA Coleccionables, 2015.
- Otlet, Paul. *El tratado de documentación*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.
- Rodríguez, Renzo, “Paul Klee” [Blog] Horizonte de Sucesos. 24 de octubre 2014. Recuperado de: <http://horizontedesucesos.blogspot.com/2014/10/paul-klee.html> [Acceso: 7 Mar. 2018].

Zeno X Gallery. "Biography: Jan De Maesschalck". Disponible el 22 de mayo de 2018 en http://www.zeno-x.com/artists/JDM/jan_de_maesschalck_bio.html.

— "Jan De Maesschalck, Untitled, 1998", Selected Works 5/6. Disponible en http://www.zeno-x.com/artists/JDM/JDM_works/JDM1998_12.jpg.

Vías simultáneas de discursividad: diálogos entre la palabra e imágenes cartográficas y fotográficas en libros de dos viajeros alemanes en México en la primera mitad del siglo XX

EMMA JULIETA BARREIRO
EUGENIA MACÍAS GUZMÁN

In memoriam Michel Zabé.

I. UN PLANTEAMIENTO DE CONTRASTE: LO DOCUMENTAL EMOTIVO, LO LITERARIO TESTIMONIAL

En este trabajo, se contrastarán los trabajos de dos alemanes viajeros en México con producción fotográfica en la primera mitad del siglo XX, Wilhelm Pferdekamp, específicamente su novela *Die Perle an Hals der Erde* [*Una perla en el cuello de la tierra*] (Pferdekamp 1934), y el libro de viaje *Land des Frühlings* [*Tierra de la primavera*] (Traven 1928) de Bruno Traven, a partir de los mecanismos comunicativos en que se entrelazan textos e imágenes y cómo en esos entrecruzamientos

ambos autores construyen sus representaciones particulares de México.

Cada uno transita un camino distinto: Pferdekamp elabora una literatura testimonial con una narrativa de ficción con motivo mexicano y la adjunta a un registro fotográfico donde predominan edificaciones y sitios antiguos que se vinculan de manera fundamental a su relato de ficción, mientras que Traven construye un libro documental emotivo donde la escritura registra aspectos de la cultura mexicana acompañada por fotografías empáticas cuyas escenas de tipo costumbrista y prácticas de actores sociales en lugares que enfatizan pequeños detalles de sus acciones cotidianas. Traven y Pferdekamp son, respectivamente, los autores tanto del texto principal de estos libros de viaje, como los fotógrafos de las imágenes y de los pies de figuras que las acompañan. La intermedialidad discursiva de estas últimas proporciona al lector claves de lectura para abordar las representaciones de México que se estudiarán a continuación.¹¹

1. LOS CAMINOS DE LO FILOLÓGICO

Entre los diversos caminos que ofrece la Filología para abordar las interacciones de representaciones visuales y verbales en la literatura, la fotografía y la cartografía, se incluyen metodologías y prácticas de lectura que examinan la interacción de palabras e imágenes a partir de perspectivas semiológicas, culturales e históricas interesadas en cuestiones de percepción, representación y cognición.¹² La construcción alternada del “lenguaje de las imágenes”

11. Las fotos no se incluyen en esta ocasión por cuestiones de derechos de autor.

también se estudia desde la perspectiva semiótica donde texto e imagen tienen un estatus de signos para ser leídos e interpretados en contextos de producción y recepción cuyas convenciones concretas y parámetros lingüísticos, culturales y discursivos específicos hacen posible identificar sus estructuras discursivas.¹³

En esta ponencia se considera que el texto y la imagen conviven o interactúan en una relación de analogía o disrupción discursiva. Este enfoque semiótico subraya su naturaleza de signos que producen efectos mediante códigos que funcionan de manera híbrida.¹⁴ De esta forma, la relación entre texto e imagen se considera un modo complementario y cooperativo de producción, transmisión y recepción, y se le compara a un “diálogo”, o inclusive un viaje, que funciona de manera oscilatoria,¹⁵ como una traducción o transacción de tipo intermedial, entre diferentes medios comunicativos,¹⁶ que produce un discurso susceptible de análisis.

El proceso de écfrasis, la descripción de obras de arte visuales como un tipo de “traducción/transposición” de la imagen al texto (y viceversa) y como una forma de comunicación intercultural se añadan a lo anterior. Los pies de pies de fotos, o pies de figura, funcionan como un discurso

-
12. Nancy Pedri y Laurence Petit presentan un panorama amplio sobre las diversas metodologías y prácticas de lectura que en la actualidad se aplican al análisis del “interjuego” (la interacción) entre las palabras y las imágenes en un panorama multimodal de textos. Se ha consultado especialmente la sección I de su libro sobre alfabetismo verbal y visual que incluye artículos de Liliane Louvel, “Intersemiotic to Intermedial Transposition: “Ex-changing Image into Word / Word into Image”; de Jacob Bodway, “The Order of Knowing: Discourse on Aesthetics and the Language of Vision”, y el específico caso de estudio que presenta Jean-Pierre Montier “Elsa Triolet: Situating an “Iconotext” (Pedri y Petit 2013).
 13. Diversas publicaciones de W.J.T. Mitchell son fundamentales para las vertientes teóricas y metodológicas relacionadas a este tema. Entre éstas, ha sido esencial para la perspectiva filológica y textual de esta ponencia su libro *Language of Images* (1980).

narrativo paralelo al visual.¹⁷ Esta propuesta filológica de análisis considera la transposición intersemiótica también como una tarea donde el lector-observador se enfrenta a diversas lecturas e interpretaciones subjetivas del objeto estudio, como una transferencia de información de una esfera semiótica a otra, de lo visual a lo verbal y viceversa.

La perspectiva filológica también funge un papel primordial como herramienta de lectura e interpretación, el análisis del discurso, el cual incluye la consideración del género en el que se instauran las imágenes y las palabras estudiadas; su contexto de producción y recepción, además de aspectos de cohesión textual, como el uso específico de ciertos adjetivos y verbos (positivos o negativos), y las construcciones lingüísticas semánticas, sintácticas, o el uso de conectores como “y”, “pero” y “sin embargo”. Estos elementos permiten que mediante la lectura combinada de la imagen y los pies de figura, se identifiquen rasgos de la subjetividad en el lenguaje que son clave para entender

14. Lilian Louvel señala la naturaleza híbrida de esta relación y describe la “poética del iconotexto”, que aplica por igual a espejos, mapas geográficos y otros elementos visuales incorporados en los textos que dan pie a modos de lectura reflexivos que apoyan en forma sintética el acceso al saber a través de “el ojo del texto”. (Louvel 1996, 87) .
15. Ver especialmente el capítulo 1, “Concept” en Mieke Bal (2002) y Louvel (1999, 12).
16. Estos puntos derivan de las propuestas de Claus Clüver, (1989: 55-90), y de algunos textos de Liliane Louvel, especialmente *Poetics of the Iconotext* (2011) y *The Pictorial Third: An Essay Into Intermedial Criticism* (2018).
17. Varios textos han sido fundamentales en relación a la écfrasis, los iconotextos y la intermedialidad aquí esbozada: Peter Wagner, (1996), *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality. The State of the Art(s)*; W.J.T. Mitchell, (1995), “*Ekphrasis and the Other*”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, pp. 151-181; Vladimir Martinovski, (2016), “*Ekphrasis and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture*”, pp-. 10-22; así como la sección dedicada a varios casos de estudio que muestran las estrategias de la écfrasis dentro del campo que nos ocupa en Nancy Pedri y Laurence Petit (2013), *Picturing the Language of Images*, pp. 101-146.

cuestiones de representaciones culturales en las relaciones de analogía o interrupción discursiva de las imágenes y los textos, los ícono textos aquí discutidos.¹⁸

2. LOS CAMINOS DEL TEXTO

Los contextos de producción y recepción de las representaciones fotográficas y cartográficas aquí presentadas subrayan la importancia de las representaciones de México en países germano parlantes, especialmente Alemania y Austria, en la década en que aparecieron las primeras publicaciones de los libros donde fungen como paratextos esenciales las imágenes fotográficas y cartográficas que comentamos hoy. Más allá de los conocidos escritos de Alexander von Humboldt sobre sus viajes a México en el siglo XIX, abundantemente documentados con dibujos y pinturas de tipo científico, a su paso por nuestro país le siguieron, ya en albores del siglo XX, varios viajeros germanoparlantes, entre otros Friedrich Ratzel y el Conde Harry Kessler, que escribieron una gran variedad de escritos de viaje, que iban desde las crónicas sencillas de tipo eminente descriptivo o informativo,

18. Las bases teóricas del análisis del discurso en esta aproximación parten desde las propuestas fundamentales de función ideológica del lenguaje en relación a su contexto en M. A. K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (1973); el estudio de los rasgos y formas de expresión de la ideología en el lenguaje explorados por Robert Hodge y Gunther Kress, *Language as Ideology* (1979); así como en Teun A. van Dijk, *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)* (1980); hasta las aplicaciones más acotadas al discurso textual como en el libro de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje* (1997); los acotaciones más directas a la relación entre palabra e imagen como en John Tagg. El peso de la representación: *Ensayos sobre fotografías e historias* (2005, 7-48), y en Ingberg Lassen, Jeanne Strunck y Torben Verstergaard, *Mediating Ideology in Text and Image. Ten Studies* (2006), especialmente la segunda parte del libro, cuyos artículos subrayan el papel de la retórica en este contexto.

hasta los llamados “ensayos itinerantes [...] escritos de viaje con la soltura y espontaneidad de la pieza narrativa de circunstancias aunada a la densidad de un texto reflexivo más allá de la simple descripción testimonial” (Orestes 2017, 16), además de los relatos de tipo novelado donde se conjuntaba la ficción con la realidad del viaje.

En las décadas de 1920 y 1930, cuando circulaban y se leían los textos aquí estudiados, se publicaba casi un nuevo libro sobre México, o dos o tres en algunos casos, escrito por viajeros germano parlantes.¹⁹

Esto indica que la industria editorial germano parlante de la época sabía que había un público receptor interesado en el tema de México desde diversas perspectivas ideológicas y mediante diversos tipos de escritura: de la novela de aventuras, a los diarios más personales o de tipo comercial y con intereses económicos. Parece ser que una de las razones de este auge es que después de la derrota de 1918, Alemania buscaba reubicarse en el mundo y América Latina era un espacio apropiado por ello, pues no pertenecía al bloque de los ganadores, o se había aliado sólo por presión exterior; además, México no había entrado a la guerra. En los diarios del filólogo romanista y político alemán Viktor Klemperer se menciona reiteradamente cómo en la década de 1920 se ejercía presión a las universidades alemanas para estimular el estudio del mundo hispano.²⁰ La mayoría de estos textos cuentan con imágenes fotográficas y, en menor medida, pero casi siempre también, cartográficas.

El objetivo inicial de este trabajo era contrastar a cuatro de estos autores, pero por razones de tiempo y espacio limitado, hemos decidimos concentrarnos en los textos de

19. Ver lista en anexo I.

20 Comentario de Bernd Hausberger, historiador e investigador de El Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México.. Ver lista en anexo I.

dos de ellos: Bruno Traven y Wilhem Pferdekamp, cuyo contraste estilístico y trasfondo ideológico ilustra la variedad de este tipo de libros. Sin embargo, es relevante, para contextualizar a Traven y Pferdekamp, mencionar otros dos libros que amplían la vista panorámica de este género de libros. Marian West, la única mujer (hasta ahora) en nuestra lista de casi treinta textos, quien posteriormente fue conocida como Marianne Oster de Boop y que fue, entre muchas otras cosas, fundadora de la carrera de Letras Alemanas en la UNAM. Su libro de viaje *Von Vulkanen, Pyramiden und Hexen, Mexikanischen Impressionen* [Sobre volcanes, pirámides y brujas. Impresiones mexicanas] (West 1930) no sólo es la narrativa de viaje de una chica alemana joven que por circunstancias familiares llega a un país exótico, sino que incluye aspectos que otros viajeros no abordan, como un breve pero interesante capítulo sobre los corridos mexicanos de la Revolución y otro sobre la práctica de la brujería como cuestión terapéutica y médica. El otro libro inicialmente seleccionado para esta discusión era de Adolf Reichwein, *Mexiko Erwacht* [México Despierta] (1930). Reichwein fue un eminente pedagogo y literato alemán cuya afiliación al socialismo y resistencia contra Hitler lo llevó a morir en un campo de concentración. Este poco conocido libro de Reichwein despliega una erudición cartográfica, histórica, política y social sobre México sobresaliente y abundante; incluye quince mapas y 48 fotos. Su ideología socialista se manifiesta desde los dos epígrafes con que inicia su libro: “La tierra es para quien la trabaja” y “México para los mexicanos”. El estudio detallado de estos libros no se realizará por ahora en este trabajo; por lo pronto, su breve mención ahora pone en un contexto de género literario y cultural los libros de Traven y Pferdekamp.

Desde el punto de vista literario, el contraste entre los libros de Traven y Pferdekamp es ilustrativo también de la función paratextual de las imágenes fotográficas y cartográficas en este tipo de textos. *Land des Frühlings* (1924) de Bruno Traven es el único texto autobiográfico de este conocido narrador con afiliaciones anarquistas que asentó en México. La edición original cuenta con 64 páginas que contienen 132 fotografías, las cuales no han sido incluidas en la edición moderna en español del libro (publicado por Conaculta en 1996). Aunque la edición de 1988 del texto en alemán sí integró, entreveradas a lo largo del libro, algunas de las fotos con sus respectivos pies de figura, no corrió la misma suerte el mapa de la región de Chiapas (con sus doce Departamentos) y los otros tres mapas más pequeños incluidos en éste, que sitúan a Chiapas en las regiones de 1) América Central, 2) Sudamérica y 3) Norteamérica, además de las fotos de las monedas usadas en la época.

El libro no está dividido en capítulos de orden cronológico, sino en un orden un tanto arbitrario; se presentan pensamientos del autor, quien hace descripciones con la soltura y la buena pluma que le caracteriza, en general a base de frases cortas, adjetivación selecta y descripciones concretas, entreveradas con argumentos o reflexiones de diverso tipo, lo que le dan una ritmo articulado y fluido a su narración. Las fotos aparecen al final del libro con su propio subtítulo, “Reise im Lande des Frühings” [Viaje en la tierra de la primavera], como si fuera una parte integral pero independiente del resto de la narración. El tipo de sus pies de fotos varía de extensión y van desde las que tienen sólo una frase con unas cuantas palabras, hasta 32 líneas. Son tanto de tipo narrativo-ensayístico, con reflexiones sobre temas tan amplios como la exuberante naturaleza chiapaneca, la relación integral de los indios con ésta, la clasificación de los tipos de indios,

que Traven describe como razas y naciones, en este caso, específicamente los tzotziles y los chamulas, y otras cuestiones como nociones de belleza y actividades de la vida cotidiana como de tipo enigmático con alguna palabra que llama la atención del público lector para despertar su imaginación (Newhall 2017). De esta forma, los pies de fotos desarrollan mediante las palabras un porqué o cómo que ofrece al lector una línea de interpretación específica de la imagen mediante connotaciones verbales que refuerzan las connotaciones de la imagen. En este caso, Traven enfatiza, mediante el diálogo entre las palabras e imágenes de estos icono-textos fotográficos uno de los argumentos principales de su libro: en México, y específicamente en Chiapas, se podía encontrar origen de la humanidad, con toda su diversidad y variantes.

En contraste, el libro de Wilhem Pferdekamp *Die Perle an Hals der Erde* [La perla en el cuello de la tierra] (1934) es una ficción narrativa de un viaje de aventuras a las ruinas de una ciudad maya inventada que mezcla elementos reales con los de la imaginación del autor. La ideología nazi con que se ha asociado a este autor, que sí fue funcionario en algún momento del III Reich, y como diplomático en México escribió libros de tipo histórico, además de varios otros de narraciones de viajes sobre la presencia en México de los alemanes desde la época de la Colonia hasta nuestros días, con ciertos rasgos ideológicos cercanos a la ideología nacional socialista; un tema que no se despliega en el libro que nos ocupa aquí. La pluma de Pferdekamp no es tan fina como la de Traven, pero sus rasgos estilísticos (narración directa, clara, mezcla de discurso indirecto con directo, descripciones detalladas pero sin sobreabundante adjetivación, construcción de personajes y espacios de tipo realista y concisa) ofrecen una lectura de entretenimiento

característica de la novela de aventuras, que fue un género que Pferdekamp abordó en otras ocasiones, la cual en algunos casos incluye pasajes de reflexión. El tema general del libro se desarrolla mediante una narrativa ficcional situada en la atrayente magia de las construcciones prehispánicas de los mayas. Una magia inexplicable cuya belleza arquitectónica seduce al narrador más que el oro o el petróleo vinculado con México. El libro sólo fue publicado una vez en Alemania y hasta ahora no ha sido traducido al español.

En este caso, el *dossier* de fotos también se encuentra al final del libro y cuenta con su propio título, “Blick auf Yucatán” [“Panorama de Yucatán”]. Los pies de foto, excepto el primero, son breves y constituyen una segunda narración en conjunto que enriquece la novela, hace eco de la fascinación del narrador por la arquitectura maya, la admiración por las habilidades artísticas y artesanales de sus constructores, y sugieren un velo de magia o misterio en estas construcciones. Termina con una propuesta abierta, un pie de foto enigmático que señala que muchas más de estas ruinas quedan por descubrirse e invita al lector a descubrirlas. Las palabras del autor ofrecen guías de connotación al lector para abordar la interpretación que requieren las imágenes, lo que propone de esa manera en forma clara un diálogo directo entre lo textual y lo visual.

3. LOS CAMINOS DE LA IMAGEN

En este trabajo, se utilizan herramientas de antropología visual e historia del arte para contar con criterios reflexivos descriptivos de géneros visuales, paisaje y cultura en la reflexión arqueológica actual e indagar qué representaciones de lo indígena y lo rural-local mexicano

están siendo activadas en los registros visuales de Pferdekamp y Traven.

La fotografía activa una diversidad comunicativa que requiere para su análisis conjuntar diversas metodologías (Monroy 2004). La identificación de modalidades visuales es una puerta de entrada para explorar metodológicamente desde la Antropología la experiencia sensible vertida en las imágenes y analizarlas releando categorías que suelen emplearse en el estudio de obras de arte pero con una dimensión sociopolítica:

[...] los cuadros que representan el paisaje, las escenas costumbristas, los tipos populares y los bodegones, tal vez tanto o más que los de asunto histórico, han sido esenciales en la construcción de la identidad nacional, en la medida en que presentan la imagen del terruño, los personajes populares, las escenas burguesas, la riqueza y singularidad de los productos naturales que prodigaba la tierra y los objetos “típicos” de la vida diaria [...] (Velázquez 2004, 26).

Veremos en este análisis de fotografías de Pferdekamp y Traven trazas de regímenes visuales decimonónicos y sus interpretaciones de la identidad de lo mexicano en estos materiales.

Por estas consideraciones, aquí se combinarán dos maneras de analizar lo visual en las obras analizadas de Pferdekamp y Traven como una expresión de interacciones sociales activadas en la relación de los autores con los contextos que registraron en sus fotografías dos maneras para enfatizar qué mirada cultural articularon para registrar realidades sociales distintas a ellos al desplegar desde lo visual distintos mecanismos comunicativos de este registro:

a) Una mirada antropológica más allá de lo aparente en las imágenes que quiere dar una perspectiva más profunda a lo observado y combina esta perspectiva con información histórica-etnológica local de los contextos de las imágenes.

b) Una mirada desde la historia del arte para hacer hablar a la visualidad misma con personas, situaciones y entornos montados en mecanismos comunicativos, usando la descripción como herramienta interpretativa central.²¹

La aplicación de géneros visuales para analizar lo fotográfico es posible también por el carácter de lo fotográfico como aprehensión de un evento para transformarlo en una experiencia constructora de sentido. Desde la antropología visual, el análisis se ha centrado en enfatizar como dato antropológico la propia construcción y percepción de imágenes y en cómo la fotografía construye ambigüedades en el acercamiento a otras culturas al ser atravesada por relaciones sociales desiguales, el papel del registro funciona como un control epistemológico a través de modos románticos

21. Las siguientes fuentes han sido fundamentales para la descripción como herramienta interpretativa:

1) Las aportaciones de Michael Baxandall a la historia del arte en la década de 1980, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1989, 15-26) para replantear la descripción como herramienta metodológica y 2) combinar esto con el énfasis que como investigadora hago en lo que identifiqué —en términos de Roland Barthes— como el *punctum* o detalle atrayente en la imagen que subyace o coexiste latente en la intención más obvia o más en un plano discursivo que el autor llamó *studium*. Véase Roland Barthes (1982, 63-70 y 89-93), *La cámara lúcida*. Aunque el *punctum* es una herramienta imprecisa del análisis de la imagen, creo que ejemplifica el proceso reflexivo y los posicionamientos epistemológicos y vitales del investigador que analiza una imagen.

(estetizar lo exótico), realistas y documentales (con pretensiones de científicidad) y cómo fragmenta lo real al dislocar el tiempo y el espacio, almacenando dinámicas sociales sin la complejidad real del contexto, de modo que la fotografía etnográfica construye *representaciones de lo real* (Krauss 2002).

En cuanto a especificidades de los distintos géneros activados por Pferdekamp y Traven en sus análisis, se delimitan aquí algunos de estos rasgos.

RETRATO

En la obra de Traven, hay retratos de personas inmersas en distintos escenarios contextuales, se enfatiza la presencia de los sujetos, sus identidades, la totalidad de lo que los constituye, incluido el contexto, la vestimenta, los objetos, la condición socioeconómica y las significaciones expresadas en posturas, que aunque a veces revelan una planeación, vierten corporalidad vinculada a sus modos de vida, todo esto se muestra en su pose para la toma.²²

COSTUMBRISMO

Los retratos en Traven están vinculados muy cercanamente al costumbrismo y enfatizan en la imagen. Las actividades de los sujetos, caracterizados como miembros de un grupo (tipos populares o étnicos que los definen como sujetos que nacen y se construyen con esa condición que pueden o no aprender y ejercer alguna práctica u oficio) son mostradas en situaciones representativas de la vida en sus contextos de origen y desenvolvimiento en una continuidad entre

la pertenencia étnica, oficios y actividades de los sujetos en los entornos. Se ha cuestionado de este género la pretensión de que autores externos, en sus registros escritos, visuales, dibujados, grabados o fotográficos determinen como auténticas ciertas prácticas y rasgos de sujetos y que en ello hay una tendencia más ilustrativa que de análisis de complejidades sociales en los contextos a partir de los que se realizan estos registros.²³

PAISAJE

En cuanto al paisaje, encontramos una mezcla con el retrato y el costumbrismo en la obra fotográfica de Traven, y

-
22. Una fuente de información útil para esta dimensión interpretativa del retrato es el libro de John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar* (2007, 16-37). En la primera de cinco partes en este texto, dedicada a la experiencia fotográfica de Jean Mohr y reflexionando sobre la ambigüedad de la fotografía como lugar de encuentro contradictorio entre intereses del fotógrafo, lo fotografiado, espectador y los usos que se dan a lo fotográfico, se presenta entre otras la serie sobre Marcelo, pastor de la alta montaña en Roche-Pallud. Meseta de Sommand en 1978. Esta serie ejemplifica la especificidad del retrato como género en la fotografía. Mohr titula a esta parte “Marcelo o el derecho a elegir”. Después de tomas fotográficas de su rebaño, el ojo de un animal, Marcelo en la montaña o en el establo, acercamientos a su rostro o a su cuerpo, con su nieto, en su casa, ordeñando, fotografías en su mayoría más cercanas al paisaje y al costumbrismo, esta edición termina la serie con un retrato de Marcelo, frontal de medio cuerpo hacia arriba mirando fijamente la cámara con una camisa de manga larga lisa y oscura, la mano izquierda, con un reloj en la muñeca y recargada en su cintura. Mohr relata: “[...] Su pelo estaba cuidadosamente peinado. Se había afeitado. ‘Ha llegado el momento’, me dijo, ‘de fotografiar el busto’ [...] Cuando vio ese retrato, en el que lo había elegido todo él mismo, dijo con cierto alivio: ‘Y ahora mis bisnietos sabrán qué clase de hombre fui’”.²³ Fuentes de información útiles para la indagación de registros de Traven desde el costumbrismo son: Pérez Salas (2005, 11-25); Castelló, Esparza y Fernández (1994); Arnal (2001); Natalia Majluf y Marcus B. Burke (2008, 17-45; 31, 45).
23. Fuentes de información útiles para la indagación de registros de Traven desde el costumbrismo son: Pérez Salas (2005, 11-25); Castelló, Esparza y Fernández (1994); Arnal (2001); Natalia Majluf y Marcus B. Burke (2008, 17-45; 31, 45).

en una tónica más de registro arqueológico y el entorno natural alrededor de los vestigios en Pferdekamp. El trabajo de ambos permite pensar la cultura a través del paisaje, lo arqueológico como naturaleza intervenida, y también la experiencia y las dinámicas sociales de los grupos en los espacios naturales y su ocupación, división, aprovechamiento y asentamiento, así como su hacer como fotógrafos, la percepción visual humana del paisaje. Todo esto opera simultáneamente. Ambos autores activan la tradición visual europea del paisaje desde dos modalidades:

-*Vedutte*: perspectivas urbanas de asentamientos en ciudades y en contexto rural.

-*Paese*: representaciones de tierra y campo abierto en que el paisaje como representación visual funciona como forma de conocimiento y apropiación de la naturaleza, de la diversidad geográfica y el carácter vulnerable y pequeño del hombre frente a la enormidad natural.

En cuanto a lo arqueológico inmerso en contextos naturales, recurrente en el registro de Pferdekamp, las tomas insertan una dimensión analítica desarrollada recientemente en su época desde la Arqueología sobre el valor documental de la experiencia de recorrer los sitios y los entornos naturales donde están enclavados. Esto puede apreciarse también en las decisiones de encuadres en las imágenes con este carácter.²⁴

24. Fuentes de información útiles sobre esta vertiente de paisaje, entorno natural y construcciones en él, son: Julian Thomas (2001); Leroi-Gourhan y Cosgrove (1988, 62-99); Antoinette Molinié Fioravanti (1986-1987, 251-256); Raffaele Milani, (2006, 54-70), y Simon Schama (1996, 5-13).

CARTOGRAFÍA Y PLANTAS ARQUITECTÓNICAS

Ambos autores además utilizan de manera subsidiaria y mínima en sus novelas mapas con una función histórica, de las áreas de las que presentan imágenes. Pferdekamp, además, incluye el esquema de planta de las estructuras que habían sido recién descubiertas en Teotihuacán por Manuel Gamio en esos años, quizás como resultado del auge del interés en el sitio que estos descubrimientos despertaron.

Aunque la presencia de estos materiales es mínima vale aquí mencionar algunas perspectivas analíticas en torno a ellos: lo cartográfico y las plantas arquitectónicas tienen un uso tradicional como evidencias del deslinde de tierras o la definición de fronteras para distintas dinámicas sociales. Estas representaciones se usaron como herramientas y equivalencias para hacer estas definiciones territoriales. Muchos de estos esquemas se usaron para legitimar las fijaciones estatales de codificar el paisaje para distintos fines (su explotación, privatización, protección, estudio, etc.). Este control visual muchas veces intentó articular una intención fantasiosa de dar fijeza frente a vicisitudes de la memoria, la política y las costumbres locales, a las marcas físicas que eran la referencia para las líneas divisorias. Sin embargo, la naturaleza del paisaje cambia todo el tiempo por los distintos factores geoclimáticos a los que está expuesto. En Pferdekamp y Traven, el uso de estos materiales se muestra como una adaptación libre de un sentido histórico, lo que los hace confluir como parte de la invención narrativa de los textos aquí analizados, aunque uno sea novelado y otro un relato de viaje.²⁵

25. Fuentes de información útiles para esta perspectiva son: Raymond Craib (2014, 80-119) y Héctor Mendoza Vargas (2018).

II. CONTRASTES ENTRE UNA NOVELA ACOMPAÑADA DE IMÁGENES TESTIMONIALES (PFERDEKAMP) Y UNA CRÓNICA DE VIAJE CON IMÁGENES EMPÁTICAS HACIA EL ENTORNO SOCIAL (TRAVERN) ²⁶

1. B. TRAVERN Y *DIE LAND DES FRÜHLINGS* (*LA TIERRA DE LA PRIMAVERA*)

Un recorrido por la puesta en página de la sección con fotografías de esta obra permite detectar una discursividad ejercida en la generación del concepto del libro y la visión de lo nativo y sus vertientes en el área registrada por Traven en imagen. En este sentido, son fundamentales los pies de figura que dan pistas de enfoques reflexivos con los que se realizó este montaje.

Una foto inicial de paisaje en que se enfatiza el tipo de roca y tierra tanto en lo visual (una composición que da predominio a una formación rocosa en un camino) y en lo textual, es sucedida por un grupo de siete imágenes en las que predominan elementos del entorno, pero que incluyen en una porción minoritaria de la composición sujetos: en campos sembrados, trabajándolos o trasladándose en caminos. Luego vienen seis imágenes sobre vestigios arqueológicos en Teotihuacán, quizá por el auge de la investigación en este sitio en la época en que Traven escribió este libro, con la labor de Manuel Gamio, impulsor de una manera problemática de ejercer la Antropología en el siglo XX en México, pero quien había producido hacia 1922 el libro

26. Traducción de pasajes y pies de figura: Emma Julieta Barreiro

La población del valle de Teotihuacán como resultado de su trabajo desde 1917 en el sitio; cuatro imágenes de registro de detalles y dos perspectivas de grandes pirámides en su entorno.

Después aparecen cerca de veinte imágenes con un registro similar al de tipos costumbristas y algunas escenas también que combinan imágenes fijas posadas como acciones de vendedoras en plazas, cargadores en sus trayectos y descansos, grupos de niños en sus localidades, mujeres con sus hijos a cuestas, entre otras. Un grupo sobre el tema de vivienda es interesante porque mezcla géneros: el registro del aspecto exterior de las viviendas, luego una pareja y una mujer en el área de fogón o cocina.

Después de este paréntesis de visualidad híbrida, Traven retorna a los grupos de personas sustraídos para posar la foto de sus actividades diversas en exterior: retratos individuales de hombres que en su composición enfatizan su vestimenta, también grupales de estos, mujeres o mixtos en entornos naturales o dentro de un asentamiento. Luego, hay un paréntesis sobre el maguey, para luego pasar al registro de una festividad combinando detalles de altares o fotos de paisajes con los grupos comunitarios acudiendo a un evento, o imágenes grupales de participantes en un rito.

Éstas son sucedidas por imágenes que enfatizan edificaciones y sus rasgos diferenciadores: una hacienda, un rancho, la plaza de un pueblo, para luego presentarnos los burros de carga y los que transportan personas, cambiando después a algunos rasgos de vegetación, y volviendo luego a vistas específicas de asentamientos: calles, casas e iglesias.

A esto le siguen paisajes naturales y luego un nuevo proceso registrado: dinámicas de trabajo en instalaciones madereras, y a continuación rasgos característicos de poblaciones como Tuxtla Gutiérrez, Chiapa de Corzo o ranchos

que hoy son testimonio historiográfico de una configuración territorial de época.

Las escenas durante traslados en carretas y los bueyes que las movilizan son otro tópico, y aparece una penúltima imagen de un ferrocarril y mujeres de origen rural caminando al lado mientras venden alimentos a los pasajeros que ya han subido (una imagen usual en los pocos trenes de pasajeros que todavía se conservan hoy en el país). Esta última foto es invadida en una esquina inferior por la parte de arriba del retrato de cuerpo entero de un indígena, sobrepuesto por fotomontaje.

La imagen final son los relieves grabados en monedas mexicanas. El detalle de la reproducción enfatiza los elementos mexicanos de escudos y también la emblemática de valores de Europa Occidental, como la libertad, trasladados al ámbito mexicano. Hay algo paradójico en la ampliación de las caras de las monedas y los valores culturales que transmiten, y el uso funcional para intercambio económico de éstas; además, con esto culmina la discursividad visual de esta sección del libro.

Una cualidad del movimiento en las fotografías analizada desde la danza es la del espacio indirecto, la cual además de ser útil para profundizar en el carácter de este recorrido visual, también incluye la moderna noción de voyeur de Baudelaire. El movimiento que activa una vivencia indirecta del espacio y ese sujeto cuya finalidad es observarlo todo desde un distanciamiento pueden explicar el recorrido de Traven por Chiapas y las imágenes que registró en este viaje y luego su decisión de ponerlas en página: pareciera que los cambios repentinos de visualidades y experiencias que ofrecen los viajes es lo que queda expresado en este trayecto de ires y venires entre distintas funciones fotográficas (de arquitectura, registro arqueológico, foto etnográfica)

y géneros visuales (retrato, paisaje, costumbrismo). Como sucede cuando uno viaja, la cualidad dancística del espacio indirecto se activa desde una actitud en el viaje en que todo lo visto interesa y es importante detenerse en ello, y aquí entra, en esa contemplación detenida la figura del voyeur, observando intencionadamente, como para que no escape ningún instante de la experiencia.

1. 2. ANÁLISIS ESPECÍFICO DE FOTOGRAFÍAS EN LA TIERRA DE LA PRIMAVERA DE BRUNO TRAVEN

Un rasgo característico de la fotografía de Traven en esta obra es la mezcla de géneros visuales o funciones fotográficas y la posibilidad tras una observación detallada de hacer asociaciones entre diversas ideas que corren transversales a las imágenes por la combinación de su discursividad visual y la de los pies de figuras que las acompañan.

En la sección de láminas, la foto superior de la página 4 muestra a indígenas en plenas tareas de la construcción de una carretera atravesando la Sierra Madre de Chiapas. En este caso, la mezcla de géneros visuales o de funciones fotográficas combina el paisaje con una escena que llamar costumbrista sería trivial, pues aunque efectivamente en ella hay una práctica social aprehendida en la imagen, no da cuenta de lo pintoresco y exótico o atrayente de una cultura nativa, como suele suceder en el costumbrismo. Aquí la etnicidad se despliega al mostrar el rol que los indígenas locales suelen desempeñar aún hoy en día al llevar a cabo las tareas más duras. La toma contrasta el oficio fotográfico paisajista de Traven en la sucesión de planos de la formación montañosa con la ardua construcción de desplantes al pie de laderas, o el eliminar materia montañosa para abrir paso al camino de la carretera.

Otro ejemplo de la dinámica laboral indígena está en la imagen inferior de la página 49 de esta sección visual del libro de Traven, con una resolución visual menos cuidada, de actividades de transformación y transporte de troncos en madera, en un aserradero de la Sierra Madre del Sur de la que la estación ferroviaria más cercana estaba a 260 km, algo que Traven estuvo muy pendiente de señalar en varias de las imágenes: la accesibilidad a ellas de acuerdo a su proximidad con las vías del ferrocarril. Era frecuente que los asentamientos más urbanos y grandes estuvieran más cercanos que los parajes habitacionales eminentemente agrícolas y rurales o las áreas de trabajo para la transformación de recursos naturales, más alejados de las estaciones. El movimiento de la maquinaria y de los trabajadores al cortar los troncos quedó registrado en esta imagen que quedó barrida, quizás por hacerse la toma con una velocidad de obturación lenta.

En el momento en que Traven viajó a Chiapas, este lugar había pasado históricamente por el caciquismo porfirista encabezado en el Estado por Emilio Rabasa, que impulsó la inversión extranjera y actividad comercial; el traslado de la capital de San Cristóbal de las Casas a Tuxtla Gutiérrez; el intento carrancista de integración de los estados del sur al constitucionalismo hacia 1914; la abolición de deudas de nativos que trabajaron como sirvientes durante el porfiriato; el conflicto entre el Estado revolucionario y la Iglesia, y las rebeliones locales instigadas por familias de caciques contra las dinámicas revolucionarias que buscaban establecerse en la región, lo que para la época del viaje de Traven se tradujo en la imposibilidad de cada gobernador saliente de dejar un sucesor que diera continuidad a sus políticas. Ejemplos de esto son las gubernaturas contrastantes de Tiburcio Fernández Ruiz (1920-1924), que favoreció

a las oligarquías locales, y la que le sucedió de Carlos A. Vidal (1925-1928), de tintes socialistas anticlericales, y luego el gobernador agrarista Raymundo Enríquez (1928-1932), cuya gestión fue acompañada de las acciones contra la Iglesia del entonces líder local, que luego fue gobernador, Tomás Garrido Canabal, quien enfrentó las resistencias de las oligarquías locales. Todo volvía a comenzar de nuevo bajo una propuesta de manejo del Estado completamente distinta al iniciar cada periodo gubernamental y al interior de la Iglesia la frecuente ausencia de quien ocupara la silla episcopal en Chiapas, circunstancia que se traducía en la ausencia mayoritaria de párrocos católicos en las iglesias de las poblaciones indígenas locales.²⁷

La combinación de géneros también se percibe en otro tipo de imágenes; por ejemplo, una en la parte superior de la página 27 de esta sección visual del libro de Traven, que muestra en una composición cuidada para incluir con nitidez rasgos diversos, casas y sus técnicas constructivas con techumbres de fibras locales asentadas en territorios rodeados de cerros bajos y lindes delimitados con magueyes. Delante de este paisaje, se inserta el retrato de dos hombres indígenas chamulas que esperan la toma posando –esto funciona a manera de escala de las dimensiones del asentamiento–. Uno está de pie y otro sentado, llevan sus vestimentas cotidianas, traen los pies y pantorrillas desnudas, pero en la parte superior la ropa de manta es cubierta por un gabán, posiblemente de lana, lo que indica el clima con tendencia a frío de las tierras altas que en que vive esta cultura indígena en el área que hoy el gobierno de Chiapas llama región V altos tzotzil tzeltal, de clima

27. Fuentes de información útiles para revisar la historia del estado de Chiapas y procesos sociales, políticos y económicos en él, son: Julio Ríos Figueroa (2001, 1-27) y Takehiro Misawa-Matsushima et al. (2005).

templado húmedo, con secas de enero a mayo, heladas en enero y temperatura mínima de hasta 6 grados centígrados de mayo a octubre.²⁸

Este interés persistente en Traven por registrar las personas y rasgos sutiles de sus modos de vida, se refleja también en la imagen inferior de la página 54 de la sección de láminas cuyo pie habla de una calle típica de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, para entonces ya la capital del estado de Chiapas, con 22 mil habitantes y cercana a una estación de tren a 140 km de ella, lo que para la época implicaba un logro importante en la movilidad por el estado a través de esta vía de comunicación.

En la imagen resalta el carácter monumental de las edificaciones urbanas (a diferencia de las viviendas pequeñas y con materiales de fibra de la comunidad asentada en el campo de la otra imagen descrita anteriormente); sin embargo, lo rural-indígena se cuele en la imagen por la presencia de dos mujeres indígenas con niños atravesando la calle registrada en la toma y otra más con su crío, sentada en una banqueta al lado de la vialidad. También destaca la profundidad de campo ejercida en la toma, que prolonga y prolonga hacia atrás en la imagen la calle y sus grandes construcciones, dando cuenta de la infraestructura desplegada en esta ciudad que había sido convertida recientemente en capital estatal.

Para el momento en que Traven produjo estas imágenes, el ferrocarril ya había sido construido (entre 1900 y 1920), de ahí que el autor incorporara en la descripción de muchos de los sitios en los pies de figuras las distancias de las estaciones respecto de las localidades. Para el año en que el libro se publicó, el estado de Chiapas y el despliegue de esta vía ferroviaria se encontraban en recuperación económica.²⁹

28. Véanse más datos geoclimáticos en *Programa Regional de Desarrollo Región V Altos Tsoltzil-Tseltal* (2013).

2. WILHEM PFERDEKAMP Y *DIE PERLE AN HALS DER ERDE* [LA PERLA EN EL CUELLO DE LA TIERRA]

Las imágenes en este libro son una sucesión de tomas de registro de arquitectura arqueológica y su vinculación con el paisaje o el entorno natural donde se encuentran. Los pies de figuras aluden frecuentemente a la complejidad para comprender la información cultural que esos vestigios testifican. Si bien la secuencia comienza con una máscara, para luego ser sucedida por detalles constructivos: muros, ornamentos, remates, bóveda tipo maya de arco falso, el asentamiento del edificio en el área natural de edificaciones en distintos sitios de estados del sureste mexicano, como lo que hoy se conoce como Palenque, Yaxchilán (Chiapas), Sayil, Labná, Uxmal, Chichén-Itzá (Yucatán), Teotihuacán (Estado de México).

Los pies de figuras con frecuencia reiteran la difícil comprensión de eso otro materializado en vestigios arquitectónicos con frases como “en conjunto producen una extraña sensación”, “existe un ritmo vertical cuya descripción es difícil de expresar en palabras o términos europeos”, el “significado es difícil de adivinar” o “el rostro de un gran pasado se cubre hoy en día con velos casi inescrutables. Podemos levantar el velo aquí y allá, enfrentar su mirada misteriosa. Por ahora eso no puede ser más que un intento”. La adjetivación y selección de sustantivos de Pferdekamp enfatiza el misterio y la admiración de este autor por la belleza de los vestigios arquitectónicos de la cultura maya: “extraña sensación”, “significado [...] difícil”, “velos [...]

29. Para datos de presencia indígena en el municipio de Tuxtla Gutiérrez, puede ser útil consultar la *Monografía del municipio de Tuxtla Gutiérrez* (1988). En cuanto a las dinámicas del establecimiento del ferrocarril en Chiapas, una fuente que aporta información relevante es Valente Molina Pérez (2016, 67-91).

inescrutables”, “mirada misteriosa”. La imposibilidad de conocer al otro en este caso no tiene tintes peyorativos, sino de admiración y respeto por la diferencia.

Al recorrer la secuencia de imágenes al paso de las páginas, hay contrastes visuales entre: a) las tomas panorámicas en las que predomina la naturaleza selvática frondosa y sumergidas o emergentes entre ella y las construcciones; b) las tomas que desde adentro de las estructuras incluyen en el encuadre detalles de rasgos constructivos de mampostería, apilamiento de sillares y cimbras o estructuras hechas con madera durante las exploraciones; c) juegos de planos, teniendo en el primero vegetación y detrás al fondo edificaciones; d) encuadres que sólo incluyen elementos de los vestigios arqueológicos sean detalles ornamentales o áreas superiores, y e) encuadres que vinculan compositivamente distintos edificios y nos presentan el detalle de uno en primer plano y al fondo la perspectiva de una estructura completa o monolitos esculpidos o fragmentos de estos y al horizonte edificios.

Esta secuencialidad de lo monumental da cuenta de un ejercicio de la mirada que busca aprehender rasgos de lo que aparece como relevante durante un recorrido.

2.1 ANÁLISIS ESPECÍFICO DE FOTOGRAFÍA EN *DIE PERLE AN HALS DER ERDE* [LA PERLA EN EL CUELLO DE LA TIERRA] DE PFERDEKAMP

En la página 201, Pferdekamp escribe al pie de la imagen:

Existe un ritmo vertical cuya descripción es difícil de expresar en palabras o términos europeos y que tal vez se pueda ilustrar a los ojos alemanes en esta imagen fragmentada de la ciudad en ruinas

de Uxmal en Yucatán. Para describir este carácter arquitectónico de las ciudades mayas, uno tendría que esbozar el boceto de un plano.

En este caso, Pferdekamp propone que sólo mediante un lenguaje arquitectónico, “el boceto de un plano”, los ojos europeos pueden llegar a ilustrar la belleza de estas ruinas y el adjetivar un sustantivo de movimiento “ritmo” con un adjetivo “vertical” refuerza esta perspectiva dialógica a través de la arquitectura.

Solo en dos ocasiones Pferdekamp utiliza cartografía o graficación arquitectónica, una para dar cuenta de las relaciones entre los edificios en Teotihuacán, y otra como el plano de la región de la que presenta registro fotográfico. Sin embargo, es interesante que en este pie de figura menciona los mapas como la representación visual que da apoyo para la comprensión en este tipo de representación visual y que coincide con el enfoque reflexivo desarrollado en un apartado anterior aquí.

Las dos fotografías que aquí se retoman son aspectos de los sitios Uxmal (hoy en el estado de Yucatán) y Palenque (hoy en el estado de Chiapas) de estructuras desarrolladas durante el periodo que se conoce como clásico de la cultura prehispánica maya, el del mayor auge. Aunque esta época tiene sus especificidades en cada sitio y región, va del 250 al 900 D.C. aproximadamente.

En esta toma en el sitio Uxmal, en Yucatán, estas frases al pie nos pueden guiar para ver las relaciones de verticalidad entre los elementos: la esquina de una edificación cuya base y ornamentaciones superiores quedan justo dentro del encuadre en una porción vertical, el desplante y su despliegue hacia lo alto de una montaña y delante de ésta y en un nivel inferior, la alargada bóveda falsa o maya,

que da acceso a otro edificio. En estos tres elementos, la verticalidad juega un papel predominante en su percepción.³⁰

Por otra parte, en las páginas 196 y 197, en el pie que se continúa entre ambas fotografías de un sitio que Pferdekamp nombra como Na-Chan-Caan (hoy Palenque) en la frontera entre México y Guatemala, el autor describe:

No lejos del pueblo de Palenque, en la frontera entre México y Guatemala, se encuentra en la misteriosa penumbra de una jungla insondable las ruinas de la antigua ciudad maya de Na-Chan-Caan. La ciudad, que hoy despliega el encanto de un cuento de hadas como el de la Bella Durmiente, fue uno de los primeros centros culturales del pueblo maya. Pero ya aquí signos del gran poder creativo de este particular pueblo indio, que en el curso de su historia de dos mil años le dio su mayor riqueza a su reino, sobre todo en la arquitectura [...].

Numerosos templos como éste, sostenidos por estructuras piramidales y a menudo coronados por finas crestas de tejado cuyo significado es difícil de adivinar, se elevan a la luz blanca del sol poniente. Casi cegados por esta cubierta de luz.

De nuevo, varios de los adjetivos y sustantivos en estos pies de figura subrayan el misterio que rodea esta civilización y su arquitectura. Sin embargo, el acudir a la imagen de “cuento de hadas como el de la Bella Durmiente”, Pferdekamp baja el registro, realiza una “disrupción discursiva” de lo misterioso para tratar de hacerlo comprensible a los lectores con un símil de la literatura popular europea.

En la primer toma, las estructuras casi se pierden entre la vegetación que prácticamente satura el encuadre, de no ser por una franja superior en que asoma el cielo y el sucederse

30. Una fuente de información útil sobre el sitio arqueológico Uxmal es Alfredo Barrera Rubio et al. (1988)

del territorio natural entre bruma o niebla. En la segunda, predomina en el encuadre el remate de una edificación cubierta en sus basamentos por vegetación. Las estructuras incluidas en ambas tomas son posiblemente El templo de la cruz (encuadre con paisaje) y El Palacio (encuadre que detalla en el remate de éste).³¹

III. REFLEXIONES FINALES: LO FILOLÓGICO TRATADO VISUALMENTE Y LA IMAGEN TRATADA CON ELEMENTOS DE FILOLOGÍA

Es imprecisa la ampliación de las dimensiones epistemológicas en un corpus o en conjuntos de materiales originales de análisis a partir de procesos de investigación que los someten a estudios con metodologías híbridas, pero en definitiva los sentidos de estos testimonios se enriquecen y diversifican. Observar lo visual desde el análisis textual y estudiar lo filológico desde herramientas de análisis visual obliga a preguntar y contemplar cosas en los materiales desde distintos ángulos.

La posibilidad de diálogo interdisciplinario que ha proporcionado este trabajo constituye la etapa inicial de un proyecto extenso donde se considerarán con detalle las claves de lectura que proporcionan los contextos de producción y recepción de estos textos. Estos primeros pasos muestran la riqueza de la lectura transversal, el modo complementario y cooperativo de construcción entre las imágenes y los textos en los pies de figura, y un discurso híbrido que se beneficia ampliamente de una propuesta interdisciplinaria de estudio

31. Una fuente útil sobre este sitio es Rodrigo Lindo Stuardo (2014).

para acercarse a la traducción o transcripción del efecto de la imagen al texto (y viceversa) y acercarse a la comunicación intercultural del discurso narrativo icono textual de los pies de pies de fotos, o pies de figura y las fotografías con las que conforman un discurso paralelo y complementario.

En particular es relevante señalar que los relatos construidos en las secuencias de ordenamientos de imágenes, como aquí se hizo, implican virajes de ida y vuelta entre géneros. Este tipo de lectura complementa la descripción visual como una herramienta analítica de la imagen, con información documental textual en relación a los procesos contextuales contenidos en las fotografías y es otra veta interdisciplinaria que enriquece el análisis.

La visualidad en la fotografía de tipo etnográfica siempre esconde tensiones de la complejidad social en los registros visuales. La complementariedad de perspectivas de análisis visuales y textuales permite detectarlas con mayor claridad. La relación de analogía o disrupción discursivas en los pies de foto de libros comentados de Traven y Pferdekamp articulan un discurso híbrido cuya transposición intersemiótica, más allá de una transferencia de información de una esfera semiótica a otra (de lo visual a lo verbal y viceversa), requiere la participación activa intersemiótica del *lector* mediante la lectura alterna que demanda el discurso de los iconotextos.

La traducción o transacción de un campo semiótico al otro, de la imagen del texto y viceversa también se ha dado en concreto con la traducción de los originales en alemán de los pies de figuras, que no se habían traducido al español hasta ahora. El campo de estudio de este tipo de obras es extenso e invita los a expertos en diferentes disciplinas a participar en su estudio. Por otro lado, quedan por explorar en forma más profunda y extensa los contextos de producción y recepción de este tipo de obras que, en el caso de estos dos

libros, revelan una fascinación, no falta de aristas críticas, de un México misterioso pero fascinante, a pesar del gran contraste en la ideología de estos dos autores: uno cercano al nacional socialismo y el otro al anarquismo. Esta fascinación, y la representación en imagen y palabras de México no estaban exentas de cuestiones ideológicas que en el caso de otros autores o en otras obras de Pferdekamp desplegaron otro tipo de tintes muy diferentes a la admiración. Pero eso es una historia para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Héctor Orestes. "Introducción". Harry Conde Kessler, *Apuntes sobre México*, José Aníbal Campos (traductor). México: Herder, 2017.
- Arnal, Ariel Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915. México: UIA, tesis de maestría en Historia (en prensa para publicarse por el INAH), 2001.
- Bal, Mieke *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Barrera Rubio, Alfredo et al. "Restauración e investigación arqueológica en Uxmal (1986-1987)", *Mayab* núm. 4 (1988): 22-27. Disponible en agosto de 2018 en Dialnet: RestauracionEInvestigacionArqueologicaEnUxmal19861-2774864.pdf.
- Baxandall, Michael. *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: BLUME, 1989.
- Berger, John y Jean Mohr. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Bodway, Jacob. "The Order of Knowing: Discourse on Aesthetics and the Language of Vision", en Nancy Pedri y Laurence Petit (eds.). *Picturing the Language of Images*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Castelló, Teresa; Ma. José Esparza e Isabel Fernández. *La cera en México. Arte e Historia*. México: Fomento Cultural Banamex, 1994.
- Craib, Raymond. *México Cartográfico*. Una historia de límites fijos y paisajes fugitivos. México: IIH-UNAM, 2014.
- Clüver, Claus "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today*, núm. 1, vol. 10 (1989): 55-90.

- Cosgrove, Denis G. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1984.
- Criado-Boado, Felipe. "Arqueología del Paisaje y Espacio Megalítico en Galicia", *Arqueología Espacial* núm. 12 (1988): 62-99.
- Edwards, Elizabeth. "Introduction", en *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1992.
- Edwards, Elizabeth. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, Nueva York: Berg, 2001.
- Halliday, M. A. K. *Explorations in the Functions of Language*. Londres: Eduard Arnold, 1973.
- Hodge, Robert y Gunther Kress. *Language as Ideology*. Londres y Nueva York: Routledge, 1979.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos aires: Edicial, 1997.
- Kessler, Conde Henry. *Notizen über Mexiko*. Berlín: F. Fontante & Co., 1898.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Majluf, Natalia "Pancho Fierro, entre el mito y la historia", en Natalia Majluf y Marcus B. Burke, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Lima: Ediciones El Viso/The Hispanic Society of América, 2008.
- Martinovski, Vladimir "Ekphrasis and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture", *Primerjalna književnost* (Ljubljana), núm. 39, vol. 2 (2016): 10-22.
- Mendoza Vargas, Héctor. "El mapa antiguo y el mapa histórico". Texto enviado electrónicamente, 2018.
- Milani, Raffaele. "2. Estética del paisaje. Formas, cánones, intencionalidades" en Javier Maderuelo (dir.) *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada Editores /Fundación Beulas, CDAN, 2006.

- Misawa-Matsushima, Takeshiro et al. "Fecundidad, migración y ambiente en comunidades indígenas de la Sierra Madre de Chiapas, México", *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, vol. 2, núm. 2 (2005).
- Mitchell, W.J.T. (editor). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, W.J. T. Mitchell Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1995.
- Mitchell, W.J.T. *Language of Images*. Chicago y Londres: Chicago University Press, 1980.
- Monografía del municipio de Tuxtla Gutiérrez*. Gobierno del Estado de Chiapas. México: IDEART Ediciones y publicaciones, 1988.
- Montier, Jean-Pierre "Elsa Triolet: Situating an "Iconotext", Nancy Pedri y Laurence Petit (editores) *Picturing the Language of Images*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2013.
- Monroy Nasr, Rebeca. *El sabor de la imagen: Tres reflexiones*. México: UAM – Xochimilco, 2004.
- Molina Pérez, Valente. "Impacto económico y social del Ferrocarril Panamericano en la Región de Tonalá, Chiapas en el siglo XX", *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, vol. 11, núm. 21 (2016): 67-91.
- Molinié Fioravanti, Antoinette. "El simbolismo de frontera en los Andes", *Revista del Museo Nacional* (1986-1987): 251-256.
- Newhall, Nancy. *The Caption. The Mutual Relation of Words/ Photographs*, 2017. Disponible el 10 de julio de 2018 en https://aperture.org/wp-content/uploads/2017/03/the_caption_NEWHALL.pdf.
- Orestes Aguilar, Héctor "Introducción", en Conde Harry Kessler, *Apuntes sobre México*, José Aníbal Campos (trad.). México: Herder, 2017.
- Lassen, Ingberg, Jeanne Strunck y Torben Verstergaard. *Mediating Ideology in Text and Image*. Ten Studies. Ámsterdam/ Filadelfia: John Benjamin Publishing, 2006.

- Leroi-Gourhan, André “XIII. Los símbolos en la sociedad” en Primera Parte. Técnica y Lenguaje de *El Gesto y la Palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Lindo Stuardo, Rodrigo. “Una revisión arqueológica de la historia de Palenque durante los siglos VIII Y iv (fases Murciélagos-Balunté)”, *Cuicuilco* núm. 60 (2014) Disponible en agosto de 2018 en <http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v21n60/v21n60a4.pdf>.
- Louvel, Liliane. *The Pictorial Third: An Essay Into Intermedial Criticism*. New York: Routledge, 2018
- . “Intersemiotic to Intermedial Transposition: “Ex-changing Image into Word / Word into Image”, en Nancy Pedri y Laurence Petit (eds.) *Picturing the Language of Images*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- . *Loeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 1999.
- Louvel, Liliane y Karen Jacobs (editoras), *Poetics of the Iconotext*. Laurence Petit (trad.). Reino Unido: Farhahm, Ashgate, 2011.
- Pedri, Nancy y Laurence Petit. *Picturing the Language of Images*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México: UNAM-IIE, 2005.
- Pferdekamp, Wilhem. *Die Perle am Hals der Erde*. Berlin: Schlieffen Verlag, 1934.
- Programa Regional de Desarrollo Región V Altos Tsoltzil-Tseltal, 2013. Disponible en agosto de 2018 en <http://www.hacienda-chiapas.gob.mx/planeacion/informacion/desarrollo-regional/prog-regionales/ALTOS.pdf>.
- Reichwein, Adolf (1930). *Mexiko Erwacht*, 15 Karten, 48 Abbildungen, Bibliographisches Intitute A.G., Leipzig.

- Ríos Figueroa, Julio “Un Estado débil contra la iglesia ausente. Relaciones Estado-Iglesia Católica en Chiapas, 1900-1932”, *Cuadernos de Trabajo del CIDE* (2001): 1-27.
- Tagg, John. *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Antonio Fernández Lera (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Thomas, Julian, “7. Archaeologies of Place and Landscape” en Ian Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- Traven, B. (1928), *Land Des Frühlings*, Büchergilde Gutenberg.
- Traven, B. *Tierra de la primavera*, pról. Alberto Vital (trad.). México: CNCA, 1996. (Sin fotos).
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage Books/Random House, 1996.
- van Dijk, Teun A. *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, Madrid: Cátedra, 1980.
- Velázquez Guadarrama, Angélica “Introducción” en *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo*. Siglo XIX. México: Fomento Cultural Banamex, 2004.
- Wagner, Peter “Introduction”, *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality. The State of the Art(s)*, en Peter Wagner (ed.), Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1996
- West, Marianne. *Vulkanen, Pyramiden und Hexen. Mexikanischen Impressionen* Verlag Hackelbei, Berlin, 1930.

ANEXO I

LISTA DE LIBROS DE VIAJEROS ALEMANES EN MÉXICO PUBLICADOS ENTRE 1923 Y 1940 POR AÑO DE PUBLICACIÓN

(EN PROCESO, ACTUALIZADA 24.07.2018)

- Brehme, Hugo. *México pintoresco - Das malerische Mexiko*. Selbstverlag, Mexiko-Stadt, 1923.
- Brehme, Hugo. *Mexiko: Baukunst, Landschaft, Volksleben*. Reihe Orbis terrarum, Wasmuth, Berlin. 1925
- Goldschmidt, Alfons. *Mexiko, auf der Spuren der Azteken*, Bilder von Diego de Rivera, Ernst Rotwohl Verlag, Berlín, 1925 (1985).
- Schmidt, Geo A. *Mexiko, zweite erweiterte auflage*, mit 23 Bildern und 1 Karte, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) Verlag, Berlin, 1925.
- Matthias, Leo. *Ausflug nach Mexiko*, mit 14 Abbildungen, Verlag Dieschmiede. Berlin, 1926.
- Sapper, Karl. *Mexiko, Land, Volk und Wirtschaft mit 28 Bilder und eine Wirtschaftsgeographischen Kartenskizze*, Verlag von L.W. Seide und Sohn, Wien, 1928.
- Traven, B. *Land des Frühlings*. Büchergilde Gutenberg, 1928 (1988).
- Ruckheimer, Joachim. *Das tolle Mexiko, Sonne, Menschen und Revolutionen, mit einundvierzig Abbildungen*, Peter J. Oostergaard Berlin, Schöneberg, 1929.
- Reiche, Karl. *Kreuz und Quer durch Mexiko, aus dem Wanderbuch eines deutschen Gelehrten* Verlag Deutsche, Buchwerkstättet, Leipzig, 1930.

- Reichwein, Adolf. *Mexiko Erwacht*, 15 Karten, 48 Abbildungen, Bibliographisches Intitute A.G., Leipzig, 1930.
- West, Marianne. *Von Vulkanen, Pyramiden und Hexen. Mexikanischen Impressionen*. Verlag Hackelbei, Berlin, 1930.
- Ross, Colin. *Das Buch der fernen Welt. Asien. Afrika. Australien. Amerika*. 296 Kupfertiefdruck Nebst Erläuterung mit einer Einführung von Colin Ross. Paul Franke Verlag G.M.B., 1931.
- Platte, Heinz Erich. *Ich bin 15 000 Wert. Reporterabenteur in Mexiko mit 11 Abbildungen in 1 Karte*. Sybillen Verlag, Johannes Kempfe, Berlin, 1932.
- Pferkekamp, Wilhem, *Die Perle an Hals der Erde*. Schlieffen Verlag, Berlin, 1934.
- Frank, J.M. *Mexiko ist anders. Eine Reise ins Land der Azteken mit 135 original ufnahmen und eine Karte*. Universitats Deutsche-Verlag-Aktien Gesellschaft, Berlin, 1938.
- Helftiz, Hans. *Mexiko früher und heute*. Deutsche Verlagsgesellschaft, 1939.
- Grix, Arthur Ernst. *Erlebnis Mexiko. Jagd auf Bild und Romantik*. Gustav Wenzel, Braunschweig, 1940.

**IV. INTERPRETACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS
DE IMAGEN Y PALABRA**

La Imagen visual fílmica informativa vista desde el pensamiento complejo

LUÍS RAÚL ITURBE FUENTES

PROBLEMA

En la disciplina bibliotecológica, las obras cinematográficas han sido poco estudiadas tanto en la investigación como en la práctica. Éstas son consideradas como material con sonido grabado con imágenes en movimiento o fijas³² (IFLA). Incluso, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)³³ las define como "material o archivos de imágenes en movimiento" (Harriet, 1991, ix). Estas definiciones son limitadas ya que no consideran las características, la función ni el uso de las obras cinematográficas.

Los filmes, por lo general, han seguido procesos de organización documental enfocados principalmente en el soporte que alberga la información sobre su contenido. Asimismo, ha sido reducido el estudio de la lectura de estas entidades de información, por lo cual, las películas no tienen un estudio conceptual acorde con sus propiedades que derive en investigación y, además, responda a los diferentes procesos de información en la bibliotecología.

32. Bruce Royan y Moika Cremer, *Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones*, 2004, p.3

33. Harriet W. Harrison, ed. *The FIAF cataloguing rules for film archives*, p. ix

CONCEPTO DE INFORMACIÓN

La revisión conceptual de Bibliotecología como una disciplina que investiga las propiedades y el comportamiento de la información, las influencias que regulan el flujo y uso de información y los métodos de procesamiento de información para su almacenamiento, recuperación y diseminación³⁴ (Borko 1968, 3) aporta elementos para reconocer las propiedades de la información.

Las propiedades tangibles de la información reconocidas a partir del concepto de información son:

En primer lugar, los registros de conocimiento en todas formas, tamaños o medios para su procesamiento y transmisión efectiva³⁵ (Saracevic 2009). En segundo lugar, las representaciones de información (productos materiales —libros, documentos, revistas, discursos imágenes, filmes) o tecnológicos —electrónicos— que pueden ser producidas, procesadas y transmitidas usando tecnología (Borko 2009, 3-4). Finalmente, las entidades materiales, objetos o productos objetivables y medibles —información registrada— que pueden ser almacenadas, recuperadas y transmitidas (Buckland 1991).

Con base en sus propiedades tangibles, el concepto de información puede enunciarse como:

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

Las propiedades intangibles de información reconocidas a partir del concepto de información son: En primer lugar,

34. Harold Borko, *Information science: what is it?*, 1968, p.3.

35. Tefko Saracevic, "Information science", 2009 p. 2570.

los registros de conocimiento que tienen un significado potencial para la transmisión de información (Saracevic 2009). En segundo lugar, la información tiene un significado potencial; en consecuencia, tiene una propiedad o valor informativo que le es adjudicado por un individuo en un proceso interpretativo enmarcado en su comprensión en cierto contexto social (Buckland 1991). La segunda propiedad es que la entidad es informativa cuando es producida e interpretada en su contexto cultural y social —incluye tiempo, lugar y grupo específico (Capurro 2003). Posteriormente, que la representación de una realidad es comunicable (Saracevic 2009). Por último, la información refiere a hechos que responden a las preguntas *qué, quién, cuándo y dónde*; mientras que el conocimiento responde a los cuestionamientos *por qué, cómo y cuál fue la intención* (Zins 2007).

Con base en estas nociones, a partir de sus propiedades intangibles, el concepto de información puede enunciarse como:

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

CONCEPTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN FÍLMICA

En primer lugar, hay que subrayar la diferenciación que tiene la imagen fílmica frente a otras imágenes. En este sentido, las imágenes visuales de cine son planas, al igual que la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y la televisión.

Por ello, el film se articula histórica y teóricamente con otras modalidades de imagen visual como son la pintura, la fotografía y el video (Aumont 1992).

Ahora bien, para encuadrar el concepto de materiales audiovisuales en la Bibliotecología, se considera que la información hace referencia a Documento³⁶ (UNESCO 2002), el cual está constituido por el contenido. Así pues, se toman en cuenta los dos componentes del documento, tanto el soporte material como su contenido. El primero es el soporte material para almacenar información, el cual se entenderá como el dispositivo de almacenamiento. El segundo es el contenido donde circundan las imágenes fijas o en movimiento, con y sin sonido.

Se consideran las piezas audiovisuales, ya que, derivada de éstas, se encuentra la categoría de producciones cinematográficas, éstas son el largometraje, mediometraje, cortometraje y documentales (UNESCO 2002).

Así, a modo de concepto se define como el documento audiovisual, que almacena en un dispositivo material o electrónico las producciones cinematográficas, conformadas por imágenes visuales fílmicas.

En cuanto a las propiedades tangibles de la imagen visual fílmica, en primer lugar son un registro visual de conocimiento. Las imágenes visuales fílmicas se caracterizan por su movimiento y por el atributo de visibilidad que les otorga la propiedad de registrar en forma visible los elementos de su estructura informativa.

En segundo lugar, son una entidad material. Son imágenes visuales fílmicas en movimiento que registran una representación —con o sin acompañamiento de algún sonido—

36. UNESCO. Memoria del Mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental, 2002, pp. 1-2

y han sido materializadas en un soporte de cualquier naturaleza (películas, cinta, disco) analógico o digital.

Por último, son un como objeto portador de información en todas las formas, tamaños y medios. Las imágenes visuales fílmicas contienen una realidad—reproducida o construida—y representada objetivamente con un contenido explícito—directo e inmediatamente legible—cuya estructura informativa integra hechos, relaciones causales, espacio, tiempo, personajes y ambiente para su transmisión a los espectadores, quienes pueden ver, leer e interpretar el contenido explícito y hacer inferencias del contenido implícito de las imágenes y atribuirles significados de acuerdo con sus experiencias previas y su contexto social.

De las propiedades intangibles de la imagen visual fílmica, en primer lugar, tiene contenido con valor informativo; es aquello que un individuo o usuario adjudica a la “cosa” o la entidad de información en un proceso interpretativo enmarcado en su entendimiento, en el que se incorpora su contexto social que incluye tiempo, lugar y grupo específico (Buckland 1991). La asignación de su atributo como valor informativo depende de la interpretación del espectador (agente cognitivo) en un contexto social y el uso de la información (Capurro 2003).

Segundo, es comunicable (Saracevic 2009). Las imágenes en movimiento tienen una función expresiva de la sociedad, en la cual se reflejan las características de la cultura contemporánea.

Así pues, es potenciadora para la transmisión de información (Bates 2010). Las imágenes visuales fílmicas transmiten elementos informativos y simbólicos de las realidades reproducidas o construidas que representan, por ello tienen un papel importante en la comunicación y transmisión de la información.

Por último, es una representación de la realidad. Las imágenes son representativas porque crean o reproducen una realidad; tienen una función informativa de transmitir ideas e información del emisor al receptor; una función epistémica que aporta información visual sobre las realidades construidas o reproducidas; la función simbólica de una imagen se define por la aceptabilidad social de los símbolos representados.

Así, a modo de concepto se definen como:

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

ESTRUCTURA INFORMATIVA DE LA NARRACIÓN

Los elementos estructurantes de la narración fílmica son los personajes, las acciones —hechos, acontecimientos, sucesos— y las transformaciones (Bordwell y Thompson 2003), los cuales constituyen el texto y conforman la estructura informativa de la imagen fílmica que responde a las preguntas:

- ¿Qué sucede?* Algo sucede “sucesos, acontecimientos o hechos personales o colectivos.
- ¿Cuál es la causa?* Lo que sucede tiene consecuencias, dependiendo de causa-efecto.
- ¿Cuándo sucede?* Sucede algo en el momento o es de larga duración.
- ¿Dónde sucede?* Sucede en algún lugar.

- e) *¿A quién le sucede? ¿Quién hace que suceda?* Le sucede a alguien (efecto) o alguien hace que suceda (agente causal).
 f) *¿Que se escucha?*

Evento	Causa	Tiempo	Lugar	
¿Qué sucede?	¿Cuál es la causa?	¿Cuándo sucede?	¿Dónde sucede?	¿A quién le sucede?
Algo sucede		Algún momento	Algún lugar	Personaje

La interrelación de los elementos de la estructura narrativa indica que una narración inicia con un hecho —acontecimiento, suceso— que se vincula con su causalidad de acuerdo con un esquema de causa-efecto, sucede en el *tiempo* y se produce en lugares *específicos* (Bordwell 2003). En ésta, los personajes, las acciones y el ambiente específico constituyen los elementos del texto en la dimensión informativa.

Como resultado de los elementos de la información, la imagen fílmica, la narrativa fílmica y el discurso cinematográfico acuñaron el concepto de *la imagen visual fílmica informativa*, el cual es un *producto* del que se puede generar investigación y práctica profesional bibliotecológica.

Así pues, de esta forma se toma este concepto como un producto para estudiarlo desde las nociones del pensamiento complejo del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin. No obstante, para fines de este texto únicamente se consideran el principio de la recursividad organizacional y el principio hologramático.

PRINCIPIO DE LA RECURSIVIDAD

Edgar Morin, en el principio de la recursividad organizacional, argumenta que "los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce [...] todo lo que es producido reentra sobre aquello que lo ha producido en un ciclo en sí mismo" (Morin 2000, 106-107).

En este sentido, el concepto de *la imagen visual fílmica informativa* es el *producto* para encausar profesional y académicamente el estudio y los procedimientos de los documentos audiovisuales, con producciones cinematográficas, conformados por imágenes visuales fílmicas. Asimismo, éste se construyó a causa de que no existe un concepto que defina los materiales fílmicos, considerando los procesos informativos y, que a su vez, encuadre a la imagen fílmica en el campo disciplinar bibliotecológico.

En cuanto a los documentos audiovisuales con producciones cinematográficas conformados por imágenes visuales fílmicas informativas, son el resultado del proceso de creación del sistema de la industria cinematográfica. Éste comienza con una idea, misma que puede derivar de un evento, de un fenómeno determinado, o bien, de una novela u obra de teatro, entre otros productos socio-culturales y artísticos, que se pretenda adaptar su historia y registrar en imágenes fílmicas.

Después, ya con los derechos de la obra y la financiación requerida para el proyecto, la producción y el equipo de trabajo, se hacen cargo de la pre-producción, la producción, la post-producción para la creación de la película y, posteriormente, la distribución de la cinta en salas de cine o por *streaming*. Por consiguiente, los responsables de estas cinco etapas son los agentes de producción del proyecto.

Ahora bien, como se detalló anteriormente, las primeras etapas para la creación de una obra cinematográfica le corresponden al productor cinematográfico del proyecto y, a continuación, se aborda la relación que tiene el bibliotecólogo con su objeto de estudio; es decir, con los documentos audiovisuales que almacenan producciones cinematográficas conformadas por imágenes visuales fílmicas informativas.

BUCLE RECURSIVO DE INFORMACIÓN DE LAS IMÁGENES FÍLMICAS



La imagen visual fílmica informativa (IVFI) como objeto de estudio, se compone de las siguientes partes: información, imagen visual, imagen fílmica informativa desde su narración.

El bibliotecólogo, como sujeto observador y modificador, desarrolla y establece las relaciones del bucle recursivo y permite que el producto (la imagen fílmica informativa),

a partir de sus partes, se convierta en productor. Las relaciones del bucle recursivo se abordan de forma ascendente comenzando desde el primer proceso (el bibliotecólogo y la imagen visual fílmica informativa).

Para ilustrarlo en el segundo proceso (investigación y práctica profesional bibliotecológica), a partir de sus partes, pueden ser objeto de investigación, ya que mediante las propiedades intangibles de la información, el documento audiovisual adquiere valores informativos; además, mediante la información fílmica de su narrativa. Asimismo, desde la práctica profesional, considerando las propiedades tangibles de la información —puede organizar registros objetivados para su proceso y transmisión—, se puede encausar a los procedimientos bibliotecarios. Estos son los efectos del producto y, a su vez, las causas iniciales para que se inserten nuevamente y vuelvan a hacerlo en el mismo proceso o para que estriben en el proceso superior.

En el tercer proceso (filmotecas y bibliotecas), el efecto del producto en la investigación y práctica profesional bibliotecológica, realizado en el proceso inferior, se reinserta en este proceso; esto es, se aplica en los procedimientos y procesos bibliotecológicos tanto en las bibliotecas como en las filmotecas. La investigación realizada se puede registrar en las bibliotecas. Asimismo, en la causa del producto está la aplicación de la investigación porque ahora ésta será de las partes de la información y de la imagen fílmica informativa desde su narración (con los elementos estructurantes de evento, causa, tiempo, lugar y a quién le sucede la acción).

En el cuarto proceso, el efecto de la investigación de las partes del producto es la causa para que el documento audiovisual pueda ser objeto de estudio de disciplinas de las

ciencias duras como la Biología o las Ciencias de la Tierra o del Agua, por mencionar algunas; de Ciencias sociales como la Antropología, la Psicología, la Geografía, Urbanismo, entre otras; de las ciencias humanísticas como la Historia del arte o las ciencias estéticas. No obstante, con el concepto de documento audiovisual con imágenes visuales fílmicas informativas, se puede apuntalar también a la investigación bibliotecológica. Puesto que el producto de la causa (cuarto proceso) es el elemento que se vuelva a insertar con el bibliotecólogo (sujeto observador) y el concepto de la imagen visual fílmica informativa (objeto de estudio) en el primer proceso.

En cuanto al principio hologramático, Morin afirma que "contiene casi la totalidad de la información del objeto representado. No sólo la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte" (Morin 2000, 106-107).

Es por ello que el concepto de la imagen visual fílmica informativa se ciñe a este principio: porque debido a la constitución de sus partes (información, imagen visual, imagen fílmica informativa desde su narración), responde a los menesteres disciplinares de la Bibliotecología.

Asimismo, mediante este concepto, el documento audiovisual conformado por la imagen visual fílmica informativa es un objeto de estudio bibliotecológico debido a que con base en sus partes, éste puede incorporarse a la práctica profesional y la investigación de la disciplina.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bates, Marcia. *Encyclopedia of library and information sciences*. Boca Raton, FL: CRC Press, 2010.
- Bordwell, D. y Kristin Thompson. *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill, 2003.
- Borko, Harold. "Information science: what is it?" *American Documentation*, vol. 19, núm. 1 (1968), pp. 3-5.
- Buckland, Michael K. "Information as thing", *JASIS*, vol. 42, núm. 5 (1991).
- Capurro, Rafael y Birgo Hjørland. "The concept of information", *Annual review of information science and technology*, vol. 37, núm. 1 (2003).
- Fédération Internationale des Archives du Film. *The FIAF cataloguing rules for film archives*, p. ix.
- García Marco, Francisco Javier. "El concepto de información: una aproximación transdisciplinar", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 8 núm.1 (1998).
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa, 2000.
- Royan, Bruce y Moika Cremer. Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones. The Hague: International Federation of Library Associations and Institutions, Reporte profesional 84, 2004
- <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>. html (Consultado el 12 de septiembre de 2015)
- Saracevic, Tefko. "Information science". En: MJ Bates Ed., *Encyclopedia of library and information sciences*, 2570-2585. Nueva York: Taylor and Francis, 2009.

The FIAF cataloguing rules for film archives comp. and ed. by Harriet W. Harrison para la Comisión de Catalogación de la FIAF. Munchen : K.G. Saur, 1991.

UNESCO. Memoria del Mundo. 2002. "Directrices Para La Salvaguardia Del Patrimonio Documental. División Sociedad de La Información".

Zins, Chaim, "Conceptual approaches for defining data, information, and knowledge: Research Articles Journal of the American Society for Information Science and Technology", *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 58, no. 4 (2007).

Textualidades y visualidades en Bibliotecología

HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ

Textualidades y visualidades o, en su variante, palabras e imágenes es una dualidad informativa que entraña problemas de base en la Bibliotecología: en primer término, expresa de forma particular la diferencia que existe entre ambas expresiones, pero también sus afinidades y continuidades; en segundo término, pone en evidencia, en cuanto al campo bibliotecológico en su conjunto, contradicciones profundas en su desenvolvimiento histórico, así como en su fundamento. Ilustrativamente puede decirse que tal dualidad problemática semeja un iceberg en el que la proporción saliente del nivel del mar está representado en el problema específico de las diferencias y afinidades entre los dos términos, palabra e imagen, mientras que la mayor parte del iceberg que se encuentra sumergida bajo el nivel del mar es la que manifiesta la problemática histórica y del fundamento de la Bibliotecología. Comencemos por dar resolución a esta última problemática sumergiéndonos bajo el nivel del mar.

Todo cambio en su despliegue transformador conlleva por necesidad pérdidas y ganancias; en algunos casos, son más las pérdidas que las ganancias, en otros, es al contrario, más ganancias que pérdidas. El tiempo mismo da razón de una u otra situación, pero lo que puede darle una tonalidad

trágica a las transformaciones generadas por los cambios es que a lo que se ha dejado atrás se le tire por la borda en aras de quedarse sólo con lo que ha salido al paso con el cambio: lo nuevo se erige en dominante, mientras el pasado se desecha; con lo que lo novedoso se levanta sobre evanescentes cimientos.

De alguna forma, esto fue lo que aconteció con la Bibliotecología cuando ocurrió el cambio de su objeto central de estudio. Durante cientos de años, el *saber bibliotecario* giró en torno al *libro*, pero luego ocurrió una oleada producida por el fenómeno informativo, impulsado por la *teoría matemática de la información* creada por el matemático y el ingeniero Shannon y Weaver. La naciente Bibliotecología para estar al día y no verse rezagada, se montó en el tren de las ascendentes ciencias de la información. Había que dejar atrás ese rancio y desgastado pasado para pisar firme en el presente. El libro se convierte sólo en portador de información, mientras que de todo el resto de él se hace abstracción. Así, la ciencia bibliotecológica que comenzó a gestarse con el advenimiento en el siglo XIX de las bibliotecas públicas, encontró en el siglo XX su objeto central justificante y legitimador, la información, pero rompió las amarras con su ancestral pasado y tradición del saber bibliotecario libresco, con lo que incurrió en el olvido.

Parafraseando el famoso tópico del filósofo alemán Martin Heidegger, que teorizaba diciendo que el pensamiento occidental “había caído en el olvido del ser”, descubierto por los antiguos pensadores griegos, lo que significaba un desvío de esa trayectoria originaria y, en entender del propio Heidegger, la más auténtica. Así, de manera semejante, la Bibliotecología cayó en el olvido de su ser, en este caso, por partida doble: en cuanto al fundamento del saber librario acumulado durante siglos y, por otro lado, respecto al ser humano.

Desde las más antiguas y míticas bibliotecas, el saber bibliotecario se fundaba en los materiales escriturarios, cuyo paradigma terminó por ser *el libro*. Además, ese saber guardaba un nexo inalienable con el hombre, no sólo en cuanto al creador de la obra (libro), sino en tanto el hombre en general. De ahí que el libro fuera el vórtice en torno al cual giraba el universo bibliotecario. Por este motivo, el libro adquiría una multidimensionalidad que no se reducía a la breve línea interna de la información; de hecho ésta quedaba inmersa, implícita en las otras dimensiones que constituyen el fenómeno libro. Tales dimensiones van desde su materialidad externa, pasando por el universo textual, el cual se articula discursivamente, hasta recalar en esa recóndita y moviente (por no decir evanescente) dimensión informativa.

De hecho, podría decirse que la información es producto de los rejugos transaccionales que se llevan a cabo entre el texto y el discurso.³⁷ Aún no era concebida la información como esa entidad omnisciente y omnipotente que a semejanza de una inmarcesible deidad rige la vida y los destinos de los hombres y sociedades. Su susurro quedaba acotado

37. Tradicionalmente, texto se asocia a dos propiedades estrechamente vinculadas que lo especifican en relación con el enunciado o el discurso: el texto tiene una estructuración fuerte y es relativamente independiente del contexto. Por eso, algunos autores privilegian esta denominación para los textos literarios, jurídicos, etcétera. Peytard & Moirand oponen texto a documento: por un lado están los textos, semánticamente ricos, sobre todo los literarios, que se supone provocarán emociones; por el otro, los documentos, que tienen una descripción unívoca de los hechos del mundo. Por su parte, Ehlich define como texto los enunciados orales o escritos que se estructuran de manera de perdurar, de ser repetidos dentro de una tradición.

Como prolongación de esta idea de una mayor autonomía del texto respecto del contexto, el término texto fue naturalmente privilegiado por la lingüística *textual (o gramática del texto). Al hablar de *discurso, se articula el enunciado con una situación de enunciación singular; al hablar de texto, se pone el acento en lo que le otorga una unidad, lo que hace de él una totalidad y no una simple sucesión de oraciones. Adam distingue el enunciado ("objeto material, oral o escrito, objeto empírico") y el texto ("objeto abstracto")". (Maingueneau 2008, 98-99).

entre las invisibles mamparas de la textualidad y la discursividad, que se despliegan a través de las páginas de los libros. Como puede deducirse de tal concepción del libro, como centro de gravedad del saber bibliotecario, estaba rodeado integralmente por la presencia humana. El libro como preclaro evento de la esencia humana. De ahí que el saber bibliotecario, y todo lo correspondiente a él, fuera por definición humanístico. *El ser de la bibliotecología es el humanismo*. Pero este ser cayó en el olvido, por lo que la cuestión que se presenta al paso es cómo salir de ese olvido y recuperar ese fundamento humanístico. Para dar resolución a tal problema, viene en nuestro apoyo la Hermenéutica.

Antes de entrar en la explicación de su implementación en esta reflexión, demos unas breves palabras sobre sus antecedentes, que nos darán razón de porqué recurrir a ella. Durante siglos, la Hermenéutica se significó por ser un sosegado instrumental de raigambre Filológica para interpretar pasajes oscuros en textos religiosos, jurídicos y literarios: con lo que así se comprendía su sentido. Pero fue en el entrecruce de los siglos XVIII y XIX que el teólogo alemán Friedrich D. E. Schleiermacher (1999) le dio un giro radical a la Hermenéutica.

Con él, la hermenéutica se universalizó y abrió el camino para conducirla hacia la Filosofía. El teólogo germano amplió la cobertura de la interpretación al considerar que puede ser aplicada a cualquier tipo de discurso escrito u oral. Asimismo, perfiló la dimensión psicológica del texto ya que a partir del entramado formal del discurso se puede comprender el proceso intelectual del autor al escribir el texto. Puede decirse que la interpretación nos permite comprender también al hombre creador que gravita en cada palabra escrita.

Continuando la inercia de transformación de la hermenéutica abierta por Schleiermacher, el estudioso de su

obra, el filósofo Wilhelm Dillthey (2000) es quien hizo de la Hermenéutica el basamento metodológico de las ciencias del espíritu. La “comprensión” es el método propio de las ciencias humanas, en contraposición de la “explicación”, definitorio de las ciencias duras. Lo que comprende el ser humano es lo que el propio humano ha creado y de lo cual ha dejado constancia en sus obras, de las que tratan y nos hablan las ciencias del espíritu, por lo que al ser objetos de interpretación, los humanos se comprenden a sí mismos.

Con Dillthey la Hermenéutica se enfiló claramente hacia la Filosofía, por lo que ya se hace referencia a una Hermenéutica filosófica, la cual es consolidada en su fundamento filosófico por Martin Heidegger (1999). El giro se completa y es absoluto: de ser aún un método en Schleiermacher, con Heidegger se convierte el comprender hermenéutico en una categoría ontológica del hombre (ser-ahí). Es parte del ser del hombre comprender el mundo que le rodea para poder interpretarlo: al comprender el mundo que le rodea, se comprende a sí mismo. Pero será el discípulo de Heidegger quien dará a la hermenéutica filosófica la versión canónica y que por lo mismo la institucionalizo, Hans-Georg Gadamer (1993). Pasando a través de su maestro, Gadamer regresó al punto de partida: los textos; para él, texto es correlativo a interpretación, la cual que se despliega para zanjar los obstáculos que se presentan a la comprensión. Para ello se establece un diálogo con el texto, al cual se le plantean preguntas, con lo que el intérprete busca dar sentido de lo escrito en ausencia del autor. Pero es de aclarar que la comprensión de un texto es un paso intermedio en la comprensión del mundo y de entendimiento con el otro. Cuando surgen obstáculos en la comprensión, recurrimos a la interpretación del texto y, una vez que han sido superados, prescindimos de él para continuar con la comprensión del entorno que nos

rodea. Ahora bien, los textos, como ya se mencionó, no son constructos abstractos que se sostienen en el vacío; requieren de un soporte material que, paradigmáticamente, ha llegado a ser el libro, el cual a su vez forma parte de un espacio, de un contexto, lo que significa estar inmerso íntegramente en el devenir de la historia; la que llena todos los resquicios de la vida del autor y, por ende, del texto mismo. Esto significa que el texto pertenece a un horizonte histórico. El intérprete que se acerca tiempo después al texto (que pueden ser siglos) también lleva a cuestras su contexto histórico. Gadamer explica que la conciencia histórica no radica en saber que hubo una historia que nos precedió, sino en la conciencia de que toda nuestra vida está tejida por la *historia efectual*; es decir, por el efecto concreto, inmediato de la presencia determinativa de la Historia en nuestra vida. Esto implica que el intérprete al acercarse a un texto para comprenderlo implícitamente está llevando a cabo una *fusión de horizontes*. Fusión del horizonte histórico del texto con el horizonte histórico del intérprete, con lo que adquiere plenitud de sentido el texto como producción y diálogo a través del tiempo entre los seres humanos.

Como puede conjeturarse después de este breve recorrido a través de la Hermenéutica moderna, es decir, filosófica, ésta nos brinda elementos para hacer frente al olvido del ser en Bibliotecología: nos ofrece un retorno al libro a partir de su núcleo configurador del texto. Como se desprende de lo que se explicó, el libro es un constructo producido por un ser humano, para seres humanos en un contexto histórico; por tanto, es un objeto rodeado por el fulgor de la tradición. Libro que puede ser interpretado tiempo después por seres humanos permeados por la historicidad de su propio contexto. Esto significa que el texto que contiene el libro se encuentra transido íntegramente por la Historia,

la cual, a su vez, recorre los tejidos del discurso, por lo que la información que discurre entre las palabras del discurso se encuentra signada por la historia, lo que, en otras palabras, significa recorrida por el halo humano. En suma, información que pone en evidencia su historicidad y con ello su humanidad. Estos elementos salen a relucir en el proceso de interpretación de la obra. Ahora bien, si al intérprete lo caracterizamos como el bibliotecólogo y éste concibe la información formando parte de, por ejemplo, un libro como lo hemos venido caracterizando, esto es, como una entidad material compleja integrada por texto y discurso, entonces en su actividad de organización de la información debe comprender su dimensión histórica y humana. Y que con su proceder técnico de gestión de la información contribuye, es intermediario, del dialogo entre el autor y su lector, como también él lo fue con él autor. De esta manera, se recupera el ser olvidado de la Bibliotecología, es decir, humanístico. Humanismo surcado por la historia.

Retomando la cuestión planteada sobre las transformaciones que producen los cambios, ya se explicó lo que se perdió en Bibliotecología y cómo recuperarlo, pero, ¿qué es lo que se ganó cuando se dejó de lado el libro en aras de abrazar a la información como objeto central del conocimiento bibliotecológico? Se ganó un objeto multifacético y de amplio espectro para abarcar otras variedades informativas que ya no se circunscriben a la información bibliográfica, como son la información visual y hasta sonora. Y en ello se deja la puerta abierta para el conocimiento y organización de emergentes manifestaciones informacionales como puede ser la información híbrida de la iconotextualidad, como veremos más adelante. Pero el que se haya ganado mayor cobertura respecto a otras manifestaciones informativas, lo que es de subrayar, abre a la Bibliotecología hacia el futuro,

empero, arrastra una notoria insuficiencia: se decantó hacia la información como objeto central de estudio, pero sigue anclada prioritariamente en la información bibliográfica y ésta, a su vez, queda cercada por la concepción propia de las Ciencias de la información que gravitan en términos de temporalidad privilegiada sobre el presente y en la concreción social. De ahí que la Bibliotecología, al integrarla a la retícula de las Ciencias de la información, haya quedado fijada en una concepción de la información bibliográfica marcada por el presente social, lo que ha redundado en que haya oscilado de las Ciencias humanas a las Ciencias Sociales, con el consabido olvido de su ser.

Bibliotecología, ciencia social cuyo objeto de estudio privilegiado es la información bibliográfica. Tal podría ser la sucinta caracterización de esta ciencia pero, como ya se explicó, esto entraña limitantes y contradicciones a los que es preciso hacer frente para que avance hacia el futuro y pueda constituirse en un campo autónomo de conocimiento. Las imágenes son un constitutivo fundamental en la actualidad de la vida de las sociedades y las personas. El mundo social tiene como factor sustancial en la articulación de sus estructuras y de la vida cotidiana de las personas un importante componente visual. Las imágenes han pasado a ser un factor central en las tendencias informacionales del presente, por lo que ya no pueden ser soslayadas en los procesos cognoscitivos y organizacionales de la sociedad. De ahí que la Bibliotecología ya no pueda mantenerse al margen de esta tendencia. De hecho, si busca constituirse íntegramente como ciencia social y no sólo de manera formal, tiene que buscar profundizar en el conocimiento específico y diferencial de las imágenes. Para que luego se reflexione sobre la información visual y su estatus cognos-

citivo dentro de la bibliotecología, lo que invariablemente conduce a la construcción epistemológica de la imagen como objeto de conocimiento en el campo bibliotecológico (Alfaro 2018). Esta construcción fundamenta a la imagen como objeto integrado en el campo bibliotecológico, en pie de igualdad con los objetos bibliográficos por tradición ya integrados, con lo que la Bibliotecología responderá a los movimientos informacionales de la sociedad y cumplirá con su estatus de ciencia social, lo que por otra parte significa cumplir con su dimensión del estar ubicada, posicionada en un contexto. Así, mientras con su dimensión del “ser” la Bibliotecología cumple con su fundamento humanístico, con el “estar” cubre su fundamento social. Con la respuesta al olvido de su ser y, con ello, su recuperación de su pasado humanístico, así como en el ahondamiento de su estatus de ciencia social, todo ello en relación a las transiciones de sus objetos centrales de estudio, libro-información, se ha buscado clarificar la problemática (volviendo a la metáfora del *iceberg*) que subyace bajo el nivel del mar propio de la Bibliotecología, por lo que ahora es pertinente cubrir la parte exterior, la breve sección de la superficie del *iceberg* bibliotecológico.

El saber bibliotecario centrado en el libro trabajaba con su contenido textual, el cual se articulaba en un discurso estructurado de forma lineal y continua: las palabras se suceden una tras otra secuencialmente para formar frases, por lo que su información se caracteriza por la temporalidad. De una u otra manera tal noción de la temporalidad de la información textual gravita sobre las diversas formas de organización de la información de que dispone la Bibliotecología. Pero con la información visual, de la que son soporte las imágenes, las cosas varían. En una imagen, la información no se dispone secuencial sino simultáneamente.

El discurso visual dispone sus elementos informativos para que sean captados en un solo momento, lo que no significa que todos sean comprendidos instantáneamente, por lo que es una información que se estructura espacialmente. Factor espacial que ante la tradición de una información sustentada temporalmente en Bibliotecología resulta evasiva para ser representada con los esquemas organizacionales de la información establecidos. Aunque es de reconocer que sin que se haya hecho un trabajo global de fundamentación de la imagen como objeto bibliotecológico cognoscitivamente fundamentado, se han hecho esfuerzos y avances para poder organizar la información visual, pero aún falta camino por desbrozar. Probablemente la vía a seguir sea precisamente ahondar en su particularidad, en la especificidad diferencial de la información visual respecto a la información bibliográfica y, en función de esa especificidad propia, levantar la arquitectura de los sistemas de organización de la información de las imágenes. Pero debemos considerar que, a su vez, esto es preámbulo para luego buscar la continuidad entre la información textual y visual. Que ponga en evidencia las naturales correlaciones e interdependencias existentes entre las palabras y las imágenes, como lo ha apuntado Diego Lizarazo:

a) Al ser un elemento central de la cultura, la imagen está en estrecha relación con la palabra, cuando menos en cuatro sentidos:

- Porque ambos son sistemas semánticos y sistemas simbólicos. A través de la lengua como de la icónica se cristalizan y circulan los sentidos simbólicos más acuciantes de la cultura.
- Porque bajo las condiciones adecuadas la imagen puede tener valor referencial (como en las fotografías de identificación personal) o abstracto (como en los esquemas y diagramas) tanto

como la palabra puede adquirir valor icónico (cuando la poesía o la descripción permiten evocar imágenes) o plástico (en tanto las grafías lingüísticas son en sí mismas imágenes).

- Porque la palabra, como ha indicado Barthes, puede servir de *anclaje* para la imagen (señalando el sentido que hemos de identificar en ella), o puede constituirse en su *relevo* (cuando con el discurso lingüístico complementamos la significación icónica).

- Porque nuestra cultura construye su sentido articulando ambos sistemas, más que excluyendo uno u otro.

b) La teoría de la imagen aún no se libera de la teoría del texto como escritura, quizá por el poder metalingüístico de las palabras y de la dificultad de argumentar con imágenes sobre las imágenes —la dificultad de una clara ostensión icónica.

Finalmente, reconozcamos que buena parte de los esfuerzos por desmitificar el carácter natural y transparente de las imágenes (el emblemático esfuerzo semiótico por indicar su codicidad) puede llevar a la idea equivocada de que las imágenes forman un sistema sustancialmente denotativo análogo en todo al sistema lingüístico. Nada resulta más equivocado y destructivo del valor estético de las imágenes que dicha forma de abordar las cosas. La codicidad icónica es *sui generis*, y lo es porque parte de sus reglas de construcción y de fruición no corren por la correspondencia denotativa o ideográfica, sino por el *valor plástico* (Lizarazo 2004,63).

Es de acotar el último dato que indica Lizarazo como otro elemento diferencial entre palabra e imagen; aunque dentro de un factor común a ambas, el valor plástico en la denotación por parte de la imagen, lo que significa que entre palabra e imagen hay una remisión común hacia la realidad, pero existe ese factor diferenciador que le da identidad específica y distinta a la imagen.

Ahora bien, ahondar en la especificidad de la información textual y visual para luego establecer sus vasos comunicantes tiene profundas repercusiones en todos los órdenes para el campo bibliotecológico. Al seguir esta vía, se desemboca, en primera instancia, en tipos de información emergente como, por ejemplo, la *iconotextual*. Cuando se hace referencia a la información emergente ejemplificada con la iconotextualidad, debe aclararse que se está tomando tal información como suma y modelo de la multiformidad informacional que prolifera actualmente, pero principalmente a las múltiples formas de relación, interpretación y fusión entre palabra e imagen, al grado de que puede hablarse de un tipo particular que configura una unidad de ambas expresiones informacionales y comunicativas; información que en tal unidad tiene su identidad propia.³⁸ Por lo que ya no debe estimarse como dos tipos de información que conservando su especificidad y diferencia se llegan a conjuntar bajo ciertas circunstancias. La información iconotextual es un género propio informacional, lo que a nivel operativo implica que la Bibliotecología dé ese paso, en cuanto a la organización de la información, hacia el futuro. Los procedimientos y técnicas de esta ciencia deben enfrentar el reto de hacer frente a esta multiformidad informativa: clasificaciones y catálogos, por ejemplo, de información iconotextual. Pero esto, a su vez, sólo es una fracción de lo que implica a nivel global del campo bibliotecológico el que se pueda llegar a tales formas de organización de ese tipo de información híbrida. En términos especulativos, ello vendría a significar que la

38. "El poema visual aspira a señalar que, aunque aparentemente ambos lenguajes (el verbal y el visual) den cuenta de lo mismo, al crear un iconotexto se crea también una obra integral e integrada en donde no simplemente se repite, sino que se expresa mediante un lenguaje nuevo que no es ni verbal ni visual sino "verbicovisual" (Giovine 2015, 163).

Bibliotecología haya podido integrar su pasado humanístico olvidado con su presente como ciencia social para en el futuro proyectarse como ciencia que conjuga la ciencia humana con la social, a semejanza del iconotexto, en una fusión que forma unidad e identidad propia. Bibliotecología ya no es sólo ciencia humana o ciencia social, sino ciencia humana y ciencia social; en otras palabras, ciencia humanístico-social. Tal deberá ser su seña de identidad, frente a ciencias humanas y sociales. Ciencia de intersecciones. Así recupera y restablece el *continuum* entre pasado-presente-futuro, propio de un campo de conocimiento con identidad propia y consolidada. Esta situación, asimismo, significa que el campo bibliotecológico haya alcanzado su fase de autonomía (Alfaro 2010). Con ello se clarifica la cauda de problemas que arrastra la dualidad de las textualidades y visualidades. Así llegamos a una visión integral del *iceberg* bibliotecológico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro López, Héctor Guillermo. *Construcción epistemológica de la imagen y la lectura de imagen como objetos de conocimiento en el campo bibliotecológico*. México: IIBI-UNAM, 2018.
- _____. *Estudios epistemológicos de bibliotecología*. México: CUIB-UNAM, 2010.
- Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1993.
- Giovine, María Andrea. *Ver para leer*. México: UNAM, Conaculta, 2015.
- Heidegger, Martín. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Lizarazo, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004.
- Mangueneau, Dominique. *Términos clave del análisis del discurso* (Buenos Aires: nueva visión, 2008).
- Schleiermacher, Friedrich D. E. *Los discursos sobre la hermenéutica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1999.

El giro visual en Bibliotecología. Diálogos entre palabra e imagen. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Israel Chávez Reséndiz; revisión especializada, Valeria Guzmán González, revisión de pruebas, Carlos Ceballos Sosa, formación editorial, Oscar Daniel López Marín. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información /UNAM. Fue impreso en papel cultural de 90 gr. en los talleres de Grupo Fogra. Año de Juárez 223. Col. Granjas San Antonio. Alcaldía Iztapalapa. Ciudad de México. Se terminó de imprimir en Septiembre de 2019.