

Estudios sobre el **Mensaje Periodístico**

ISSN-e: 1988-2696

<http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.58036>EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Funciones y orígenes de las imágenes y material gráfico en periodismo. El caso de un ejemplar del diario colombiano *El Tiempo*

Julián González Mina<sup>1</sup>

Recibido: 3 de agosto de 2016 / Aceptado: 20 de febrero de 2017

**Resumen.** Este artículo examina el repertorio de imágenes periodísticas del periódico más importante de Colombia: *El Tiempo*. El corpus de estudio está integrado por 126 piezas gráficas correspondientes a una edición del periódico de un día domingo, de septiembre de 2015. Se construyó un esquema de clasificación y tamizaje de imágenes a partir de criterios binarios y jerarquizados que permite registrar el origen y autoría del material gráfico estudiando y el tipo de relaciones que guarda con acontecimientos y eventos de la actualidad, y la naturaleza temporal de las piezas. El estudio sugiere una suerte de empobrecimiento y erosión de la densidad y riqueza informativa del material gráfico, en particular el fotográfico, en el diario colombiano.

**Palabras clave:** Fotoperiodismo; información; imagen; acontecimiento.

### [en] Functions and origins of images and graphics in journalism. The case of the Colombian newspaper *El Tiempo*

**Abstract.** This article examines the informative and journalistic repertoire of the most important newspaper in Colombia: *El Tiempo*. The corpus of study consists of 126 graphic pieces corresponding to an edition of the newspaper on a Sunday, September 2015. Classification scheme and screening images are constructed from binary and hierarchical criteria that records the origin and authorship of studying graphic material and the type of relations it has with events and current events, and the temporary nature of the pieces. The study suggests a kind of impoverishment and erosion of the density and richness of graphic material information, including photographic, in the Colombian newspaper.

**Keywords:** Photojournalism; information; image; event.

**Sumario.** 1. Presentación. 2. Tres estudios recientes sobre fotografía y material gráfico en la prensa colombiana. 3. La ficción informativa de las imágenes y fotografías periodísticas: procedimiento de clasificación y tamizaje; 3.1. Clasificación de las imágenes gráficas según su anclaje temporal; 3.1.1. Nivel 1. Atemporal/Temporal (0/1); 3.1.2. Nivel 2. Temporal: No Tiempo Presente/Tiempo Presente; 3.1.3. Nivel 3. No Tiempo Presente: Pasado/Futuro; 3.1.4. Nivel 4. Pasado o Futuro: indeterminados y generales; determinados y específicos; 3.2. Origen y procedencia del material gráfico. 4. El estudio. 5. Resultados; 5.1. Tipos de gráficos; 5.2. Origen y autoría de las piezas gráficas; 5.3. Anclaje temporal

<sup>1</sup> Universidad del Valle (Colombia)  
E-mail: [julian.gonzalez@correounivalle.edu.co](mailto:julian.gonzalez@correounivalle.edu.co)

de las piezas gráficas. 6. Análisis; 6.1. Sobre los tipos de gráficos; 6.2. Sobre el origen y autoría de los gráficos; 6.3. Sobre el anclaje temporal de los gráficos. 7. Conclusión. 8. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** González Mina, Julián (2017): "Funciones y orígenes de las imágenes y material gráfico en periodismo. El caso de un ejemplar del diario colombiano *El Tiempo*", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (2), 1121-1141.

## 1. Presentación

Nada es menos transparente que la imagen fotográfica de prensa. Contra la inocencia que ve en el reporte fotográfico la prueba inequívoca del acontecimiento informado, del hecho positivo, la proyección de un referente capturado en la emulsión fotosensible o en el dispositivo digital, ya Aumont (1992), Baudrillard (1993), Fontcuberta (1997) y Didi-Huberman (2013) han ido demoliendo esta cómoda confianza.

Aumont ensaya una crítica afilada a la idea de mimesis, Fontcuberta elabora sobre los procesos de ficcionalización allí donde aparece una imagen fotográfica naturalizada, Baudrillard nos recuerda cuánto hay de simulación de la simulación de la simulación en el largo encaramamiento de unas imágenes sobre otras y Didi-Huberman se esmera en advertir que todo se nos escapa respecto a los procesos que hicieron posible que, al final, tuviéramos *esa* imagen fotográfica ante nuestros ojos. Didi-Huberman (2013) nos recuerda, contra toda presunción de sentido común, que las imágenes no son fácilmente legibles. Las imágenes, como los libros, no son sólo una presencia, sino también el resultado de muchas ausencias, de variadas formas censuras y de diversos procesos de destrucciones que terminan decantando en *esa* imagen específica. Didi-Huberman (2013) pone en diálogo al Walter Benjamin de los pasajes y al Aby Warburg de la Mnemosina para subrayar aquello que comparten, lo que tienen en común, su particular valoración del *montaje* como modo de hacer frente a la narración monolítica y a la ficción histórica. El *montaje* consigue dejar entrever las zonas no conscientes, erráticas, lo que rompe con la producción en serie. El *montaje* permite apreciar el sin sentido y el no saber – síntoma, interrupción del saber, del conocimiento, del caos. “Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos)” (Didi-Huberman, 2013: 26). Señal secreta, síntoma de lo que rompe con el conformismo del orden, lo que irrumpe, lo que vendrá. Y si la fotografía de Eugene Atget es precisamente el tipo de imagen que tritura el cliché verbal, lo sabido, lo dado por hecho, en el otro extremo estará la imagen fotográfica de prensa, celebración del cliché, clausura de la señal secreta, de lo por comprender, de la historia que emerge y se entrevé.

Unas páginas después del artículo de Didi-Huberman, Chéroux (2013) se ocupará justamente de ese otro tipo de imágenes, las periodísticas, aquellas que no dejan ver precisamente por su condición de producto serial, repetitivo y cliché. Nos recuerda que, al examinar un corpus de imágenes de prensa a nivel mundial respecto a los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, sólo un 5% son registros *singulares o diversos*. El 95% restante corresponde a cinco tipos de imágenes: la explosión y llamas del avión 175, la nube de humo sobre la ciudad de Nueva York, el colapso de las torres gemelas, las escenas de terror en

Manhattan y “la bandera americana resurgiendo de las ruinas” (Chéroux, 2013: 40). Chéroux destaca el control creciente de las agencias de noticias –y, en este caso particular, la Associated Press- sobre el repertorio de imágenes, aunado a la desaparición de las pequeñas agencias de noticias. “Así, controlado por un número reducido de difusores, el mercado de las imágenes está canalizado, la oferta visual se enrarece, se repite y se uniformiza” (Chéroux, 2013: 41). Pero la repetición no se reducirá al mundo de las imágenes, sino a los textos que las anclan y, como revelará Chéroux, al vínculo que tales imágenes establecen con una genealogía gráfica previa y cierta “intericonicidad” (Chéroux, 2013: 51): las de las torres colapsadas envueltas en humo y las del ataque a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941; la de Thomas Franklin -tres bomberos izando la bandera de Estados Unidos en plena zona cero- y la fotografía de Joe Rosenthal, cuatro soldados norteamericanos alzando la bandera de estrellas en Iwo Jima, el 23 de febrero de 1945. Del lado de los diarios franceses las relaciones entre imágenes, intericonicas, incluirán otras redes: Hiroshima, Vietnam, los bombardeos con napalm y un amplio record de imágenes adecuadas al modo Hollywood de la historia<sup>2</sup>.

Entonces, la imaginería periodística pareciera doblemente erosionada. Por un lado, al tambalearse la confianza en la representación mimética de un referente tenido por real y, por otro lado, al comprender hasta qué punto se replican, con frecuencia, ciertas imágenes estereotipadas y recurrentes que remiten menos a un acontecimiento que a otras representaciones de acontecimientos análogos. Y sin embargo, la reportería gráfica, las piezas fotográficas, las ilustraciones informativas, los dibujos y representaciones en el periodismo escrito permanecen más o menos anclados en una concepción positiva, referencial y expositiva de acontecimiento. Filosóficamente endeble, esta concepción parece seguir ocupando, en parte, el centro gravitacional de la práctica periodística. Al abrir una publicación informativa y periodística hoy se podrá apreciar cómo concurren fotografías de eventos, retratos de personas, síntesis gráficas de datos o ilustraciones esquemáticas de acontecimientos que, de ninguna manera, vacilan respecto a la función expositivo-referencial (Cebrian Herreros, 1992) de este tipo de material gráfico.

Si aceptamos que la imagen fotográfica y periodística constituye una suerte de ficción estructurada a partir de convenciones específicas, es posible examinar hasta qué punto algunas de esas convenciones continúan prefigurando o no las piezas gráficas informativas en los periódicos actuales. Algunas de esas convenciones implican dar cuenta de uno o varios eventos, situar la pieza gráfica espacio-temporalmente, recrear o identificar los nombres y roles sociales de las personas implicadas en la escena o implicados en el evento informado, atribuir la autoría y origen de la pieza gráfica, estructurar narrativa o argumentativa la pieza gráfica relacionándola con un conjunto de eventos noticiosos y anclándola a algún subconjunto o porción del periódico.

---

<sup>2</sup> Que imaginerías previas prefiguran imaginerías subsiguientes es reconocido también en un estudio de Osorio (2015), que consigue advertir cómo muchas de las imágenes que se usaron para conmemorar el centenario de independencia de varias naciones latinoamericanas en el siglo XX y el bicentenario en el siglo XXI provienen de la memorabilia visual que estas naciones forjaron en el siglo XIX.

¿El material gráfico informativo y periodístico continúa firmemente anclado al ideal positivo y decimonónico de representación gráfica y mimética de un acontecimiento informado y sus ficciones? Este estudio examina de qué manera y hasta qué punto la concepción expositiva y referencial del material gráfico en la prensa escrita persiste y de qué manera se expresa.

## **2. Tres estudios recientes sobre fotografía y material gráfico en la prensa colombiana**

La función y origen de las fotografías en la prensa colombiana han sido estudiados con alguna frecuencia en los últimos años. No es un objeto nuevo y ha sido recientemente abordado por varios tipos de estudio. Algunos se han ocupado de auscultar las formas de representación de un fenómeno social en ellas y como fuente historiográfica (Acevedo Tarazona y Orozco Pérez, 2014). El estudio subraya, al avanzar el análisis de tres piezas fotográficas en prensa sobre protestas estudiantiles -1954, 1965 y 1975-, cómo aprovechar la fotografía de prensa como fuente documental y recurso de análisis histórico en Colombia, y, en particular, para avanzar en el reconocimiento de imaginarios políticos e ideológicos encarnados en los modos representación gráfica de acontecimientos.

Osorio (2006) adelantó un estudio sobre los usos de la fotografía periodística en la representación de dos tipos de fenómenos sociopolíticos claves en Colombia: el desplazamiento forzado y la violencia doméstica contra las mujeres. Osorio subraya como condición particular de la fotografía periodística su estrecha relación con algún tipo de texto escrito que la ancla, le da sentido o la sitúa. Para Osorio (2006) lo periodístico precede a la fotografía periodística misma como acto. Es decir, hay fotografías que –incluso sin haber sido publicadas en prensa– consideran las características de un registro periodístico. "La concepción periodística de una imagen afecta el modo en que hacemos el registro de esa misma imagen. El registro es la consecuencia de esa concepción. Lo periodístico, por tanto, está en la imagen antes de que ésta aparezca en el periódico" (Osorio, 2006: 24). En su estudio, Osorio altera e interviene las imágenes fotográficas modificando los patrones de clasificación usuales en el periódico en una experiencia de creación estética. Estos patrones de clasificación son modulados modificando el montaje y las palabras que acompañan las fotografías periodísticas (través de los títulos, los pie de foto, los rótulos de sección).

Gracias al montaje, tal como lo sugiere Huberman (2013), se estremecen y emergen sentidos que la estereotipada imagen periodística oculta. En otro estudio, Osorio (2015) establece cómo desde el primer tercio del siglo XIX la reproducción industrial de imágenes normalizó y estandarizó las tipografías, amplió el uso y consumo público de fotografías en los periódicos y en el álbum familiar doméstico, extendió y popularizó las imágenes de la investigación criminalística –exhibidas con frecuencia en los museos como formas de representación del mal–, diseminó las imágenes naturalistas de patologías de los informes médicos, amplió el registro gráfico de los viajes de exploración y descubrimiento, documentó acontecimientos claves de la ingeniería –como se aprecia en la publicitación y cubrimiento periodístico de las obras del Canal de Panamá–, procuró cuadros y escenas

detallados de las guerras y la actividad rutinaria de los soldados en los frentes de batalla, enriqueció la ilustración de los libros de textos escolares, y se diversificó hasta conquistar objetos como los juegos de cartas y las pruebas de destreza visual en los diarios, los crucigramas, las sopas de letras y los retos de identificación de diferencias visuales a la manera de *encuentre las diferencias entre dos imágenes aparentemente idénticas*.

Los periódicos fueron un medio de comunicación clave en el proceso de masificación y diseminación de imágenes y gráficos que las personas usaron para hacerse a comprensiones y sentidos del mundo vivido. Pero de acuerdo con Osorio estas imágenes no se limitaban, de ninguna manera, a reproducir los acontecimientos informados, sino –hasta cierto punto– a crearlos.

En la historia del periodismo del siglo XIX y XX hay evidencia del uso del trucaje y la simulación de escenas a efectos de dar cuenta de eventos que no tuvieron lugar o, en su defecto, acontecimientos que adquirieron de esa manera un cariz mucho más dramático y espectacular. Es conocido el famoso Engaño de la Luna, de *The Sun*, el exitoso periódico de masas de Nueva York, que en agosto de 1835 publicaría en seis entregas una crónica sobre el supuesto descubrimiento de una civilización lunar atribuido a uno de los astrónomos más prestigiosos de la época: John Herschel. La ilustración gráfica (Figura 1) jugó un papel fundamental en la recreación de lo que hoy llamaríamos un factoido (Vulli, 1990). La atribución de la autoría del informe también fue clave en la gestión del verosímil informativo: escrito por el supuesto escribano y compañero de viaje del Dr. Herschel, el Dr. Andrew Grant, la pieza abundaba en detalles técnicos sobre el poderoso telescopio que habría permitido el avistamiento de la civilización selenita. Luego las crónicas informaron que las observaciones cesaron debido a que el telescopio se destruyó por el calor que producía el sol. La lente del telescopio actuó como una lupa, concentrando altas cantidades de calor que terminaron incendiando el observatorio.



Figura 1

De acuerdo con Osorio (2015), la simulación y la representación teatral y escenificada de acontecimientos no estarían reservados sólo a la prensa del siglo XIX, sino también a la prensa actual. Una mezcla de relatos, imágenes, indicios maquillados e informes gubernamentales sirvió para sustentar la supuesta presencia en Irak de armas de destrucción masiva antes de la invasión norteamericana de 2003. Y es probable incluso que este tipo de fenómenos se haya acentuado bajo los regímenes técnicos de naturaleza digital en el periodismo contemporáneo, tal como se advierte en los retoques de retratos a través de programas de edición gráfica o en la simulación digital de colores y formas para representar desde estructuras cósmicas –galaxias, superficies de planetas, colisión de cuerpos celestes- hasta la generación de mapas y escenarios que ilustran, por ejemplo, trayectorias de aviones siniestrados, la explosión de una central nuclear o el colapso de una edificación.

Pero si escenificar y recrear acontecimientos es recurso usual en la fotografía y gráficos periodísticos, uno de los efectos más interesantes de la digitalización de las imágenes fotográficas en periodismo es su amplia disponibilidad y acceso en tanto archivos para recrear el pasado. El uso recurrente de archivos gráficos y fotográficos se intensifica como fuente documental en el periodismo a efectos de operar una suerte de reactualización e ilustración permanente del pasado y como cita o comentario asociado a notas y piezas periodísticas del presente. Con frecuencia estos archivos son compendios de imágenes producidas y procesadas por el propio periódico a lo largo de su propio devenir. En otros casos, tales archivos se obtienen de bancos de imágenes que no son gestionados por el propio medio.

Las notas en prensa escrita que retrotraen el pasado no son poco frecuentes: desde la secciones tipo “Hace 25, 50 o 100 años” pasando por los homenajes y celebraciones de aniversarios, hasta los informes especiales dedicados a examinar trayectorias de personajes, nos recuerdan hasta qué punto el periodismo no sólo se ocupa del presente y del futuro inmediato, sino también de recurrentes revivals.

Un periódico, entonces, no es, en sentido estricto, sólo un rico repertorio de textos escritos, sino una auténtica y rica marea de gráficos no siempre al servicio del registro y exposición de acontecimientos del presente reciente. Recreaciones del pasado, simulaciones del presente, proyecciones del futuro son usuales en las piezas periodísticas contemporáneas, y las fotografías y gráficos desempeñan un papel crucial en la gestión del verosímil informativo.

### **3. La ficción informativa de las imágenes y fotografías periodísticas: procedimiento de clasificación y tamizaje**

Un acontecimiento informado, esto es transformado en relato periodístico, supone dos tipos de procedimientos o mediaciones básicas de acuerdo con la distinción establecida por Serrano (1978, 1986, 1993): la mediación cognitiva, es decir aquellos procesos que pone en marcha el medio de comunicación pública para hacer creíble y comprensible el acontecimiento, inscribiéndolo en marcos de comprensión y entendimiento que la sociedad o el grupo social ha establecido históricamente; y la mediación estructural, esto es aquellos procesos que permiten transformar lo imprevisto e imprevisible del acontecimiento en asunto *previsto*, al

modularlo y narrarlo de conformidad con códigos, géneros, formatos y estructuras narrativas compartidas y conocidas.

El material gráfico es un componente frecuente en las piezas periodísticas y constituye, al mismo tiempo, un modo reconocido de representar el acontecimiento haciéndolo creíble y comprensible. Inscribir el acontecimiento en el tiempo, situarlo espacialmente, identificar sus agentes y circunstancias no sólo se hace mediante palabras sino a través de un amplio repertorio de imágenes.

En este estudio se examinará qué porcentaje y de qué manera los registros gráficos del medio periódico impreso más importante de Colombia, *El Tiempo*, están anclados al presente más o menos inmediato o abordan y recrean tanto el pasado como el porvenir. ¿Cuánto del repertorio gráfico del periódico está asociado al presente y a acontecimientos informativos en curso, cuáles son las formas gráficas y género de tales imágenes, cuál su autoría y procedencia?

Para este estudio optamos por un procedimiento sencillo: examinar y clasificar el material gráfico (fotografía e ilustraciones) dispuesto en el espacio informativo periodístico, esto es, se excluyó cualquier tipo de imagen paga o producida por razones e intereses no periodísticos. Es decir, no se incluyó en el corpus de estudio ninguna imagen o gráfica relacionada con información publicitaria, avisos clasificados o notas de sociedad. Mediante una codificación simple, ya probada en otro ejercicio de análisis de fenómenos emergentes de información (González Mina, 2013), se identificó la clase de vínculo temporal del material gráfico con la actualidad, el origen de las piezas gráficas y el género o tipo de las piezas gráficas.

### **3.1. Clasificación de las imágenes gráficas según su anclaje temporal**

El procedimiento de clasificación de las imágenes operó de manera binaria y jerarquizada, de modo tal que a cada una de las piezas seleccionadas pudiera tamizarse sin mayores ambigüedades.

#### **3.1.1. Nivel 1. Atemporal/Temporal (0/1)**

Atemporal indica que no hay en la construcción y puesta en escena de la pieza gráfica indicio alguno de su adscripción temporal. Es decir, respecto a la edición del periódico *El Tiempo* del día 27 de septiembre de 2015, no se aprecia ninguna operación discursiva orientada a datar, situar o referir un evento, persona o lugar referidos en la imagen. Temporal (o asociado al tiempo) indica que hay algún tipo de operación discursiva que explicita conexiones entre la datación de la pieza periodística -27 de septiembre de 2015- y la de los eventos, personas o escenarios recreados en la imagen. Los registros gráficos atemporales no adscriben la imagen al *tempo* de publicación de esa edición del periódico, mientras que los registros gráficos temporales sí intentan capturar, recrear o referir explícitamente alguna relación entre la condición actual del periódico y las temporalidades de aquello que la imagen o gráfico recrea.

De esta manera, el primer dígito del código podría ser 0 o 1. Cómo se verá, cuando el primer código del registro es 0, los restantes tres dígitos serán automáticamente 0 e indica que la pieza es atemporal.

Una vez identificado si se trata de una imagen atemporal o temporal, se procede a realizar un segundo nivel de distinciones binarias para aquellas piezas graficas que son temporales.

### 3.1.2. Nivel 2. Temporal: No Tiempo Presente/Tiempo Presente

Dentro de los registros gráficos anclados al tiempo o temporales, habría aquellos que no refieren al tiempo presente y aquellos que sí lo hacen. Este segundo nivel de tamizaje distingue entre imágenes ancladas al presente y aquellas que no lo hacen. El tercer nivel examinará la naturaleza de aquellas imágenes no ancladas al tiempo presente.

### 3.1.3. Nivel 3. No Tiempo Presente: Pasado/Futuro

Es decir, este nivel del tamizaje diferencia entre imágenes que, no ancladas al presente, refieren al pasado y aquellas que remiten al futuro<sup>3</sup>.

Y finalmente se distingue si las imágenes que remiten o recrean el pasado o el futuro, aluden a un porvenir o un pasado determinados y específicos, o indeterminados o generales.

### 3.1.4. Nivel 4. Pasado o Futuro: indeterminados y generales; determinados y específicos

Puede haber una imagen que subraye el futuro del universo, es decir, refiere un futuro indeterminado; pero puede haber material gráfico orientado a representar la apariencia de la Avenida Colombia (Cali) tras la finalización de una nueva intervención arquitectónica (futuro determinado).

De este modo, mediante este tamizaje binario y jerarquizado se obtiene una clasificación numérica y sencilla de cada imagen (ver Figura 2).

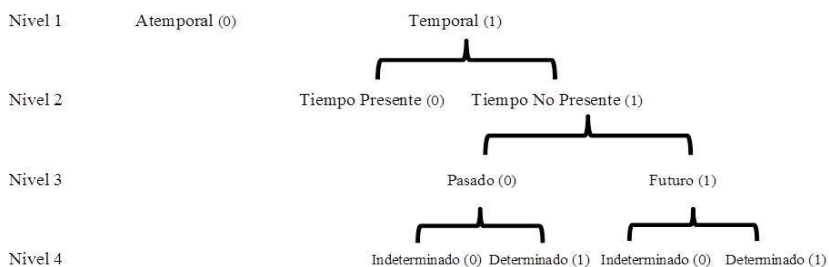


Figura 2

<sup>3</sup> Sobre la función anticipatoria del periodismo y la prensa, un periodismo que ya no se ocupa únicamente de tratar con el presente y el pasado inmediato, sino con el porvenir y preverlo, pronosticarlo, advertir tendencias, conviene leer a Mayoral (2002).



De esta manera, con cuatro dígitos se clasifica la totalidad de los registros disponibles en el corpus, pues sólo pueden existir 6 configuraciones: 0000 (atemporal), 1000 (temporal tiempo presente), 1101 (Temporal pasado indeterminado), 1101 (temporal pasado determinado), 1110 (temporal futuro indeterminado) y 1111 (temporal futuro determinado).

Obviamente, el mundo empírico de las imágenes y de los textos periodísticos es mucho más entremezclado y gris de lo que propone esta clasificación que binariza y jerarquiza a efectos de simplificar y registrar amplios volúmenes de datos. Para incorporar esta condición gris y entremezclada del mundo real se sugiere un procedimiento de codificación adicional. Los primeros cuatro dígitos siempre corresponderán a la imagen o gráfico considerado en el estudio, o al sentido más fuerte de temporalización de la pieza en su conjunto, y se agrega, entre paréntesis, al final, en negrilla, la codificación correspondiente al anclaje temporal en el texto. Es decir, en los casos en que, dentro de la pieza (una combinación de registro gráfico y textos escritos), se presentan tanto remisiones al Tiempo Presente como al No Tiempo Presente, se procede a hacer combinaciones particulares: por ejemplo, en el texto escrito que acompaña la imagen hay remisiones continuas al tiempo presente (1000), aunque el registro gráfico remite a un pasado indeterminado (1100), se lo indicará agregándolo entre paréntesis.

### 3.2. Origen y procedencia del material gráfico

Además de la clasificación en términos de anclaje temporal, este estudio registra el origen de la pieza, de acuerdo con los procedimientos más o menos estandarizados de atribución en periodismo escrito. De nuevo, los procedimientos de binarización resultan útiles. Se distinguieron el origen o procedencia de las piezas gráficas teniendo en cuenta los siguientes niveles (ver Figura 3):

—Nivel 1. Procedencia No Identificada, Procedencia Identificada. Cuando en la pieza no se explicita el origen o procedencia<sup>4</sup>, se la codifica 0000. Cuando se identifica la procedencia u origen, el primer dígito de codificación de la pieza será 1.

—Nivel 2. Las Procedencias Identificadas se pueden diferenciar entre externa al medio de comunicación y del propio medio de comunicación o interna.

—Nivel 3. En las procedencias externas se distinguen entre aquellas entidades que son medios de comunicación (agencias informativas, otros periódicos, reporteros gráficos especializados free lancer, oficinas de prensa), y aquellas

---

<sup>4</sup> He preferido referir y estudiar las procedencias a las autorías por una razón simple. La procedencia señala e indica de dónde proviene la imagen, esto es qué entidad o persona es propietario de la imagen usada. En cambio las autorías no necesariamente coinciden con la procedencia, y habría que hacer indagaciones más amplias —y, para este estudio, innecesarias. Por ejemplo, un retrato pintado puede usarse como material gráfico en una pieza periodística identificando la procedencia (Museo Nacional de Colombia) aunque se ignore la autoría. Es frecuente en los medios impresos colombianos indicar que la procedencia de una pieza fotográfica corresponde a un “archivo particular” o “archivo personal” (procedencia), aunque no se conozca la autoría de la fotografía. En otras ocasiones, procedencia y autoría se solapan y confluyen: por ejemplo un retrato del General Jorge Enrique Mora, publicada en *El Tiempo*, Domingo 27 de septiembre de 2015, p.11, Sección Debes Leer, se atribuye a Héctor Fabio Zamora/*El Tiempo*.

que no lo son (redes sociales, instituciones públicas y privadas, empresas, oficinas de prensa, universidades, centros de investigación, organismos gubernamentales y no gubernamentales).

—Nivel 4. Y para todos los casos, se distingue entre la atribución que nombra a la institución como autor y/o fuente de procedencia del gráfico y aquella en que se designa de manera precisa a una persona (nombre) dentro de la institución como responsable de la pieza gráfica.

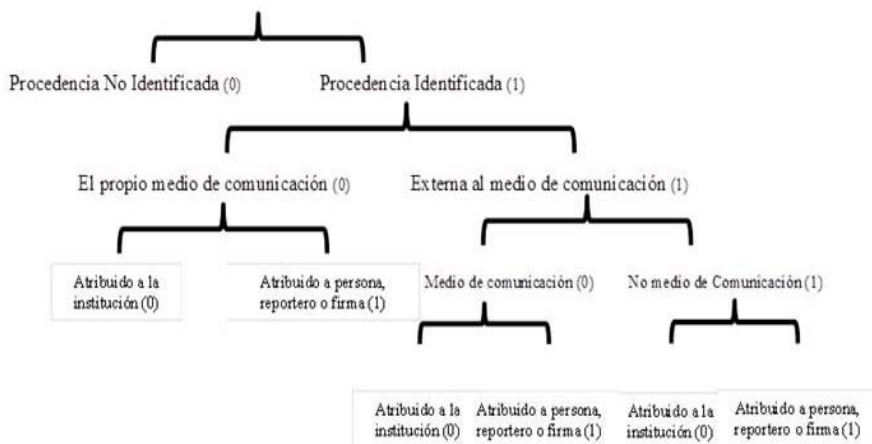


Figura 3

De este modo, la clasificación de la procedencia de las piezas gráficas sólo consideraría los siguientes códigos de 4 dígitos. 0000 para procedencia no identificada; 1000 para procedencia u origen en el propio medio, pero sin atribución el nombre o firma del creador de la imagen –diseñador, fotógrafo, ilustrador, caricaturista; 1010 cuando además de la atribución del medio se indica la firma o nombre del creador de la imagen; 1100, cuando la imagen procede de otro medio de comunicación, pero no se atribuye nombre o firma; 1101 cuando la imagen procede de otro medio y se atribuye la firma o nombre del creador; 1110, cuando la imagen no procede de un medio de comunicación y se le atribuye a la institución que la produce, y 1111, cuando la imagen no procede de un medio de comunicación y se le atribuye a una persona, firma, autor.

#### 4. El estudio

Usando el conjunto de procedimientos ya referidos, se procedió a examinar un ejemplar de *El Tiempo*, 27 de septiembre de 2015, ocupándose exclusivamente de los gráficos (fotografías, infografías, barras, mapas, ilustraciones) relacionados y anclados al material y contenido informativo periodístico. Para ello se estructuró una sencilla tabla Excel en donde realizar y computar los registros.

Se seleccionó un ejemplar del periódico *El Tiempo* de domingo dado que es el periódico colombiano más robusto en términos técnicos, financieros, organizativos

y número de productores –periodistas, reporteros gráficos, caricaturistas, columnistas, personal administrativo y mercadeadores-, supone plazos y dinámica de trabajo relativamente menos sujeto a las urgencias de la producción de información inmediata. El del domingo es, además, el ejemplar con mayor paginación y mayor variedad de formatos (revistas, fascículos), secciones y géneros. En tanto considera mayor espacio editorial, supone mayores posibilidades de exploración y producción de material gráfico.

El ejemplar del domingo 27 de septiembre de 2015 consta de 7 cuerpos o cuadernillos, incluido el de Avisos Clasificados, en 60 páginas en formato universal. La estructura y organización del periódico considera tres macrosecciones ("Debes Saber", "Debes Hacer" y "Debes Leer") en que se desarrollan subsecciones temáticas variadas (deportes, economía, Cali –información local, caricaturas, tiras cómicas, columnas de opinión, cultura y entretenimiento, entre otras).

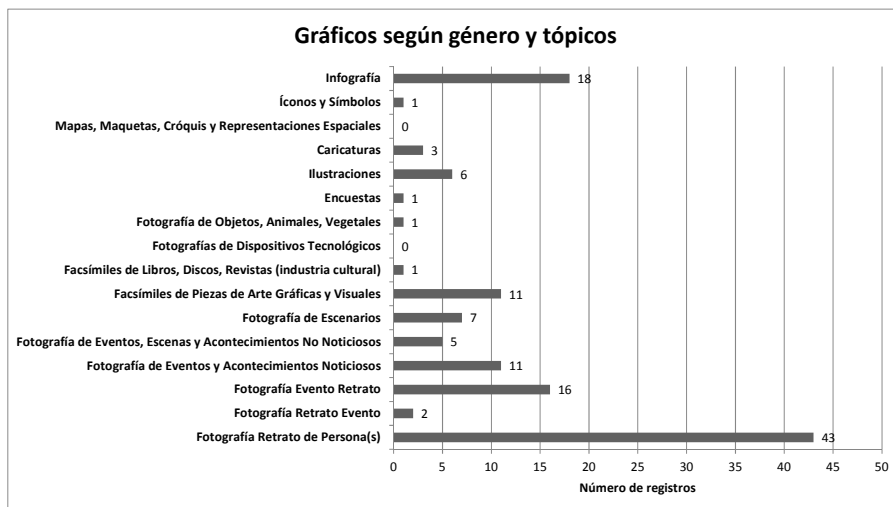
Se excluyeron los siguientes tipos registros gráficos: fotografías de la Sección Sociales, los gráficos e imágenes de Avisos Clasificados, y las publicitarias. De este modo, el estudio consideró un corpus de 126 piezas gráficas.

## **5. Resultados**

### **5.1. Tipos de gráficos**

El corpus de 126 gráficos consideró una diversidad de piezas. Como puede apreciarse en el Cuadro 1 se consideraron tipos y géneros gráficos más o menos estables y reconocidos: encuesta, caricatura, facsímiles, retratos fotográficos, ilustraciones, íconos, mapas e infografías. Pero, además, se incluyeron algunas variedades gráficas que, además de designar géneros específicos, se enfocaba en ciertos objetos y referentes específicos: personas, eventos noticiosos o no, escenarios y paisajes, piezas de arte, dispositivos tecnológicos. Por ejemplo, el retrato fotográfico asociado a un evento noticioso –el rostro, en primer plano, de un joven herido en una manifestación pública- difiere del retrato fotográfico de un vocero o un comentarista – la fotografía tipo carnet de un representante de un organismo multilateral opinando sobre las negociaciones entre la guerrilla de las Farc y el gobierno colombiano. Al primero se le denominó fotografía retrato-evento y al segundo, fotografía retrato personal. Y a la fotografía que captura un evento noticioso y en que se aprecian personas ligadas estrechamente al evento, fotografía evento retrato. Algo parecido ocurrió con los facsímiles, que aparecen enfocados en piezas de artes, en documentos –no hubo registros en este caso- o en libros, revistas, discos y otros productos de las industrias culturales. Y hay, por supuesto casos, que no pueden ser clasificados de manera unívoca: ¿dónde clasificar una caricatura basada en retratos? ¿O un retrato que troca o parece una caricatura?

Cuadro 1. Gráficos según géneros y tópicos. Elaboración propia.



Por género predominan la fotografía-retrato, la fotografía de personas en un evento noticioso, las infografías, las fotografías sobre acontecimientos noticiosos, y los facsímiles de piezas de arte<sup>5</sup>. Pero es posible clasificar esta diversidad de tipos gráficos a partir de tres variables binarias y sencillas, teniendo en cuenta si el gráfico refiere o no un *acontecimiento informado o noticioso*, si constituye o no un *registro fotográfico*, y si el registro se ocupa, centralmente o no, de *persona(s)*. De este modo habría fotografías retrato que no refieren a un acontecimiento, y habría fotografías retratos que sí lo hacen. O habría caricaturas –que es un tipo de registro no fotográfico– que se ocupan de personas ligadas a un acontecimiento informado o noticioso, y otras que no. Esta clasificación permite advertir cuántos de los tipos gráficos están decididamente o no ligados a acontecimientos noticiosos o informativos (ver Tabla 1).

Tabla 1 Clasificación de tipos gráficos según su contenido

|                   | Registro fotográfico |            | Registro No Fotográfico |            |
|-------------------|----------------------|------------|-------------------------|------------|
| Acontecimiento    | Persona              | No Persona | Persona                 | No Persona |
| No Acontecimiento | Persona              | No Persona | Persona                 | No Persona |

De este modo, la diversidad de géneros expuestos en el Cuadro 1 queda reducida a 2 grandes tipos de registros: los fotográficos y los no fotográficos. Y cada uno de estos dos tipos considera 2 variantes: los registros (fotográficos y no fotográficos) que tratan acontecimientos noticiosos y los que no lo hacen. A su vez, cada una de esas variantes implica dos variantes más: los registros que trabajan

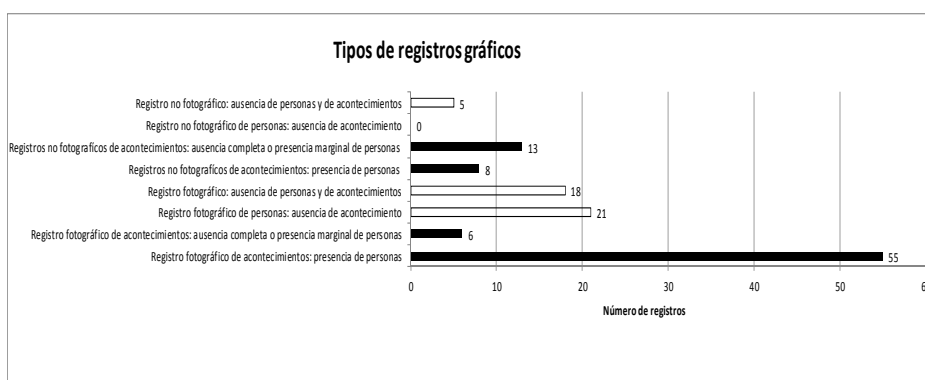
<sup>5</sup> Este tipo de registros es coyuntural y excepcional, pues se trata de una edición en la que el periódico hace cobertura especial de la Semana del Arte en Bogotá.

usando de manera central imágenes de personas y los que no lo hacen. De esta manera pasamos de 18 géneros gráficos (Cuadro 1) a 8 tipos de registros (Tabla 1 y Cuadro 2).

En barras negras, se destacan los registros que, en las diferentes variantes, tratan con acontecimientos noticiosos. 82 de 126 registros gráficos se ocupan de eventos noticiosos, en sentido estricto. 44 registros no se ocupan de eventos noticiosos.

Y es interesante notar el ostensible predominio del registro fotográfico de personas para modular y cubrir acontecimientos informados: 55 de los 82 registros sobre acontecimientos recurren a la representación fotográfica de personas. Las encuestas y las infografías dominan la recreación gráfica información de actualidad que no apela al retrato de personas. 13 de 82 registros de acontecimientos operan mediante infografías y encuestas.

Cuadro 2. Tipos de registros gráficos. Elaboración propia.



Pero es importante advertir que el acontecimiento recreado mediante el registro fotográfico de personas considera dos modalidades distintas. Con frecuencia, la fotografía es un retrato tipo carnet de una persona, y no el registro gráfico de la persona inmersa en el evento noticioso documentado. Ese retrato carnet opera como un ayuda-memoria para reconocer una fuente que comenta el acontecimiento, un periodista que lo cubre o el rostro de los protagonistas del evento noticioso. 33 de los 55 registros fotográficos de acontecimientos, con presencia de personas, son retratos carnet, es decir, desanclados del evento informado. Las 22 imágenes restantes corresponderían a fotografías de personas inmersas en el acontecimiento.

En el corpus de estudio, el retrato de personas predomina en ambos casos, en piezas periodísticas que tratan con acontecimientos noticiosos y en aquellas que no tratan con acontecimientos noticiosos. La figura humana es el objeto predominante de este realismo gráfico. Sólo la infografía y los registros estadísticos prescinden de la figura humana a la hora de hacerse cargo gráficamente de lo real informado. Estudiar las diferentes vertientes de este realismo gráfico centrado en la persona y de este realismo infográfico y estadígrafo que consigue prescindir de ella es indispensable para distinguir entre aquellas formas de retrato más elementales, y

aquellas en que la pieza fotográfica constituye, ella misma, un documento periodístico autónomo capaz de poner en marcha una historia, de revelar indicios y establecer conexiones sustanciosas y comprensivas.

## 5.2. Origen y autoría de las piezas gráficas

Las piezas gráficas en que no puede identificarse el origen son abundantes en este corpus: casi el 50% (ver Cuadro 3). En la otra mitad de las piezas se explicita el origen y se puede identificar la procedencia<sup>6</sup>. De las piezas gráficas en que podemos identificar su origen, casi un tercio las provee el propio periódico, aunque sólo en una fracción menor se identifica un autor concreto (reportero, diseñador gráfico, estadígrafo) tras la pieza gráfica publicada por el periódico a nombre propio. El reconocimiento marginal de la firma tras la pieza gráfica es un fenómeno que ameritará análisis en el futuro. Los medios externos (agencias, otros medios de comunicación) proveen sólo 7 de las piezas gráficas (6%), síntoma –quizás indirecto- de la reducción de información internacional en el diario. En contraste con el anterior dato, 23 imágenes provienen de archivos personales –incluidas algunas selfies- e instituciones que no son medios de comunicación. Un 12% de los registros con origen conocido proviene de personas que no hacen parte de medios - redes sociales, archivos personales, selfies, ver

Casi el 20% de las piezas gráficas son suministradas por agentes no mediáticos. Y cerca del 30% de las imágenes son facturadas y atribuidas al propio medio. Es decir, de 10 imágenes, casi 5 no tienen origen atribuido, 3 son creadas por *El Tiempo*, 2 provienen de agentes no mediáticos y casi 1 proviene de un medio de comunicación e informativo externo y reconocido.

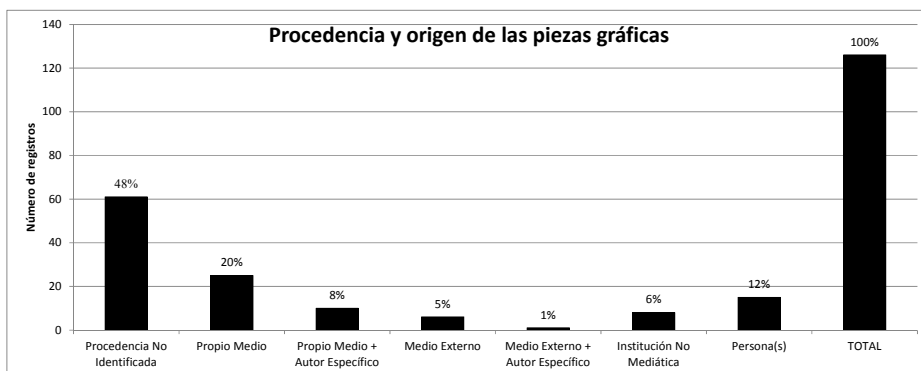
Pero la dependencia del periódico al suministro externo de imágenes es mucho más acentuada si se tiene en cuenta que, incluso, algunas de las piezas gráficas que factura –en particular, las infografías- se basan en datos e información suministrados por una entidad no mediática y externa. Ese fenómeno requiere atención en el futuro: el diario está procurando reconversiones gráficas (infografías, cuadros estadísticos, mapas, tablas y tortas de datos/cifras) a partir de informes, documentos y reportes producidos por entidades especializadas no siempre mediáticas<sup>7</sup>. Esta labor de reconversión y ensamblaje gráfico de datos e informes producidos por entidades externas (agencias de noticias, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales nacionales e internacionales,

<sup>6</sup> La atribución del origen y fuente de los registros gráficos es tan relevante para producción periodística, como la indicación del tipo de componentes de que consta un producto procesado en la industria de alimentos. No podemos saber de dónde provienen el 48% de los registros gráficos del ejemplar de *El Tiempo* examinado.

<sup>7</sup> Las infografías de *El Tiempo*, con mucha frecuencia, parecen constituir un modo de presentar información formateada y producida por otra fuente que no es el medio: informes de corporaciones empresariales, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, información suministrada por agencias informativas y de noticias extranjeras, se constituyen en base y fuente de las infografías que el diario diseña. De este modo, la infografía pasa a convertirse en modo de agregar valor y reconvertir material informativo suministrado al medio por terceros.

organizaciones intergubernamentales) revela un tipo de papel poco reconocido en los análisis que, acerca de las transformaciones de las organizaciones informativas y periodísticas, suelen hacerse.

Cuadro 3. Procedencia y origen de las piezas gráficas. Elaboración propia.



En casi la mitad de los gráficos usados por el medio no hay procedencia u origen identificado y casi un 30% proceden del propio medio. Sólo el 8% de las piezas gráficas generadas por el propio medio se atribuyen a un autor específico (reportero gráfico, por ejemplo). El 6% procede de medios de comunicación externos y un 6% es facturado por instituciones no mediáticas. Y, de manera significativa, el 12% proviene de personas no ligadas o vinculadas a medios (redes sociales, archivos personales).

### 5.3. Anclaje temporal de las piezas gráficas

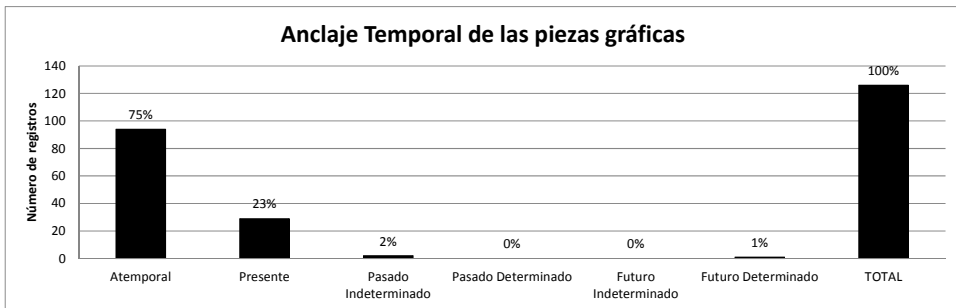
De otro lado, las configuraciones temporales del material gráfico también resultan reveladoras. El porcentaje de registros relacionados con acontecimientos actuales cubre apenas una cuarta parte de los casos contabilizados (ver

). El resto, 75%, son registros gráficos atemporales, esto es, material gráfico que desempeña una pobre o débil función informativa, documental o de modulación/recreación de eventos y acontecimientos noticiosos. Retratos que sólo ilustran e indican quién es el autor de una declaración. Escenas que no están ligadas a los acontecimientos narrados. Gráficos más bien inocuos. Sólo un tercio de los registros gráficos atemporales están relacionados con eventos informativos de actualidad, aunque no hay ningún indicio, en los gráficos o en los pie de fotos y textos que los acompañan, que exprese de manera explícita tal relación. Al suprimir en el 75% del material gráfico cualquier anclaje temporal, se produce un fenómeno clave: todas las piezas gráficas parecen *actuales* y relacionadas con los relatos que informan los acontecimientos narrados. De esta manera, una fotografía de archivo de un personaje público, pasa a convertirse en retrato reciente y anclado de manera inmediata con el acontecimiento o evento informado. De hecho, 49 de 126 registros

gráficos, casi el 40% de las piezas, consideran doble anclaje temporal. 19 de las 61 piezas atemporales se temporalizan mediante el texto escrito que las acompaña, y 30 piezas gráficas temporales son reancladas a una temporalidad distinta mediante el texto escrito que las acompaña. De 49 reanclajes temporales, 47 operan hacia el presente y 2 hacia el pasado indeterminado.

Finalmente cabe señalar que la exploración documental y gráfica del pasado es marginal y sólo hay un registro orientado a recrear el porvenir<sup>8</sup>.

Cuadro 4. Anclaje temporal de las piezas gráficas. Elaboración propia.



El volcamiento hacia el tiempo presente y registros gráficos ligados a acontecimientos y eventos actuales es muy fuerte. Pero hay un porcentaje de registros que no cumple ninguna función informativa relacionada con modular, representar, recrear o ilustrar los acontecimientos en curso: los registros gráficos atemporales permiten indicar que, de manera muy importante, mucho del material gráfico de esta edición del periódico no es un subproducto de labores de reportería gráfica periodística. La exploración del pasado, mediante material gráfico, parece débil en el corpus estudiado.

El predominio de piezas gráficas atemporales y la ostensible centralidad del tiempo presente en el rango de registros temporales del material gráfico -90% de las piezas gráficas temporales están asociadas a tiempo presente- y la pobre exploración del pasado y el futuro determinados e indeterminados permite advertir un amplio campo de desarrollo de la producción gráfica informativa en *El Tiempo*. Reimaginar gráficamente el pasado y explorar representaciones visuales del porvenir informado son desafíos nada desdeñables para una prensa que necesita, con urgencia, recolocarse en unos entornos mediáticos muy turbulentos.

## 6. Análisis

### 6.1. Sobre los tipos de gráficos

<sup>8</sup> Se trata de un artículo que pronostica y representa mediante infografía la posible distribución del parlamento catalán, teniendo en cuenta las encuestas de las futuras elecciones regionales en España, 2015.



El ejemplar analizado del periódico *El Tiempo* corresponde al día domingo, lo que supone una mayor presencia de piezas periodísticas de largo aliento –artículos, crónicas, informes periodísticos, reportajes- respecto al periódico de entresemana. Un porcentaje menor de noticias y reportes de acontecimientos del presente inmediato produce un desplazamiento de los tipos gráficos articulados a eventos informados. De 126 piezas gráficas en la edición del periódico, 85 son fotografías y 41 corresponde a otros tipos gráficos. La expansión de lo que Levy (2013) llama IEML –por Información, Economía y Metalenguaje-, un sistema simbólico resultado de creciente y vigorosa articulación entre poder de cómputo y cálculo, capacidad de memoria, ubicuidad de internet e inteligencia colectiva y colaborativa usando los nuevos entornos tecnológicos, se manifiesta, aunque de manera todavía menor, en este ejemplar. 19 de las 126 piezas gráficas del periódico se ocupan de análisis de datos: 18 infografías y 1 encuesta.

El resto de las piezas gráficas, 22, corresponde a facsímiles, ilustraciones, íconos y caricaturas. Es decir, la fotografía –al menos en este ejemplar menos atado a coyunturas informativas- domina como tipo gráfico. De 3 piezas gráficas, 2 son fotografías. Examinar y confirmar –en una muestra más extensa- el predominio fotográfico es una tarea por realizar. Pero la presencia de gráficos que analizan datos puede estar subrayando la emergencia de modelos de representación de lo real para los cuales los conceptos de ficcionalización, simulación, representación mimética, realismo fotográfico, son –cuando menos- insuficientes. El dato modelado parece escapar tanto a las críticas que ven en la representación (foto)gráfica una suerte de ingenuo realismo positivista como aquellas que cifran en ella la prueba objetiva de un hecho.

Pero, incluso, la propia fotografía en prensa es, en sí misma, un tipo gráfico que está lejos de estar al servicio exclusivo de la recreación de acontecimientos, eventos y referentes informados. Sólo el 22% de las fotografías están directamente relacionadas con eventos informativos, esto es, aspiran a *captura y recrear* eventos noticiosos. Y casi 2 de cada 3 fotografías operan como ilustraciones, golosinas visuales e imágenes de apoyo que no documentan ni informan –le dan forma- al acontecimiento. En un estudio sobre la *Revista Semana*, la de mayor circulación y prestigio del país, se encontraba un fenómeno similar (González Mina, 2013): el 47% de las fotografías no constituían documentos periodísticos en sí mismos y, con frecuencia, son retratos de personajes públicos que funcionan como ayudamemoria para recordar o reconocer los rostros y personas que hablan o de quienes se habla en la nota periodística (González Mina, 2013: 7).

El predominio de la figura humana en los registros fotográficos es un rasgo que ayuda a delinear y precisar los alcances de este realismo fotográfico: sean piezas fotográficas que recrean acontecimientos informados o no, la figura humana ocupa un lugar central. Un conjunto de patrones culturales tozudos y persistentes se advierte detrás de la centralidad gráfica del rostro y la persona humana en la imaginaria fotográfica en prensa. Un estudio adelantado en 2012 nos permitió advertir un fenómeno similar en relación a las formas de autorrepresentación de las personas en la red social Facebook: rostros y personas dominan ostensiblemente la imagería Facebook, a pesar de la abundante disponibilidad de imágenes en nuestra actual iconosfera y de la masificación de máquinas y tecnologías de registro (foto)gráfico (Angulo y otros, 2013). La crítica al ingenuo y mimético

realismo fotográfico de la reportería gráfica periodística ignora la profundidad de este antropocentrismo de la figura humana, subyacente en la cultura visual de nuestras sociedades. ¿Qué papeles cumple en la gestión del verosímil informativo periodístico la figura humana en escena? No se trata de un asunto trivial y menor.

## 6.2. Sobre el origen y autoría de los gráficos

El emborronamiento de la procedencia no sólo es un síntoma de *descuido* o posible *abuso* respecto a la propiedad de las imágenes y gráficos que el medio dispone. Puede ser un síntoma de cierto debilitamiento de la importancia documental e informativa del material gráfico dentro de la organización informativa. El uso de bancos de imágenes pagos (vg. Fotolia) o gratuitos<sup>9</sup>, el uso de archivos personales y selfies subraya el peso significativo de piezas gráficas que a) no requieren ni están anclados a labores de reportería gráfica y b) están muy débilmente ligadas a la recreación y registro de acontecimientos informativos de actualidad. Al debilitar la función documental e informativa del material gráfico es posible anclar a cualquier documento periodístico una imagen de relativo bajo costo (archivo propio de *El Tiempo*, selfies, imágenes disponibles que no requieren atribución ni autoría responsable). Es decir, el fotoperiodismo clásico que pretende estar en el lugar de los hechos queda reservado a la prensa roja y amarilla, y al cubrimiento de eventos de gran impacto<sup>10</sup>, mientras la función *relleno* o puramente ilustrativa de estas piezas gráficas parece extenderse<sup>11</sup>.

La producción de imágenes distribuidas y traficadas a través de la web por miles de millones de personas comienza a convertirse en recurso usado sin atribución ni reconocimiento de autoría, por un tipo de institución, un medio de comunicación, que suele esmerarse por proteger y defender los derechos y propiedad intelectual de sus propias obras. Esta asimetría sólo es posible en el marco de un mercado de imágenes profundamente desregulado y poco claro, y una arquitectura jurídica que convierte a los registros gráficos disponibles en redes sociales en tierra de nadie (Angulo y otros, 2013). Algunos informes periodísticos suelen apelar, en Colombia, a imágenes descargadas de las redes sociales de usuarios que, eventualmente, se convierten en protagonistas de relatos informativos y noticiosos. El periódico *El Tiempo* apropia imágenes de este flujo incesante de registros fotográficos gratuito.

El uso de imágenes disponibles en redes sociales o en bancos de imágenes gratuitos no es el problema, es más bien el síntoma de la devaluación del valor informativo del registro fotográfico en un medio. Si cualquier imagen vale es

---

<sup>9</sup> En una de sus notas, *El Tiempo* usa una imagen de 123rf. Se trata de un sitio web (<http://es.123rf.com>) con stock de imágenes liberadas de derechos de autor.

<sup>10</sup> Sorprendentemente, la sección de Deportes, que en el pasado era rica en registros gráficos y fotográficos relacionados con el evento mismo, ahora parece incluir imágenes de archivo no derivadas del evento.

<sup>11</sup> En estos momentos se está realizando en el Grupo de Investigación en Periodismo e Información, de la Universidad del Valle, dentro del Observatorio de Fenómenos Emergentes de Información, una labor de observación dirigida a examinar origen, tipos y anclaje temporal de las piezas gráficas en un ejemplar del *New York Times*. También se desarrolla un procedimiento similar con dos periódicos regionales, *El País* y *El Heraldo*, en los que –se sospecha– todavía pesa la función documental de las piezas gráficas (en particular, las que refieren a acontecimientos noticiosos).

porque la imagen fotográfica ha dejado de ser relato, documento y pieza informativa en sí misma, y –consistentemente- el trabajo de los reporteros gráficos se ha devaluado. ¿Cuántas fotografías del medio constituyen piezas documentales que apreciar, coleccionar, guardar y disfrutar? El estudio de Osorio (2015) alerta sobre este aspecto al subrayar cómo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la atribución de autoría en las imágenes señalaba su importancia y valor para la prensa, igual si se trataba de avisos, retratos pagos o piezas que acompañaban la nota periodística.

"En cuanto a la autoría de las imágenes, durante todo el siglo XIX lo común fue mantener la doble o la triple autoría, está presente en las publicaciones más cuidadosas con la información visual o dedicada especialmente a ella como es caso de los periódicos y revistas ilustradas, género al que nos hemos referido y que para la década de 1880 se conocía como las ilustraciones, a secas. La doble autoría reconocía al dibujante y al grabador, al fotógrafo y al grabador; y la triple autoría reconocía al fotógrafo, al dibujante y al grabador. En algunas secciones se incluían los datos de otras personas que habían hecho posible la imagen, aunque en estos casos sus nombres no aparecían cerca o dentro de las imágenes, como si sucedía con el de los fotógrafos, dibujantes y grabadores, sino que se los incluía en las columnas de la sección nuestros grabados o en otras notas dedicadas a explicar la procedencia y el motivo de las imágenes" (Osorio, 2015: 137).

Entonces, la erosión y devaluación de las autorías es posiblemente el síntoma de otra cosa: la pérdida de centralidad de la imagen como pieza clave del relato informativo. Piezas gráficas autorizadas quizás sean un indicador del valor informativo y periodístico que entrañan.

### 6.3. Sobre el anclaje temporal de los gráficos

Sólo 25% de piezas gráficas del corpus cuentan con algún anclaje temporal, alguna referencia de su articulación al tiempo informado. El 75% son *atemporales*. La situación es, cuando menos, reveladora. Por supuesto, estudios posteriores permitirán corroborar o matizar este hallazgo para el caso del periódico *El Tiempo*. Es posible que la *atemporalidad gráfica* sea el resultado del tipo de ejemplar seleccionado: el del domingo. Quizás en las ediciones de fin de semana se relajan los imperativos del periodismo de noticias e informes de coyuntura. También, como se sabe, el periodismo escrito ha cedido al periodismo en radio, en televisión y en la web la labor de documentar acontecimientos inmediatos y en tiempo real. Pero cabe preguntarse sí –incluso en el tratamiento informativo más lento, de ciclos diarios y semanales- los registros gráficos están llamados a desanclarse del tiempo. Todo parece indicar que, al menos en los periódicos más importantes del mundo, eso no está pasando. Basta un breve repaso por algunos medios periodísticos impresos y digitales para notar que las piezas gráficas, desde las fotografías hasta las infografías, desde las caricaturas hasta las ilustraciones, parecen firmemente atadas a la comprensión de eventos emergentes y narraciones de hechos en curso o en ciernes. No hay razones para creer que la imagen periodística queda liberada de

su servidumbre informativa y su relación con acontecimientos, mientras el relato escrito y el dato modelado sí.

Estudiar y verificar la profundidad y extensión de la atemporalidad gráfica en *El Tiempo* y otros periódicos colombianos será uno de los objetos de estudio del Observatorio de Fenómenos Emergentes de Información, del Grupo de Investigación en Periodismo e Información de la Universidad del Valle.

## 7. Conclusión

Los estudios sobre el contenido gráfico de la prensa requieren atender tanto las críticas al realismo informativo y fotográfico ingenuo como a las transformaciones que, de hecho, viene experimentando la práctica periodística misma en un entorno crecientemente digitalizado. Es posible que, frente al tan comentado advenimiento de un mundo en el que la imagen y la información han cobrado completa centralidad, sea necesario examinar, con cuidado y detalle, de qué imágenes estamos hablando y de qué maneras específicas está cuajando tal predominio. En algunos casos, como el que examina este artículo, tal predominio parece hacerse a costa de una suerte de erosión de espesor informativo de las mismas. Imágenes sin mayor anclaje temporal y sin relación directa significativa con el acontecimiento. Imágenes despojadas de su capacidad para recrear los eventos que, en principio, el texto escrito e informativo retrata. Imágenes sin más sentido que atraer golpes de vista y clics sin aportar mucho a la gestión narrativa y argumentativa de lo real informado.

Es importante examinar estas imágenes, estos registros gráficos, que –en tanto privadas de vínculos apreciables con el presente informado– terminarán transformándose en pobres archivos del pasado cuando en unos años, unas décadas o medio siglo alguien las relea.

## 8. Referencias bibliográficas

- Acevedo Tarazona, Álvaro, y John Jairo Orozco Pérez (2014): "La fotografía periodística como fuente para la representación historiográfica: El análisis de la imagen en la protesta estudiantil durante la segunda mitad del siglo XX". *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, Enero-junio, 139-153.
- Angulo, Paola, y otros (2013): *Facebook como obra mundana: poetizar la vida y recrear los vínculos personales*. Cali, Informe de Investigación Universidad del Valle, Instituto de Educación y Pedagogía, Escuela de Comunicación Social, Universidad Pedagógica Nacional.
- Aumont, Jacques (1992):. *La imagen*. Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, Jean (1993): *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. Barcelona, Kairós.
- Cebrian Herreros, Mariano (1992): *Géneros Informativos Audiovisuales*. Madrid, Editorial Ciencia 3.

- Chéroux, Clément (2013): "¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?". En Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; y Arnaldo, Javier: *Cuando las imágenes tocan lo real* [Trad. Inés Bértolo]. Madrid, Ediciones Arte y Estética, pp. 37-68.
- Didi-Huberman, Georges (2013): "Cuando las imágenes tocan lo real". En Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; y Arnaldo, Javier: *Cuando las imágenes tocan lo real*. [Trad. Inés Bértolo]. Madrid, Ediciones Arte y Estética, pp. 10-36.
- Fontcuberta, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- González Mina, Julián (2013): "La fotografía como documento de relevancia periodística y pública: pensando los atributos de la fotografía informativa periodística (FIP)". *Documento de Trabajo OFEI*. Cali, Documento de Trabajo, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, 2 de septiembre.
- Levy, Pierre (2014): "My Research in a Nutshell". *Pierre Levy's Blog. Various thoughts and papers in french and english*. 2013. <http://pierrelevyblog.com/my-research-in-a-nutshell/> (Consulta: 21 de octubre de 2014).
- Mayoral, Javier (2002): "Noticias para el día de mañana. El periodismo como anticipación de la realidad". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 8, 213-220. Madrid, Ediciones Complutense.
- Osorio, Zenaida (2015): *La confianza visual: imagen fotográfica en la prensa colombiana, 1830-1914*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, septiembre.
- Osorio, Zenaida (2006): *Usos periodísticos de las imágenes fotográficas. Cubrimiento de la violencia contra las mujeres y el desplazamiento interno forzado en periódicos colombianos del 2006*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Martín Serrano, Manuel (1993): "La mediación de los medios de comunicación". En Moragas, Miquel de (comp.): *Sociología de la Comunicación de Masas I. Escuelas y Autores*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 141-162.
- Martín Serrano, Manuel (1978): *La mediación social*. Madrid, Akal.
- Martín Serrano, Manuel (1986): "La producción social de la comunicación". *Signo y Pensamiento* 5 (9), 47-58.
- Toro, Hernán (2003): *El reportaje: un género estallado. Un estudio moderno sobre sus condiciones de producción*. Cali, Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle y Secretaría de Cultura y Turismo del municipio de Cali.
- Volli, Ugo (1990): "Factoides y mnemos: por una ecología semiótica". En VV.AA.: *Videoculturas de fin de siglo* [Trad. Anna Giordano]. Madrid: Cátedra, pp. 129-135.

---

Julián González Mina es Profesor de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Es miembro del *Grupo de Investigación en Periodismo e Información*. Código ORCID: [orcid.org/0000-0002-0766-5772](http://orcid.org/0000-0002-0766-5772). ResearchID: F-1070-2016. Núm. Redalyc: 3407Iralis ID: 8490. IraLISID: COCS8490. Google Académico: <https://scholar.google.ca/citations?user=UggRHzsAAAAJ&hl>.