

NARRACIÓN VISUAL DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CONFLICTO ARMADO
COLOMBIANO: CÓDIGOS VISUALES, TRANSFORMACIONES HISTÓRICAS Y
PERSPECTIVAS DEL FOTÓGRAFO

Autores

Karen Yiced González García

Jairo Stiven Vargas Amaya

Tutor

Giacometto Nancy Malaver Cruz

Universidad Santo Tomás

Programa de Comunicación Social

Bogotá D.C.

2020

NARRACIÓN VISUAL DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CONFLICTO ARMADO
COLOMBIANO: CÓDIGOS VISUALES, TRANSFORMACIONES HISTÓRICAS Y
PERSPECTIVAS DEL FOTÓGRAFO

GONZÁLEZ GARCÍA KAREN YICED
VARGAS AMAYA JAIRO STIVEN

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

2020

Mira, dicen las fotografías, así es. Esto es lo que hace la guerra. Y aquello es lo que hace también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra arruina.

- Susan Sontag

Este conflicto fue tan crudo, tan complicado, que hay muchas historias que, si no existieran las fotografías, la gente no las creería. Así de importante es la fotografía, para avalar los hechos que ocurrieron en la historia de nuestro país. Hay cosas tan absurdas, pero tan absurdas.

- Juan Carlos Sierra.

Tabla De Contenido

Tabla De Contenido	4
Introducción	1
Resumen	1
Delimitación del ejercicio de investigación	2
Problema	2
Antecedentes.....	7
Diagnóstico	13
Delimitación	15
Línea de investigación: narrativas, representaciones y tecnologías mediáticas	15
Justificación.....	17
Objetivos	19
General.....	19
Específicos.....	20
Marcos referenciales.....	20
Argumentación teórica del tema de investigación.....	20
Marco teórico	23
Marco histórico	33
Historia de la fotografía.....	33
Retoque y trucaje	34

La técnica.....	36
Historia del reportero gráfico.....	39
Inicios de la fotografía y el periodismo gráfico en Colombia	42
Acontecimientos de conflicto armado.....	45
Toma de Mitú	45
Masacre de El Tigre.....	46
Masacre de El Salado	46
Masacre de Bojayá.....	47
Marco metodológico.....	48
Enfoque metodológico	48
Metodología de investigación	49
Diseño metodológico.....	49
Muestra	51
Técnicas de investigación.....	54
Análisis de la información.....	58
Análisis de las fotografías a partir de sus códigos visuales.....	59
Fotografías del cubrimiento de la toma de Mitú publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el Año 1998	60
Fotografías del proceso de rememoración de la toma de Mitú publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2018	62

Fotografías del cubrimiento de la masacre de El Tigre publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 1999	63
Fotografías del proceso de rememoración de la masacre de El Tigre publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2019	65
Fotografías del cubrimiento de la masacre de El Salado publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2000	66
Fotografías del proceso de rememoración de la masacre de El Salado publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2020	67
Fotografías del cubrimiento de la masacre de Bojayá publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2002	69
Fotografías del proceso de rememoración de la masacre de Bojayá publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en los años 2017 - 2019	70
Análisis de las fotografías de los acontecimientos a partir de las transformaciones históricas	71
Análisis del cubrimiento y rememoración de la toma de Mitú.....	72
Análisis del cubrimiento y rememoración de la masacre de El Tigre	74
Análisis del cubrimiento y rememoración de la masacre de El Salado	77
Análisis del cubrimiento y rememoración de la masacre de Bojayá	79
Análisis de entrevistas a partir del papel del reportero gráfico	81
Análisis de medios a partir del eje emergente del papel del medio en el cubrimiento fotográfico del conflicto.....	88
Resultados	94

Conclusiones y recomendaciones.....	100
Bibliografía	109
Anexos	114

Índice De Tablas

Tabla 1 Modelo canónico para el análisis de la participación del medio en la producción del acontecer público	54
Tabla 2 Modelo canónico para el análisis de mediación estructural.....	55
Tabla 3 Matriz objeto de referencia	55
Tabla 4 Análisis semiótico de la imagen	56

Introducción

Resumen

Esta investigación se propone analizar las narrativas visuales observadas a partir de: primero, los códigos visuales que se reflejan en algunas fotografías mediáticas correspondientes al cubrimiento y rememoración de la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002); segundo, las transformaciones históricas y técnicas que han sufrido estas fotografías en los diarios El Espectador y El Tiempo, desde un espacio comparativo entre cubrimiento y rememoración; y, por último, reconocer el papel de reportero gráfico en el cubrimiento del conflicto armado colombiano.

La fotografía en Colombia ha sido objeto de investigación particularmente por el campo de las artes o desde espacios de memoria histórica; pero, en el campo de la comunicación posiblemente no ha tenido gran relevancia. Esta investigación se centra en la línea de investigación Narrativas, Representaciones y Tecnologías mediáticas; ya que, la imagen fotográfica se presenta como una herramienta para vislumbrar parte de la realidad, pero también, está sujeta a la intención y percepción de la realidad desde la condición del fotógrafo. Por lo tanto, la investigación se desarrolla bajo la metodología de análisis de contenidos que propone Manuel Martín Serrano. Sin embargo, la imagen se estudia a partir de parámetros teóricos del campo de la semiótica, propuesta por Umberto Eco (1994); construyendo una matriz de análisis desde los diferentes códigos visuales que él propone. Esto con el fin de sustentar que la fotografía se consolida como mediador en los procesos comunicativos del conflicto, sujeta a las intenciones del narrador, transformándose en archivo fotográfico, que da cuenta de hechos históricos del conflicto armado colombiano.

Delimitación del ejercicio de investigación

Problema

Se reconoce el conflicto armado colombiano como un hecho social que modificó la estructura social-cultural y política de Colombia; pero, que también, modificó parámetros fotoperiodísticos, en el marco de la violencia. Este periodo histórico da cuenta de las limitaciones del fotoperiodismo en cuanto al posible acceso a los diferentes eventos del conflicto interno en el país; debido a que, las vías de comunicación terrestres, tecnológicas y mediáticas eran limitadas por diferentes factores estructurales del conflicto.

La fotografía es un procedimiento entre un dispositivo fotográfico y el ser humano, que permite reproducir imágenes lo más parecidas a la realidad (Martínez, 2003, p.7), y, que ha sufrido varios cambios tecnológicos y conceptuales a lo largo de la historia, que podría o no, modificar las narrativas que intenta expresar. Su uso periodístico toma relevancia al relatar parte de la realidad de los conflictos sociales, políticos, económicos y demás, que han sido relevantes en la historia. Al aproximarse a un contexto histórico general de la fotografía y el reportero gráfico, tanto a nivel mundial, como a nivel nacional, podríamos comprender las lógicas de sus cambios y su papel fundamental en el cubrimiento de hechos bélicos. Así mismo, la fotografía está sujeta a cambios en cuanto a edición, debido que, posiblemente algunas fotografías de sucesos bélicos, históricamente, han sido montadas, trucadas y editadas; y nunca han dependido totalmente de las herramientas digitales (Sontag, 2010, p.45).

La imagen revela un acontecimiento que nos cuenta una parte de la historia, pero no nos da contexto; a menos, que tenga símbolos o signos muy característicos de un lugar, no podríamos saber cuándo, dónde y quiénes están implicados. Solo sabemos que pasó algo, que hay víctimas, que hay dolor; lo demás, lo sabemos desde la parte textual. La imagen es testimonio, porque nos muestra parte del acontecimiento. En definitiva, la fotografía es un

relato visual, que expresa a través de códigos visuales y que cuenta historias a partir de gestos, posturas, infraestructuras, personas, etc. Pero que no emite ninguna palabra. Por ende, identificar esas características visuales de la imagen se convierte en asunto sustancial de esta investigación. Al indagar los elementos visuales de estas imágenes podríamos rescatar las narrativas emergentes del conflicto, las historias que nos cuentan por códigos visuales repetitivos y que consolidan parte de su representación visual.

La fotografía de un hecho violento sirve como testimonio. Siendo prueba de un suceso violento (enfaticando en las imágenes del conflicto armado colombiano); sin embargo, no cambia posturas ideológicas; aunque la imagen pueda ser igual, sus usos varían, y de la misma manera, sus intenciones narrativas. Las imágenes no acaban las guerras porque, de ser así, desde el inicio de reporterismo gráfico, en la Guerra de Crimea, hubieran parado los hechos bélicos o las fotos hubieran sido totalmente censuradas (Sontag, 2010, p.17). Por esto, queremos rescatar el hecho de que la imagen puede ser mediadora y plenamente informativa del conflicto, pero esta no cambia percepciones, porque eso no depende de ella, sino de quien la observe. Es la persona quien está en contacto con la imagen, quien decide o no transformar su pensamiento, pero no la fotografía en sí misma; ya que se dedica a informar y reflejar parte de la historia que pocos viven.

La cámara es un aparato, y no sería nada sin un ser humano detrás de ella, buscando el ángulo, el encuadre y el momento perfecto de tomar la imagen, en la medida en que las condiciones sociales y contextuales lo permitan. El fotógrafo como ser humano y profesional tiene preconociones estéticas y comunicativas de la guerra. Preconociones que pueden convertirse en códigos que se repiten a lo largo de la historia, como las fotografías de las ruinas, de los cuerpos y del dolor de las víctimas. Es importante resaltar que Sontag (2010) afirma:

Las fotografías tenían la virtud de unir dos atributos contradictorios. Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran el registro de lo real. Incontrovertibles, como no podía llegar a serlo relato verbal alguno pese a su imparcialidad. Puesto que

una máquina estaba registrándola. Y ofrecían testimonio de lo real, puesto que una persona había estado allí para hacerlas (p.29).

De este modo, toma relevancia la perspectiva del reportero gráfico, pues es de saber que estos se pueden ver ligados a conocimientos socioculturales adquiridos con la experiencia. Estos conocimientos eventualmente se ven reflejados en el resultado de sus fotografías, por lo que las perspectivas del fotógrafo pueden aparecer como procesos netamente inconscientes, pero así mismo, también pueden ser conscientes cuando el fotógrafo incurre en la autocensura, o se basa en ideales de los que sí tiene conciencia, en cuanto a esos conocimientos adquiridos a lo largo de su labor, o que se encuentren relacionados con el perfil y estética que maneja en su trabajo. Por lo tanto, es importante estudiar su papel en el conflicto armado colombiano, porque elige qué mostrar de los hechos violentos y revela, desde el objetivo (lente), las atrocidades de un acontecimiento bélico. En parte, es quien elige la narrativa del conflicto y los relatos que son revelados por medio de fotografías, y todo esto, quizás con base en su perspectiva profesional.

La importancia del estudio de la fotografía del conflicto radica en la interpretación de sus significados y su incidencia social. Por este motivo, acentuamos en esta investigación el análisis del cubrimiento fotoperiodístico de los principales atentados en el país que fueron mediatizados, en el auge del conflicto armado colombiano, a finales de los años 90's y principios del siglo XXI, además, del fotoperiodismo posterior, en el marco de rememoración, en los medios impresos y digitales de El Espectador y El Tiempo; a partir de la toma de Mitú (1998), la masacre de El Tigre (1999), la masacre de El Salado (2000) y la masacre de Bojayá (2002); estableciendo, por un lado, el estudio de los diferentes códigos visuales explícitos e implícitos en la imagen; además, se intentará comprender las transformaciones histórico-conceptuales que ha sufrido la imagen en el marco del conflicto armado colombiano y el denominado posconflicto; a través del análisis de las fotografías de dichos acontecimientos en diferentes temporalidades. La primera, de cubrimiento; el día en

que sucedió el hecho o que fue registrado y publicado en los medios de comunicación impresos; y, la segunda, de rememoración, a partir de la forma de evocar el evento expuesto en los medios digitales. y, por otro lado, reconoceremos el papel del fotógrafo en el marco del conflicto armado colombiano.

Abarcamos dos espacios completamente diferentes. Por un lado, se encuentra el medio impreso como uno de los medios de información, posiblemente, más influyente de los años 90's, en las ciudades principales del país, especialmente en Bogotá; donde generalmente llegaba la información del conflicto a quienes no la vivieron en carne propia. Por otro lado, desde inicios del siglo XXI los espacios digitales tomaron fuerza, ya que se fueron convirtiendo en un referente de información, y sometieron a los medios tradicionales a adaptarse a estas nuevas herramientas tecnológicas; trasladando, gradualmente, sus contenidos a internet¹. Por ende, el flujo de información y comunicación ahora se retoma en mayor medida desde la web; por lo tanto, las fotografías que se exponen en los medios digitales podrían contrastar, en términos comunicativos, las narrativas del conflicto, o, por el contrario, simplemente cambiar de canal sin modificarlas. Este espacio de rememoración (después de casi veinte años de sucedidos los eventos seleccionados), podría enfrentarse a cambios técnicos y conceptuales, desde la fotografía, específicamente en los medios de comunicación nacional, durante y después del conflicto armado colombiano.

A pesar de su rol comunicativo, el papel de la fotografía dentro del conflicto interno no ha tenido la relevancia suficiente en la investigación académica dentro del campo de la comunicación; es decir, la imagen se ha presentado como un instrumento mediático que ilustra la noticia del momento, pero, que tal vez, no ha sido un objeto de estudio relevante en el marco del conflicto armado en Colombia. La imagen, como constructor de relatos, se

¹ Esto no quiere decir que los espacios análogos dejaron de existir. Ambos medios, actualmente siguen generando sus periódicos impresos; pero, los espacios digitales apuntan más a la inmediatez y el fácil acceso de la información a cualquier persona del mundo; por lo que, su espacio digital puede que tenga más receptividad que el impreso.

analiza desde la estética y el campo del arte, e incluso solo se estudia para temas de memoria histórica, pero no desde su enfoque comunicativo. Por ende, intentaremos comprender ¿Cuáles son las narrativas visuales observadas a partir de los códigos visuales y las transformaciones históricas de algunas de las fotografías mediáticas del cubrimiento y rememoración correspondientes a la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002), en los diarios El Espectador y El Tiempo; así como el papel del reportero gráfico en el marco del conflicto armado colombiano?

Entendemos que la fotografía relata la historia del conflicto y no solo acompaña de manera estética el cubrimiento de una nota. La fotografía va más allá del relato textual, ya que nos ilustra el evento y en su mayoría nos permite observar las consecuencias de los hechos violentos; aunque no logre transformaciones en la mentalidad y perspectiva de la gente, e incluso pueda acostumbrar la imagen del dolor al ojo humano, sin duda alguna, congela la memoria de estos eventos. A partir de esta investigación y en búsqueda de las narrativas, retomamos tres ejes, que consolidan los criterios básicos necesarios para llevar a cabo la investigación: Códigos visuales, transformaciones históricas entre las imágenes del cubrimiento y las imágenes de rememoración de los eventos seleccionados; y la perspectiva del reportero gráfico.

Por último, en esta investigación, a manera de hipótesis, planteamos que la fotografía se consolida como mediadora en los procesos comunicativos del conflicto, sujeta a las intenciones del narrador, transformándose en archivo. Es por esto, que resulta relevante el estudio de la fotografía en el actual contexto colombiano, con el fin, además, de construir espacios que analicen los productos visuales del conflicto, sus implicaciones comunicacionales y su aporte al campo de la comunicación.

Antecedentes

El documento *El escudo de Atenea: Cultura visual y guerra en Colombia* estudia las narrativas de los actores invisibilizados de la época en que se desarrolló el texto, tales como: Las víctimas, los actores armados ilegales y el contra relato del Estado (Yepes, 2014, p.25). De manera más relevante, a través de ellos, se promueve “el compromiso afectivo y ético con la necesidad de enfrentar el trauma, la violencia y el sufrimiento de la guerra. Su efecto transformativo ocurre en el sujeto, en el que resiste los efectos contraproducentes y las representaciones reduccionistas de la guerra” (Yepes, 2014, p.40).

Este artículo realizado por Rubén Darío Yepes Muñoz, es resultado de su tesis doctoral bajo el programa “Estudios Visuales y Culturales” de la Universidad de Rochester, USA. Además, el autor cuenta con un Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana; y, es Licenciado en Artes de la Universidad de Antioquia. El texto se desarrolla en el contexto colombiano, durante las conversaciones entorno a la posibilidad de la consolidación de Acuerdos de Paz y finalización del conflicto armado entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el gobierno colombiano, añadiendo que el planteamiento de “la cultura visual contemporánea en Colombia hace su trabajo en medio de una esfera de imágenes más amplia que construye representaciones hegemónicas del conflicto armado” (Yepes, 2014, p.27).

En Colombia, la cultura visual actual intenta generar distancia entre el sufrimiento y los efectos traumáticos del conflicto. El fin de este documento postula un marco conceptual general que invita a pensar la cultura visual como mediadora del conflicto; además, del rol de esta categoría general en la construcción de espacios de memoria histórica del conflicto armado colombiano que, añadiendo, se convierten en elemento de catarsis del sufrimiento, violencia y horror (Yepes, 2014, p.28).

Yepes (2014) maneja una metodología cualitativa; puesto que utiliza como objeto de análisis algunos ejemplos de la producción visual sobre el conflicto armado colombiano, sin dar privilegios a los tipos de medios con relación a sus temáticas; más bien entendió dichos productos con respecto a la riqueza de sus elementos estéticos (p.25).

Al comprender la cultura visual como mediadora, se entiende que se construyen “las conexiones afectivas que produce, el reemplazo de la apatía y el distanciamiento por afectos más productivos, la producción de contigüidad allí donde solo había distancia” (Yepes, 2014, p.40); además, se constituyen relacionamientos con aspectos, elementos y contextos del conflicto. La mediación contempla desacomodar a los receptores de la cultura visual proponiendo que su principal función es:

Erosionar las imágenes, narrativas y discursos hegemónicos que median el conflicto, remover a sus audiencias urbanas de las contraproducentes modalidades afectivas que marcan su relación habitual (o su falta de relación) con el conflicto, instigándolas a mirar, a indagar, a comprender, a comprometerse políticamente (Yepes, 2014, p.40).

Este trabajo nutre nuestra investigación, ya que hace un acercamiento metodológico ante el tratamiento del análisis de las narrativas visuales, y, además, sirve como antecedente debido a que su estudio está enfocado en el conflicto armado colombiano, al igual que nuestro trabajo. Propone nociones como cultura visual y ecología de imágenes para entender los procesos significativos de las imágenes; aunque hace una crítica a los trabajos que se enfocan únicamente al tratamiento y análisis semiótico, también fundamenta nuestra posición y nos revela nuevas posibilidades de estudios o investigaciones.

Por otro lado, la investigación denominada *Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia* propone la noción de fotoconceptualismo, ante el estudio crítico del arte, entendiendo que este es un recurso para la desmantelación del objeto. La fotografía, según el autor, es una herramienta neutra que indaga la naturaleza de la imagen, el lenguaje y la representación (Rueda, 2009, p.117). En el contexto colombiano,

resalta el hecho de que, aunque no tiene la importancia debida, se ha logrado colocar ante las preocupaciones globales; añadiendo que desde sus inicios establece mecanismos de contraposición ante las políticas morales, ante la religión y la sexualidad, desde herramientas como la abstracción, el performance y el relato (Rueda, 2009, p. 122).

El autor de esta investigación es Santiago Rueda Fajardo. Artista, crítico e investigador en arte colombiano contemporáneo y curador independiente. Rueda (2009) se ubica en el contexto colombiano, situando la importancia del arte y de la fotografía en las ciudades principales del país como Bogotá, Cali y Medellín; atribuyendo escenarios de exposición artística tales como museos de arte, centros de arte, espacios brindados por las Cámaras de Comercio de diferentes ciudades y centros educativos como galerías y escenarios de exposición; haciendo énfasis en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y su relevancia y papel en la investigación (p.120).

El artículo es escrito en 2009, pero su análisis se desarrolló sobre la época de los años setenta y ochenta; debido a que en estos años inició el arte conceptual, y, por ende, el fotoconceptualismo en Colombia. Por lo tanto, hace un recorrido sobre estas dos décadas, pero no hace énfasis en el contexto socio-político ni económico del momento; y solo resalta el papel del arte en aquella época. Sin embargo, al inicio del texto contextualiza los escenarios globales de la época: guerra de Vietnam, conflicto de Oriente Medio, crisis petrolera, etc. (Rueda, 2009, p.119).

Este texto retoma a los principales exponentes del arte conceptual y el fotoconceptualismo de las décadas de los setenta y ochenta en Colombia, tales como: Miguel Ángel Rojas, Camilo Lleras, Jaime Ardila, Beatriz Jaramillo, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Fernando Cepeda, Ingino Caro, Álvaro Barrios y Eduardo Hernández; “se sincroniza de una manera directa, aunque en apariencia distante, con los grandes temas de la pintura de la década: el paisaje, el retrato y el gusto y el color popular”(Rueda, 2009, p.146).

Además, de muchos otros, exponiendo sus principales trabajos bajo la mirada analítica de los procesos de significación y relevancia social a través de diferentes tipos de arte: conceptualismo, fotoconceptualismo, performance y demás.

Esta investigación, permite nutrir nuestro contexto histórico para entender que la fotografía también es un mundo, aunque relacionado con el conflicto, aparte de él; es decir, permite evidenciar la fotografía como un fenómeno relacionado, pero ajeno del conflicto en cuanto a su evolución técnica.

El texto *“El uso de la Fotografía en la investigación social”*, de María Julia Bonetto, publicado en la Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social de Argentina en el año 2016, aborda la fotografía como una herramienta de observación de la realidad social, planteando “la antropología visual” y “sociología visual” como dos conceptos principales, los cuales abordan y problematizan el uso de la imagen como fuente de datos, resaltando la importancia de contextualizar lo visual para un posterior análisis. Así, desde procesos de investigación, la fotografía facilita la visibilidad de aspectos no contemplados o silenciados en otras técnicas y métodos de estudio, principalmente, la lectura holística, detallada y compleja del fenómeno estudiado. Bonetto (2016), también enfatiza que la sociología visual es la que enseña a ver y analizar la mirada, problematizando procesos de la investigación social, así como la elección de producir o trabajar con material fotográfico preexistente, y establecer consensos sobre criterios éticos y estratégicos que se hacen en la investigación (p. 80).

Bonetto (2016), propone una síntesis de los diferentes fundamentos teóricos acerca de la imagen y su poder social como “reflejo” de la realidad. Posterior a esto, se presenta el uso de la fotografía en la investigación social, recorriendo autores clásicos de la sociología como Hall, Becker, Bourdieu, Collier, Pauwels, entre otros. Además, la autora, profundiza en las técnicas más frecuentemente utilizadas y presenta algunos trabajos empíricos. Para finalizar,

se mencionan cuestiones éticas a considerar en el marco de una investigación que incluye imágenes fotográficas, y se reflexiona sobre la importancia de incorporar a la fotografía en las discusiones metodológicas actuales (p. 78-80).

Desde una mirada más centralizada, y al igual que Bonetto, entendiendo la observación de la realidad social, pero desde el cuerpo o el sujeto como receptor de todo tipo de información, en este caso, en la fotografía, Laura Ibáñez Castejón hace principal énfasis sobre la relación que suele surgir desde la fotografía de guerra y el cuerpo, mostrando al cuerpo como un objeto o una cosa que se convierte en forma propagandística y principal medio de venta de un periódico o una revista. Esto lo expresa en su texto *“Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en occidente”*, publicado el 2013, en la revista Nuevas Tendencias en Antropología.

La mirada crítica de la autora frente a la fotografía y la cosificación del cuerpo surge incluso desde un estudio diferencial de la imagen, separada del conflicto directamente, pues Ibáñez (2013) expresa cómo la fotografía, una de las últimas artes, ha contribuido en la construcción social de visiones sobre el cuerpo, y cómo mediante estas construcciones se han generado visiones de poder. Pero a su vez, cohesionando grupos de integración e interacción humanos (p. 174).

Ahora bien, la autora hace énfasis en los comienzos de la fotografía de guerra, mencionando cómo era que esta se autocensuraba y glorificaba los combatientes, convirtiéndolos en una especie de súper héroes. Sin embargo, con el pasar de los años, y el surgir de nuevas guerras, poco a poco la fotografía fue dramatizando más los conflictos, y se fue dando mayor prioridad a la sangre, y al muerto en sí. Para Ibáñez (2013), la explicación en primera medida a estos sucesos, era el afán de los medios por vender, cosa a lo que denomina; “El dolor y la muerte han entrado a formar parte de la lógica del mercado capitalista” (p.197).

A manera metodológica, en el comienzo del texto la autora hace observaciones desde el campo histórico y teórico a la fotografía, abordando algunos autores como: Foucault, Bourdieu o Mitchell, dando una definición centralizada acerca de lo que es la fotografía para los autores mencionados. Sin embargo, mediante el recurso histórico y crítico, durante el desarrollo del texto esa mirada centralizada toma diferentes vertientes relacionadas con el estudio de la fotografía, el conflicto, y el cuerpo humano como objeto.

La fotografía es entonces comprendida y vista desde una relación directa con el conflicto y procesos históricos que marcan algunos sucesos, en donde la imagen tuvo alguna incidencia en algún actor social. De este modo, Julia Rodríguez Cela y Alicia Parras Parras, presentan su texto *“El tratamiento documental en la fotografía de prensa: ante el dolor de los demás y el conflicto de los otros”*, publicado en el 2010, en la Revista General de Información y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (España), realizando un recorrido histórico que recopila algunas de las fotografías más significativas de algunos conflictos y guerras, en las cuales la fotografía actuó como uno de los principales medios difusores. De esta manera, el artículo muestra mediante imágenes no sólo los sucesos o hechos ocurridos en estos conflictos bélicos, sino que se centra en mostrar a las víctimas y el dolor de estas. Además, en el recorrido histórico, las autoras realizan un análisis narrativo y contextual de cada acontecimiento, pero, a su vez, mencionan los fallos que pudo llegar a tener el cubrimiento fotográfico en cada guerra, que, en muchas ocasiones, fueron fallos basados en decisiones propias de los fotógrafos, de una agencia o medio periodístico, e incluso, de un gobierno.

A manera metodológica, el artículo hace un breve recorrido sobre algunas imágenes famosas que llegaron a ser publicadas en medios de prensa y que obtuvieron gran atención, esto lo hacen mediante una exploración histórica de algunos de los conflictos más visibles en la historia, usando como fuentes las revistas en las que fueron publicadas la mayoría de esas

imágenes. También, usan como fuente algunos testimonios de los fotógrafos investigados, así como las imágenes publicadas, por lo que el texto, usa con gran abundancia el recurso gráfico. La información es analizada desde el comportamiento social reflejado en cada uno de los hechos históricos mencionados en el texto.

La investigación mencionada es importante en el sentido que es la más allegada a lo que realmente son los medios y cómo es su funcionamiento en la sociedad, mostrando los procesos de fotoperiodismo inmersos en diferentes conflictos a nivel global, y dando a conocer sus principales fallos. Esta afirmación es lograda desde el análisis narrativo de la imagen, tema muy aterrizado en el eje central de nuestra investigación.

Diagnóstico

Esta investigación inició a comienzos del año 2019, bajo el marco de investigación modular que se desarrolla en el programa de Comunicación Social de la Universidad Santo Tomás. En un comienzo, la idea nació al repensar la imagen del cubrimiento del conflicto armado colombiano en espacios del denominado posconflicto y cómo esas narrativas habían sido desarrolladas y cambiadas. Aunque desde el inicio, esta investigación ha sufrido varios cambios, siempre ha girado en torno a la idea de comprender la imagen desde el campo de la comunicación, y no desde el arte o la memoria histórica.

El contexto a investigar se tomó desde el reconocimiento de una de las épocas más álgidas del conflicto interno colombiano, es decir, a finales de los años 90's. Se optó por tomar como objetos de referencia las imágenes de la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002); ya que, en parte, son eventos mediáticos y lo más probable es que han sido acontecimientos relevantes de estudio en el campo académico. Actualmente, nos encontramos en una época denominada posconflicto, después de la firma de Los Acuerdos de Paz de La Habana en 2016; por lo que,

rescatar la memoria de estos eventos y observar cómo se desarrollaron las narrativas del conflicto desde la fotografía es importante debido a la coyuntura.

En un primer momento, al definir el tema de la investigación, realizamos un análisis previo a los elementos claves que tendríamos que rescatar para iniciar el proceso investigativo, en el marco de la producción de una fotografía del conflicto armado colombiano. Al hacer un acercamiento a las diferentes investigaciones sobre el tema, nos dimos cuenta que la mayoría de estas se desarrollan en el campo del arte; o solo se rescatan como un tema de memoria histórica. Por ende, entender que la fotografía es en sí misma comunicativa, nos llevó a retomarla únicamente desde el campo de la comunicación. Durante este momento, además, identificamos tres variables que debíamos tener en cuenta: por un lado, el tipo de fotografía que planteamos analizar comprende unos elementos o conceptos que la identifican como fotografía del conflicto, esto nos hizo cuestionar los códigos visuales explícitos e implícitos que puedan tener. Además, reconocimos que la fotografía no se crea por sí sola, sino que hay un sujeto quien selecciona qué parte de la realidad tomar, por lo que identificamos que el fotoreportero juega un papel importante. Por último, los aparatos técnicos de producción de la fotografía, en general, han estado sujetos a cambios tecnológicos, sobre todo en la incursión del siglo XXI. Nos cuestionamos si esas transformaciones históricas de la técnica han realizado cambios en la narrativa y los conceptos que traen la fotografía sobre el conflicto armado; y, más aún, cuando hablamos de la fotografía que recuerdan los sucesos a manera de rememoración.

Ahora bien, creemos que la fotografía se convierte en un objeto de análisis desde el campo de la comunicación, que ayudaría a entender la construcción social y mediática de narrativas visuales del conflicto interno que sufrió Colombia. La cual ha logrado mediar los procesos comunicativos del conflicto en sociedades donde no han evidenciado en carne propia estos acontecimientos.

Delimitación

La investigación pretende estudiar la fotografía desde el campo de la comunicación, a partir de los códigos visuales que se reflejan en algunas imágenes mediáticas correspondientes a la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002); Este proyecto ha contado con la recolección de imágenes de los medios El Espectador y El Tiempo; esto se ha hecho gracias a los archivos conservados en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Colombia. Este espacio nos ha brindado los materiales físicos necesarios para la investigación; es decir, desde estos periódicos que fueron conservados por la biblioteca, tomamos las fotografías que fueron analizadas. Además, el estudio de los códigos visuales se realizó a partir de una matriz de autoría propia que recoge las premisas teóricas de Umberto Eco.

Asimismo, se estudia las transformaciones históricas entre las fotografías del cubrimiento y rememoración de cada uno de los eventos que serán analizados, evocados casi dos décadas después de sucedidos. Por último, reconocemos el papel de reportero gráfico en el cubrimiento del conflicto armado colombiano.

El entorno de intervención, se centra en la necesidad del contexto colombiano (posacuerdo) en encontrar espacios que estimulen la memoria social del conflicto armado; y por ende, la imagen, que al ser archivo, se convierte en un espacio de denuncia y memoria que persevera en el tiempo. Esta investigación, beneficia, no solo a los investigadores de las ciencias sociales y el arte, sino, propiamente, al campo de la comunicación, con el fin de reconocer el papel de los medios en el conflicto, y generar un reconocimiento exhaustivo de las imágenes, como un elemento importante del contexto actual colombiano.

Línea de investigación: narrativas, representaciones y tecnologías mediáticas

Se decidió vincular la línea de investigación Narrativas, representaciones y tecnologías mediáticas, a partir de las premisas postuladas por la Facultad de Comunicación

Social de la Universidad Santo Tomás, en la guía de desarrollo a cargo de la docente María Teresa Suárez González (2009); las cuales, se ven relacionadas con nuestra investigación al enfatizar en la categoría de narrativas visuales; esto, debido a que, la investigación comprende la fotografía como una narrativa. Imágenes que cuentan parte de la historia de algunos de los hechos históricos del conflicto armado.

Partiendo de la premisa de Brunner (citado en Suárez, 2009, p. 5), en que señala dos formas de construir la realidad: La primera, a partir de la percepción del mundo desde el campo lógico-científico; y la segunda, por medio del pensamiento narrativo, donde desde la construcción de historias se generan búsquedas de sentidos de la existencia. Es a partir de la segunda, que se centra esta investigación; pues se entiende la fotografía como una historia visual, que busca dar sentido a determinados hechos sociales; pero, a partir de las posturas de Wallerstein (citado en Suárez, 2009, p. 4) su estudio nos pone en el camino de la incertidumbre, como una perspectiva subjetiva de entender la realidad.

La fotografía da cuenta de las incertidumbres a través de la historia de fondo que cuenta, sus rupturas y los conceptos que pueden ser interpretados de diferentes maneras por la sociedad. Por lo tanto, la imagen fotográfica se presenta como una herramienta para vislumbrar parte de la realidad, pero, también está sujeta a múltiples interpretaciones; aunque este estudio se enfatiza en el proceso de producción más que el de difusión. Es decir, nos referimos a producción en cuanto al encuadre y posición del fotógrafo en la toma de la imagen, además del espacio que dichas imágenes ocupan en medios impresos; pero, no analizamos lo que sucede después de publicada y cómo estas imágenes inciden en la sociedad.

Por último, entendemos la inherencia de la fotografía al campo-espacio de la mediación propuesto por Jesús Martín Barbero (citado en Suárez, 2009, p. 11); puesto que, la fotografía siempre está ligada a la acción social y sus configuraciones en espacios de las

tecnologías de la información. Pues en la actualidad, la imagen sin espacios tecnológicos de difusión no tendría cabida en todos los sectores de la sociedad, y, por ende, su estudio conceptual se limitaría a determinados sectores sociales que tuvieran acceso a ella.

Justificación

Uno de los aspectos que esta investigación contempla mostrar, es la fotografía ligada a las preconociones del fotógrafo, basadas en preconociones adquiridas por la experiencia dentro de una realidad social. De este modo, se desestima el argumento que percibe la fotografía como un proceso únicamente mecánico, y defiende la toma fotográfica como un proceso humano, en el cual, no solo la mano del fotógrafo, sino su concepción y percepción del mundo, intervienen en el resultado final. Esto quiere decir, que la fotografía puede estar bajo las intenciones narrativas y estéticas del fotógrafo. Por lo que, las imágenes no son solo recursos visuales e, incluso, no podrían ser meramente un cubrimiento visual de un episodio o evento, sino que detrás de ellas hay procesos de producción que las definieron; procesos que son seleccionados por el creador de la foto.

Desde la búsqueda y análisis visual de las fotografías se intenta establecer las narrativas visuales del conflicto armado colombiano; generando el estudio de algunas imágenes para dejar de lado los conceptualismos banales, característicos por mostrar únicamente lo que se percibe groso modo en la fotografía sobre el conflicto; y alejarnos de las posturas estéticas en torno, únicamente, al campo del arte, donde la fotografía suele ser analizada bajo estándares básicos de cualquier imagen a manera de técnica. Más bien, esta investigación intenta ver y comprender la fotografía, como un proceso comunicativo, que refleja la realidad que el fotógrafo permite ver. No solo un proceso artístico o un trabajo periodístico, sino una forma de contar una historia específica.

Sin embargo, la fotografía, al no ser una acción neutral, requiere de un estudio que permita mostrar qué posturas puede tener la imagen, observando procesos sociales, culturales,

políticos e incluso, religiosos dentro de ellas; lo que quiere decir, que la fotografía además de ilustrar una realidad, también genera incidencia social y representaciones visuales bajo el marco de los intereses del narrador. Esta afirmación se puede sustentar, no sólo desde la idea del fotógrafo como sujeto con concepciones aprendidas, sino también, es importante entender que el fotógrafo, en muchas ocasiones, desarrolla un trabajo para otras personas, que en esta investigación son vistos como medios de comunicación tradicionales.

Por ejemplo, desde el actual contexto colombiano inmerso en el proceso de paz con las FARC, es de saber que las imágenes pueden contribuir en procesos de memoria y verdad, es por esto que las fotos, no sólo pueden ser vistas y entendidas desde la mirada artística. De esta manera, desde la comunicación, la imagen suele ser desestimada y vista solo como una ayuda visual que apoya el texto de un artículo, más no como un constructor de relatos y generador de representaciones del conflicto; a pesar de que la fotografía puede volverse mediadora en procesos comunicativos y de interacción social.

La imagen es más que una herramienta. Genera contexto, cuenta historias y transmite información de una manera única. Refleja espacios de parte de la realidad social y crea representaciones visuales de esta. Así que estudiar la imagen, no es sólo estudiar lo que dice, sino cómo lo hace; quién o quiénes construyen ese relato, que hay detrás de su publicación, y quizás lo más importante, que se deja de contar.

Esta investigación toma pertinencia dentro del campo de la comunicación; ya que la fotografía es un mecanismo comunicativo, que ilustra y cuenta más allá de la estética, pero no suele tener un papel fundamental en la investigación académica, únicamente en espacios investigativos de los campos artísticos. No creemos que sea un error estudiar la fotografía desde el arte, porque en sí misma, la fotografía nace en ese campo, pero cuando hablamos de la fotografía como testigo de un evento violento, los aspectos artísticos y estéticos, aunque son importantes en cuanto a la construcción de la imagen y su publicación en medios, en esta

investigación, no pueden ser los únicos elementos de análisis; es decir, la estética y el encuadre le dan un significado a la fotografía más puntual y limpio a la narración de la imagen, pero no podemos caer en solo estudiar estos aspectos, sino, más bien, darle una mirada más amplia al mensaje, para consolidar la narrativa y hacerla más clara y fácil de leer; al final, lo más importante es lo que logra comunicar, es decir, su papel como testimonio visual.

Por otra parte, no se puede afirmar que los fotógrafos siempre mantengan una idea de estética a la hora de tomar la fotografía. Posiblemente, la imagen, desde los medios de prensa en la mayoría de ocasiones, suele ser una toma rápida, que busca comunicar más el qué, que el por qué. De esta manera, la fotografía, aunque sigue guardando una estética, muchas veces, a la hora de capturar la imagen, prima el hecho de que la foto salga bien (en cuanto a valores técnicos)², y comunique lo que se busca (esto desde los aspectos que busca el fotógrafo y el medio para el que trabaja).

Por ende, comprender la fotografía desde el campo de la comunicación, es darle un espacio de análisis crítico a sus narrativas, teniendo en cuenta la estética, pero bajo el lente de la comunicación y no, únicamente, del arte. Reflexionar sobre sus procesos de producción, sus mensajes, sus construcciones, los personajes que se encuentran detrás de cada imagen y cómo todos estos procesos de transformación técnica y conceptual, son en sí mismos parte de la comunicación, incluso antes que del arte.

Objetivos

General

Analizar las narrativas visuales observadas a partir de los códigos visuales y las transformaciones históricas de algunas de las fotografías mediáticas del cubrimiento y

² Esto en cuanto a la calidad de fotografía.

rememoración correspondientes a la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002), en los diarios El Espectador y El Tiempo; así como el papel del reportero gráfico en el marco del conflicto armado colombiano.

Específicos

- Identificar los principales códigos visuales explícitos e implícitos de las fotografías mediáticas del cubrimiento y rememoración de la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002); a partir de las narrativas visuales difundidas por los diarios El Espectador y El Tiempo.
- Comprender las transformaciones histórico-conceptuales que han sufrido las fotografías mediáticas entre el cubrimiento y la rememoración de la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002); a partir de las narrativas visuales difundidas por los diarios El Espectador y El Tiempo.
- Reconocer el papel del reportero gráfico desde la producción de narrativas visuales del conflicto armado, a través de la fotografía mediática.

Marcos referenciales

Argumentación teórica del tema de investigación en el campo de comunicación

Esta investigación exige un análisis contextual y la lectura crítica de los diferentes códigos visualizados en la fotografía, con el fin de pensar y repensar la imagen y su papel dentro del conflicto.

El conflicto, entendido desde el campo de la comunicación, se define como un proceso comunicativo entre los actores sociales de una comunidad; es por esto, que en esta investigación comprendemos que la fotografía se establece como mediadora de este tipo de

procesos; ya sea como una manera de armonización o propagación; esto quiere decir, que la mediación puede ser ambigua, y no siempre sustenta que el divulgar fotos de hechos conflictivos pueda disminuir la violencia (armonizar) o incluso pueda aumentarla (propagarla). Susan Sontag (2010), explica que la fotografía en hechos violentos no asegura la terminación de éstos, más bien, habla que depende de la intención de agentes externos, el contexto y sus interpretaciones, por lo tanto, “las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles” (p.18).

Entendiendo entonces que la fotografía es mediadora de los procesos comunicativos del conflicto armado en Colombia, comprendemos la postura de Jesús Martín Barbero, frente a la teoría de mediación social. La fotografía es un mediador cultural, político y social del conflicto, porque a través de los recursos visuales intenta incluir la realidad dentro del retrato; y, por lo tanto, intenta dar sentido a la acción social (Martín, 1987).

Por otro lado, viendo que la fotografía está ligada con procesos sociales y culturales, para generar un mejor análisis de las imágenes, consideramos que estos postulados permiten la lectura de la fotografía, al relativizar los centros o los conceptos que surgen desde la primera impresión, y logra que surja del análisis, conceptos marginados para que ocupen un primer lugar; esto, además, permite que podamos estudiar nuevas interpretaciones. Podemos añadir que estos estudios permiten obtener varios significados de un mismo significante. Derrida (Citado en Krieger, 2004, p. 180-183) entiende que el texto (en este caso la imagen) tiene una unidad de sentido y el objetivo de la deconstrucción es intentar llegar a él.

De este modo, la deconstrucción según Derrida (Citado en Krieger, 2004), ahonda más sobre los textos para detectar y evidenciar los fenómenos ligados a procesos hegemónicos autoproclamados como verdades absolutas. En función del análisis fotográfico,

permite evidenciar los procesos socio-culturales visibles en la imagen, así como deconstruir la foto, contraponiendo la idea de ver las fotografías como una forma de fiel de la realidad (p.184).

La fotografía, además de salir de las ramas artísticas, se desarrolla en esta investigación desde posturas del campo investigativo de la comunicación; al entenderla, además de mediadora, como un proceso comunicativo en sí misma.

La comunicación, según la postura de Robert Craig (1999), aún no se desarrolla como un campo de investigación; sin embargo, este autor considera que es un campo en construcción, el cual es rico en teorías, pero, que no dialogan entre ellas; por lo que considera que es óptimo establecer un conjunto de tradiciones teóricas, que se desarrollan en el campo investigativo de la comunicación, y que permiten identificar los amplios espectros que se estudian dentro de la academia. A este tipo de tradiciones las consolidó como un metamodelo de la comunicación (p. 126-130).

La primera tradición que retomaremos de Craig (1999) dentro de este apartado, es la tradición cibernética, comprendiendo la comunicación como un procesamiento de la información (p.141), pues la imagen vista desde los procesos postulados por Villafañe (2006), consolida significados dotados de datos, en este caso del conflicto; instaurándose como un modelo de transmisión; añadiendo que las fotografías se deben adaptar a las formas de difusión e información (p. 39-51).

La tradición crítica habla sobre concebir la comunicación desde la reflexión discursiva de los mensajes y significados; comprende que no hay un proceso comunicativo efectivo que no conlleve al cuestionamiento de su contenido, es por esto que la fotografía, más que mostrar la realidad del conflicto, debe ser estudiada desde parámetros reflexivos del mensaje. Pues, desde este enfoque, se puede evidenciar la incidencia social de la fotografía.

La última tradición, se trata de la tradición semiótica, debido que esta investigación contempla el estudio de los códigos visuales de la imagen del conflicto armado colombiano. Se comprende este postulado, como el estudio del uso del lenguaje inmerso en los signos y cómo estos se convierten en significados públicos y compartidos; se entiende, entonces, que la imagen del conflicto transmite significados en los elementos propuestos por el fotógrafo; además, reafirma que la fotografía, al tener cargas semióticas, sí es un mecanismo comunicativo (Craig, 1999, p. 136-137).

Marco teórico

La imagen según Justo Villafañe (2006) es una representación de la naturaleza icónica de la realidad; lo que traduce que la imagen se entiende como un mecanismo que puede ilustrar, ya sea física o mentalmente, la realidad de determinada acción o contexto. Este proceso se lleva a cabo gracias a la percepción y la representación de esta. En términos comunicativos, podría explicarse como un proceso de receptor-emisor del captador de la realidad. Receptor, en primera medida porque percibe un espacio, un hecho o una situación general de la realidad y que luego, en el papel de emisor, intenta representar esa realidad percibida, en una imagen. En este estudio, el receptor-emisor es el fotógrafo o reportero gráfico que intenta solidificar la realidad del conflicto armado colombiano en la imagen; esto quiere decir que este personaje debe estar dentro del contexto, aunque no sea un actor social influyente en el momento³ (p. 29-38).

Todo este proceso atañe que la imagen constituye diferentes modelos de realidad. En términos precisos, el receptor-emisor identifica aspectos conceptuales-visuales con un proceso denominado esquema pre-icónico; este proceso permite establecer el primer punto para la consolidación de la imagen, pues es aquí donde el sujeto reconoce todo lo

³ Influyente en el sentido en que está apartado de otros actores como los grupos armados legales e ilegales y las víctimas.

posiblemente perceptible para él/ella de la realidad, con el fin de iniciar un proceso de representación de la naturaleza icónica. En este momento el fotógrafo simplemente está recibiendo la información visual de los hechos y procesándola (Villafañe, 2006, p. 31-34).

Cabe aclarar que lo que Villafañe (2006) supone es que toda imagen tiene como referente la realidad; por lo tanto, no existe ninguna imagen que no la represente. La realidad es el punto de partida de cualquier imagen, tanto para percibirla como para representarla; a esto, se añade que el sujeto receptor-emisor debe tener referentes icónicos de la realidad, para permitirse interpretarla (p. 31). Esto no quiere decir que necesariamente el fotógrafo debe saber plenamente qué pasa en el momento conflictivo (aunque es su deber profesional), sino que debe entender códigos básicos del hecho, como, por ejemplo: saber que la sangre denota que hubo heridos durante el conflicto, o que al ver familias caminando con algunas de sus pertenencias, se entiende que están iniciando procesos migratorios de desplazamiento.

La segunda modelización comprende la selección, por parte del receptor-emisor, de los elementos de la realidad que va a representar en la imagen; por tanto, esta fase comprende que la estructura de la imagen es inherente a aspectos espaciales y temporales, característica propia de la imagen fotográfica. Esto quiere decir que la imagen siempre se representa en algún o algunos contextos determinados, tanto de lugar como de tiempo; añadiendo que el fotógrafo es quien decide qué elementos incluye en la imagen y cual es mensaje quiere dar (Villafañe, 2006, p. 30-38).

Toda imagen posee una significación semántica, esto quiere decir que los íconos de la imagen poseen un significado de la realidad; no significa que la reemplace, sino que, como ya dijimos, la modeliza. Por lo tanto, el estudio de la imagen comprende tres rasgos fundamentales: Primero, entender que la imagen hace una selección de la realidad (primera fase de modelización); segundo, un repertorio de elementos configuradores; y, por último, la

manifestación del orden, considerada como sintaxis (estos dos se representan en la segunda fase de modelización).

Lara y Perea (citados en Villafañe, 2006, p.46), entienden tres tipos de imagen: La imagen natural que es la imagen real del suceso, es decir, lo que el sujeto percibe en primer momento; la imagen mental, se atribuye a las imágenes en la mente del sujeto, ya sean imaginadas y/o transformadas de la realidad; y la imagen creada, que es la imagen representativa, que puede ser difundida; en este caso la fotografía se considera una imagen del último tipo.

Según Flusser (1990), la imagen es una abstracción de “algo” exterior que se reduce de sus 4 dimensiones espacio temporales, para volverse una proyección plana con tan solo 2 dimensiones; lo que genera que el receptor deba reinterpretar las dimensiones para entender en profundidad del significado de la imagen, y que no quede en la superficialidad (p. 11).

El proceso que lleva a reconocer el significado, Flusser (1990) lo denomina como el registro; ante este desarrollo, el significado es limitado por la síntesis de la intención del emisor o específicamente de los elementos de la imagen; y la intención del receptor (podría decirse también, sobre los conocimientos previos) (p.12). Esto supone que la imagen siempre está inherente a la interpretación del sujeto que la recibe, por lo que entiende las imágenes como una construcción de símbolos connotativos.

La imagen técnica se interpreta como la producción visual de un aparato; por tanto, este tipo de imagen puede ser considerada como una fotografía. La característica principal de este concepto se basa en un intento por traducir los textos científicos; sin embargo, en este documento lo trabajaremos como la traducción conceptual de hechos históricos. Este tipo de imágenes, al igual que la lectura textual, deben considerar un análisis profundo; sin embargo, al atribuir visualmente los conceptos puede que su interpretación quede en la superficie;

añadiendo que la imagen técnica en muchos casos, y en este en específico, se considera una significación del mundo (Flusser, 1990, p. 17-22), y por lo tanto del conflicto en Colombia.

Para Walter Benjamin (2003), la fotografía es una imagen que representa el recuerdo tanto de las personas como de los lugares; pero que también “Las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico” (Benjamín, 2003, p.58); lo que hace entender que la fotografía constituye realidades que evidencian las transformaciones históricas de determinados contextos; además, estas imágenes politizan entornos sociales en guerra, al ser un mecanismo de expresión de las mismas (Benjamin, 1936, p. 96-99).

Según Flusser (1997), el mundo está rebotado de códigos visuales y colores que reclaman nuestra atención, y cada código, tiene un significado, que queda, de algún modo, homogeneizado socialmente. Sin embargo, el autor menciona que los códigos por sí solos son efímeros, y, por ende, dependemos de las imágenes para descifrar esos códigos; por lo tanto, las imágenes y los códigos, actúan en el ser humano como una forma de programación de pensamientos de acciones, y como la forma de posibilitar la comunicación entre las personas (p. 1-2).

Flusser (1997) referencia la fotografía como un código técnico que va más allá de los textos; pues permite la creación de conceptos de la imagen. Con esto, quiere decir que una fotografía no es la representación visual de una situación, sino que es la imagen que sigue un lineamiento de conceptos adheridos al fotógrafo, esto con respecto a una escena que significa una situación (p.5).

Las imágenes cuentan con un código propio, como por ejemplo uno espacial, es por ello que es preciso cuidar la significación de esos códigos. Las imágenes suelen contar con diferentes códigos dependiendo el objeto o la persona que aparezca en esta. Así, una foto de una persona puede evidenciar un estado de ánimo o una actitud, que ya se ve preestablecida por sus códigos visuales. También, la ropa suele tomar protagonismo en una escena,

principalmente porque la forma de vestir suele ser más importante que la apariencia. En la imagen, la persona también puede convertirse en un símbolo, pues socialmente, al adoptar una posición puede determinar nuestras creencias o tendencias (Wordpress, 2008). En el contexto del conflicto, no es necesario que un fotógrafo muestre en una fotografía sangre y muerte, con el simple hecho de fotografiar un arma, haría alusión a una guerra o confrontación. Si la fotografía es sobre un oso de felpa, seguramente, nosotros como observadores, podríamos pensar en la inocencia de la niñez en el conflicto. Esto nos dice que nosotros, como parte de un código, estamos predeterminados a pensar, en conjunto, algo específico.

Umberto Eco (1994), citando a Peirce, afirma lo mencionado anteriormente, explicando que el humano se guía mediante el índice (atención sobre objetos mediante impulsos ciegos), así, afirma que cualquier índice visual es comunicativo, y esta comunicación se basa principalmente en un sistema de conversaciones y experiencias adquiridas por el humano (p.169).

A su vez, los códigos, hacen parte y establecen la cultura visual. Este concepto, se puede concebir como una manera de comprender las imágenes desde la teoría, en especial, cuando se trata de imágenes históricas (Bermúdez, 2010, p. 2). De este modo, la cultura visual se perpetúa como una herramienta de investigación para aportar significación y comprensión a las imágenes, esto mediante el entendimiento cultural de la época a la cual se remonta la imagen.

Ahora bien, con respecto a los códigos visuales, es importante entender la relación que se genera desde los códigos, con la fotografía conceptual. Esta, tiene como principio transmitir una idea, la cual se puede obtener por su contexto histórico, la representación que se aprecie en la imagen, o incluso, los elementos con los cuales se apoye la escena (Lara, E. 2005, p.20). Es de esta manera, que los códigos, comienzan a interactuar con las personas que

analicen la fotografía, pues lo que la imagen muestra al público, puede generar una idea concreta, o ideas diferentes. Esto puede depender del público que observe la imagen, pues culturalmente somos diferentes por los distintos conocimientos, e incluso, generacionalmente hablando.

A manera histórica, cuando se analiza una imagen, es importante indagar el significado o significados que puede tener el retrato, buscando lo que Lara (2005) determina cómo: “identificar el *modus vivendi*”, principalmente basado en las condiciones sociales que pueda evocar la fotografía, cosa que hace parte del concepto fotográfico (p. 22).

Por otro lado, desde el lenguaje no verbal, también se genera una interpretación de las imágenes. Grimson (2000), explica varios conceptos mediante los cuales se vislumbra la comunicación desde el lenguaje no verbal; por lo tanto, es importante recalcar tres de las formas de lenguaje, estas son: kinésico, proxémico y cronémico. La kinésica alude principalmente a cómo se comunica desde la gestualidad y corporalidad. La proxémica se refiere al uso espacial que puede existir entre dos o más sujetos; en pocas palabras, hace referencia a esto como “expresiones de intimidad y de poder” (p.30). Por último, la cronémica puede comunicar desde “planos múltiples”, bien sea desde el tiempo en que una persona comunica una idea, o incluso, y más ligado a la fotografía, desde las temporalidades: pasado, presente y futuro (Grimson, 2000, p.30-78). Estas formas de comunicación, tienen gran conexión con el análisis fotográfico, principalmente, desde el retrato y el comportamiento del sujeto en la imagen. Cosa que puede expresar emociones o personalidades, dando una mejor descripción de la persona retratada. A su vez, estas formas de lenguaje pueden descifrar una escena desde la gestualidad, y mediante el estudio de objetos, se puede aterrizar una época a la cual corresponda la fotografía.

El valor más grande que tiene la fotografía, según Nieto (2005), es el documental, pues es la forma principal para capturar la realidad. A su vez, la fotografía se vislumbra como la

manera de acercar a las personas a contextos culturales distintos que incluso, pueden variar de época. También, bajo la mirada de especialistas, se dice que la fotografía es un proceso mecánico y absoluto de la cámara, es por esto que cualquier captura, no podría ser más que un ejemplo de neutralidad u objetividad, generando así una división teórica entre mente-máquina (p. 1-2).

Sin embargo, para la autora, esta es una visión completamente errada, justificando que la fotografía es un proceso que requiere de dos partes; la cámara y el fotógrafo. Es por esto que afirmar que la fotografía es una forma de captar la realidad, cae en la ambigüedad. De este modo, tal vez el fotógrafo sí capture una imagen que muestre la realidad, su realidad. Al intervenir el fotógrafo en la toma de la imagen, no solo interviene de manera técnica, sino también teórica. Teoría que se ve ligada a percepciones socio culturales que, sin duda alguna, se pueden ver reflejadas en el producto final. Por esto, no se podría afirmar que la fotografía sea un valor de realidad, cuando esta es ambivalente (Nieto, 2005, p. 3).

Al comprender la fotografía como un proceso más humano, que mecánico, toma importancia entender conceptos como el conflicto desde las relaciones humanas y la misma psicología. De esta manera, Coser (1961), define el conflicto como un “agente” importante que establece la identidad y autonomía del ego, es decir, ayuda al ser humano a diferenciar su personalidad, con el mundo exterior. También, define el conflicto social como una interacción con el otro, en donde determinadas actitudes o sentimientos funcionan como predisposiciones para entrar en acción, y son los grados de legitimidad de poder y sistemas establecidos los que pueden afectar en el origen o acrecimiento de un conflicto (p. 1).

Por otro lado, George Simmel (1908), determina el conflicto o la hostilidad como un aspecto central, no de la vida ni de la existencia humana, sino propia de la existencia del ser. Así, el conflicto se configura como una pulsión autónoma que se desarrolla de manera natural

entre los hombres. Este se manifiesta como reflejo, sobre todo, cuando el hombre tiene el instinto de lucha a priori (p. 14-16).

Se podría decir que la fotografía llegó a ser el medio más usado en el periodismo de guerra, reflejando parte del conflicto a través de productos gráficos difundidos en medios masivos. Rodríguez (2009), aduce a la fotografía en el conflicto, partiendo de la Guerra de Secesión, acontecida en 1861, hasta 1865. Según este autor, esta guerra es la primera en cubrir un conflicto armado de manera más efectiva y seria, pues este suceso, fue el primero en visibilizar los horrores de la guerra. Respecto a las guerras anteriores a 1861, Rodríguez (2009) menciona:

Antes de la Guerra de Secesión (1861-65), la fotografía de guerra dio sus primeros pasos retratando otros conflictos: la Guerra Mexicano-estadounidense, la rebelión de La India en 1857, la Segunda Guerra del Opio (1856-60) y la Guerra de Crimea. Las fotografías de la guerra entre México y Estados Unidos (1856-48) fueron, en exclusiva, posados de oficiales y soldados en un estudio, pero nunca en el campo de batalla. Se trataba de simples daguerrotipos en los que el figurante permanecía en pie (rara vez sentado), y, en ocasiones, con fondos recreados, en lugar de naturales (p.2).

Rodríguez (2009) resalta que, a diferencia de otros sucesos bélicos, las fotografías de la Guerra de Secesión carecían de censura, pues fueron las primeras en mostrar lo que realmente ocurría en los campos de batalla. Sin embargo, estas imágenes no solo buscaban mostrar el recrudecimiento de la guerra, sino que el objetivo general consistía en causar impacto en la sociedad a través de la narración visual de la guerra, no para que los fotógrafos fueran más populares, sino para conseguir efecto en los receptores. Esto, moldeó lo que es la prensa hoy en día, los fotoperiodistas de guerra, y claro, la forma en que el mundo ve un conflicto armado (p. 9).

Por otro lado, la narrativa es un proceso que se modifica junto con cambios históricos, dándole características de fluidez y dinamismo. Esta narrativa está sujeta a las

interpretaciones y la relevancia que le atribuye el narrador, lo que hace entender que la narrativa está en función de quien la genera, expresando la realidad de ese sujeto.

Benjamín (1936) atañe que la narrativa corresponde a una forma de relatos e historias contadas a partir de la experiencia; por ende, de las vivencias del narrador ante la realidad. Este autor tipifica al narrador como: El extranjero, el extraño que llega a buscar nuevas vivencias que le permitan narrar desde otras perspectivas; y el residente del lugar, que se apropia de sus conocimientos históricos, culturales y sociales, con el fin de utilizar esos recursos para relatar. También, como requisito del narrador, estos dos tipos se deben unificar, por lo tanto, el relator es foráneo y poblador. Es por esto que la narrativa también es un ejercicio de encuentros consigo mismo, desde lo lejano y lo propio (p. 2-3). Además, este autor resalta que “el narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez lo convierte en experiencia de los que escuchan su historia” (Citado en Martín, 1987, p.57).

Estos narradores deben contribuir con sus historias hacia la sociedad, desde una perspectiva práctica, por lo que sus narraciones deben ser útiles; además, de ser consejeras ante sus receptores. Los saberes que se relatan no se pueden banalizar meramente en la difusión de información, como en los medios de comunicación; puesto que esto, solo genera representación y relevancia social por lapsos de tiempo muy cortos y tienen a perderse en el olvido colectivo; lo que no pasa con la narración, puesto que esta queda como una fuente histórica, que se puede retomar en cualquier momento; aunque el autor considera que cuando no hay capacidad colectiva de retención, estas también se pierden; es decir, cuando no hay ejercicios de memoria, las narrativas se olvidan (Benjamín, 1936, p. 6-12).

Hannah Arendt (citada en Novo, 2010), establece la narrativa como un reconocimiento de significados del accionar humano, por medio de relatos, desde la experiencia. Estos relatos se constituyen como un conjunto de historias vistas desde la misma

perspectiva del narrador; lo que quiere decir, es que la narrativa es inherente al punto de vista de quien crea la narración, pues se realiza a partir de sus propias vivencias, lo que dota de sentido el accionar humano; y a su vez, genera nuevos conocimientos y nuevos relatos que revelan una determinada visión del mundo (p.2-4).

Estos relatos, pueden ser considerados legítimos cuando se generan a partir de un hecho de ruptura histórica en términos de “pérdida extrema”; permitiendo generar espacios narrativos que admitan el sufrimiento adquirido como ejercicios de memoria, tanto para sanar como para recordar los hechos, y a partir de ellos gestionar acciones (p. 13-14).

Por otro lado, el relato fotográfico abarca dos trabajos en específico frente a su producción y difusión. El primero, entiende el concepto de ensayo fotográfico, contraponiéndose a, el segundo, el reportaje gráfico. Por un lado, el reportaje gráfico solidifica el trabajo realizado por los narradores entorno a los medios de comunicación masiva; sin embargo, se encuentra el ensayo fotográfico postulado por Alejandro Vásquez (2011), quien lo define como un conjunto de imágenes relacionadas entorno a un tema específico; es decir, dicho conjunto de imágenes deben tener coherencia unas con otras y construir un relato; lo que puede denominarse narración visual, la cual debe exponer pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo; todo esto entorno a una investigación comúnmente de trabajo etnográfico por medio de la metodología de observación participante; además, entiende que este tipo de ensayo enfrasca los relatos y los condensa en una imagen; el autor contempla que esta se encarga de establecer conexiones con la vida anterior de quien mira, reconociendo los recuerdos proyectados en expectativas y se encarga de empujar el relato (p. 303). Este parámetro atañe que la imagen genera relaciones entre el pasado, al ver los entretejidos visuales, y el presente, cuando se le interpreta; es por eso, que cada fotografía también establece un significado personal (Vásquez, 2011, p.311).

Según Derrida & Prenowitz (1995), el archivo se entiende desde dos posturas, por un lado, determina el comienzo de algún evento en donde introduce sus problemáticas; es decir, que el archivo evidencia el principio de los eventos sociales y sus conflictos; por otro lado, se consolida como un mecanismo que contribuye al ordenamiento social (p. 9). Ataño que en primera medida al manejo de estos archivos se realizaba por poderes políticos, en un contexto antiguo, donde los poseedores de cargos importantes en un territorio, eran quienes guardaban e interpretaban los archivos; estos eran preservados en sus residencias; por ese motivo se entiende que el archivo está siempre en determinados lugares y sujetos a la interpretación de sus cercanos. En este sentido, el archivo guarda y pone en reserva, pero al mismo tiempo se encuentra custodiado por los poderes políticos (Derrida & Prenowitz, 1995, p. 9-18).

Castillejo (2009) entiende el concepto de archivo como un elemento que da cuenta de los registros de hechos violentos; pero con el tiempo se convierten en una tecnología del recuerdo que sirve como testimonio para evidenciar los discursos de los conflictos. Entonces la fotografía se entiende como un “artefacto cultural” de “recuento visual” que consolida los códigos visuales en la imagen para, no solo representar los actos sino también, visualizar todo un lenguaje visual de la guerra (p. 108-111). Dicho autor comprende que la imagen en el marco del conflicto se puede entender como una “herramienta forense y promocional” (Castillejo, 2009, p.110); esto quiere decir que además de evidenciar actos violentos también cumple intereses ajenos a las víctimas, esto porque el archivo fotográfico, como ya se ha recalado, depende de los intereses del narrador (Castillejo, 2009, p.116).

Marco histórico

Historia de la fotografía

En primera medida se abarcan dos contextos históricos que permiten visualizar las principales transformaciones, tanto de la fotografía como del fotoperiodismo, además de sus inicios y sus incursiones en Colombia.

La fotografía como capacidad de documentar realidades en forma de imagen surgió en el siglo XIX. Louis Daguerre fue el primer hombre en acercar a nivel mundial el procedimiento fotográfico, sin embargo, en 1826 fue cuando Daguerre, junto con Nicéphore Niépce crearon la cámara fotográfica. Aun así, la historia no confirma los orígenes de la fotografía, pues para muchos historiadores, la idea de la cámara oscura fue creada por el científico árabe Alhazen. Sin embargo, no fue sino hasta 1827 que Niépce logró tomar la primera imagen fotográfica permanente de la historia.

Años después, en 1841, William Henry Fox Talbot inventó y patentó el negativo fotográfico. Es decir; a través de este proceso se podía generar gran cantidad de copias desde un negativo original. La creación de Talbot fue el punto de partida para la evolución de la toma de imágenes en los años posteriores. Pronto, uno de los principales objetivos de la fotografía es que fuera más rápida, y, en lo posible, instantánea. Sir John Herschel, fue uno de los pioneros en la técnica de fotografía “Snapshot”, la cual fue posible debido al mejoramiento en los químicos de revelado, lo que facilitó la toma de fotografías en 1/10 segundos.

James Clerk Maxwell (1831-1879), padre de la teoría electromagnética, también hizo una gran contribución a la fotografía, pues fue el primero en reproducir una imagen a color; esto lo logró realizando tres tomas separadas en blanco y negro de una flor, tamizadas por tres filtros de colores primarios: rojo, verde, azul (Beléndez, 2016. p,1-6.). Después de ser reveladas, se proyectaron con tres proyectores coincidentes equipados con el filtro original de cada foto (roja, verde y azul), una vez que las tres imágenes se superponían en un cuarto oscuro, formaban una sola fotografía a color.

Retoque y trucaje

Desde los inicios de la fotografía, muchos fotógrafos y químicos aplicaban sus conocimientos técnicos para la alteración de la imagen, Gustave Le Gray, fue uno de los

fotógrafos más importantes en la modalidad de trucaje. Su inicio en la fotografía comenzó desde el retrato, sin embargo, los resultados técnicos para Le Gray, no eran del todo convincentes, y decidió incursionar en la fotografía de paisajes. Su éxito en esta modalidad fue notable, pero los resultados seguían siendo poco convincentes, pues no lograba que toda la imagen se viera completamente estética, su solución para esto fue hacer capturas de diferentes partes de una imagen, que fueran nítidas, para después montarlas en una sola imagen.

Estas técnicas fueron bastante exitosas para la época, y aún, hoy en día, suelen ser muy utilizadas para algunos tipos de fotografías, especialmente, en la publicitaria. No obstante, según Benjamín (1931), la masiva generalización del retoque fotográfico hizo que el gusto por las imágenes decayera, esto impulsado por los comerciantes y algunos artistas de mala fama (p. 5-6).

En la actualidad, el retoque fotográfico es de gran importancia y la mayoría de fotógrafos suelen recurrir a este, aunque este procedimiento suele ser más conocido como “Posproducción”. Fabara (2018), columnista en Xataka Foto⁴, describió este proceso como “una manera de crear narrativa artística”, es decir, la principal característica por la que nació la fotografía; “mostrar la realidad”, pierde validez en este caso. A lo que hace mención Fabara (2018):

Para mí, la fotografía está en un plano en el que se cuentan visiones sobre el mundo observado. La “realidad” no es posible desde el momento que uno decide capturar una escena con X o Y objetivo; porque los objetivos no son sino una subjetiva del fotógrafo. Luego, esa subjetiva pasa por un revelado que puede incluir recortes, cambios de color, cambios de temperatura, enfoques de iluminación y demás procesos que cambian ya ese momento capturado.

Este método de fotografía, sin duda alguna se desliga del fotoperiodismo o reporterismo gráfico, en donde la idea de la imagen es la veracidad, algo que no es raro

⁴ Es un blog informativo, muy popular entre la comunidad de fotógrafos.

pensar debido a que estos dos métodos están directamente ligados a la prensa. Es por esto que para la mayoría de fotógrafos, el trucaje, retoque o posproducción, son primordiales y casi indispensables en el campo artístico de la imagen. Este pensamiento ha generado grandes escándalos en el mundo de los fotógrafos famosos (principalmente los reporteros y periodistas gráficos) debido que, en algunas de sus fotografías expuestas, se dice, han cometido “ajustes” o retoques, haciendo de estas fotografías “basura comercial”.

La técnica

La fotografía ha sufrido una evolución bastante notable con relación no solo a cómo se toman las fotografías, sino que también desde 1827 hasta hoy en día, los conceptos han cambiado, y mientras en el siglo XIX o XX, todavía existían diferentes tipos de tabú frente a lo que se retrata, y lo que no, en nuestros tiempos, pareciera que los fotógrafos fueran más libres que antes.

El primer procedimiento técnico de la fotografía se conoce como “daguerrotipo”, este nombre hace alusión a Louis Daguerre, un pintor francés que se interesó notablemente por la fotografía, siendo así el primer hombre en divulgar este invento a todo el mundo en 1839. Un año antes perfeccionó el proceso de fijación de la luz en una placa de cobre (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2016, p.4). En ese momento, la cámara que usó Daguerre fue la cámara oscura hecha por él mismo; la cual, era una caja completamente sellada, con un pequeño orificio centrado que proyectaba una cantidad mínima de luz en la pared opuesta de la caja. De esta manera, la luz proyectada, mostraba una imagen del exterior, dentro de la caja.

La técnica fue la misma durante los años siguientes, sin embargo, la prioridad era hacer de la fotografía un medio más accesible, por lo que los mismos fotógrafos fueron quienes se encargaron de hacer cámaras con materiales más baratos y con resultados iguales o parecidos. También, tomó protagonismo la inmediatez en la fotografía, por lo que, en 1845,

el tiempo de exposición en la fotografía se redujo a 30 o 40 segundos, una gran diferencia, pues las primeras cámaras podían durar minutos y hasta horas en revelar una imagen (Tolla, 2015).

Desde entonces, la fotografía evolucionó rápidamente y para 1860 el daguerrotipo desaparecería por completo. El calotipo, fue el que reemplazó esta vieja técnica; no obstante, el calotipo data desde 1833. Este fue desarrollado por Henry Fox Talbot. El procedimiento era más versátil que el daguerrotipo, pues el revelado de la imagen se podía realizar en papel.

Esta técnica se dio a conocer en 1841, empezando a ser muy utilizada por muchos fotógrafos, pues era mucho más rápido el revelado y se podían hacer copias del mismo negativo. En los años posteriores, el mejoramiento del papel obtuvo mayor importancia que la fotografía en sí, pues mediante el papel, se podía acelerar el revelado, abriendo así la búsqueda de la fotografía instantánea.

En 1951, en tiempo de exposición de la imagen, pasó de 30 a 5 segundos, esto a través de una nueva técnica de revelado en la que se usaba colodión y yoduro de plata en una placa de vidrio. Por lo tanto, hizo de la fotografía un proceso de perfeccionamiento.

Para 1870, la fotografía ya era lo suficientemente veloz como para tomar imágenes en 1 segundo o 1/30. Además, las cámaras comenzaron a ser más pequeñas y fáciles de transportar.

Hasta principios del siglo XX, las cámaras seguían siendo cajas de gran tamaño que no eran muy cómodas de transportar, sin embargo, en 1912, salió al mercado la Vest Pocket Kodak, una cámara que, sin el objetivo desplegado, era del tamaño de un smartphone. Esta cámara ya usaba rollo de cinta para capturar imágenes y su funcionamiento, al igual que las anteriores, era completamente mecánico y las fotografías dependían principalmente de las condiciones de luz exterior y la cantidad que el rollo o película, recibiera.

Sin embargo, antes de la Vest Pocket, en 1884, se creó la primera cámara Single Lens

Reflex (SLR), es decir, “un revolucionario sistema ya no mostraba una imagen invertida en la pantalla de enfoque ni requería un extremo cuidado para su manipulación. Al introducirse el espejo y el obturador delante de la película, esta estaba sellada en todo momento contra la luz, permitiendo el intercambio de lentes” (Puerta, 2010).

La creación de las cámaras SLR fue el comienzo de lo que es hoy en día la fotografía, en especial, la que se desarrolla en el ámbito profesional. Claro, hasta 1970 (creación de la cámara digital) la evolución en las cámaras análogas era principalmente en los valores que podrían aumentar en las fotos, es decir, apertura de diafragma y velocidad. En cámaras análogas, la escala de sensibilidad fotográfica (ISO) no estaba incorporada en la cámara, sino en las cintas o películas. Cuando aparecieron las cámaras digitales, estas no solo dejaron de usar rollos de película, sino que incorporaron en los dispositivos fotográficos la escala ISO como una forma de compensar la iluminación de la imagen, cuando la luz que entra a través del objetivo no es suficiente.

Para finalizar, es importante mencionar que la técnica no solo se basa en la evolución de las cámaras y del revelado, sino en la expresión del fotógrafo, pues al final, la cámara no es la que hace buenas fotos, es el fotógrafo el que se encarga de darle a la imagen un sentido propio que perdure en la mente de las personas. Para esto, es necesario tener en cuenta los planos de la fotografía, los cuales revelan los detalles que son necesarios para determinar la intención de la imagen y definir cuáles son los límites del encuadre. Estos pueden variar entre plano entero, plano americano, plano medio, plano corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle.

También, los fotógrafos suelen tener muy en cuenta algunas leyes de composición de la imagen, como la ley de los tres tercios, o regla de tercios. Esta consiste en dividir una imagen en 9 partes iguales mediante líneas verticales y horizontales. Con esto, se busca obtener 4 puntos de atención, primordiales a la hora de tomar una fotografía. Otra de las leyes

más importantes se conoce como “ley de horizonte”, con esta se pretende dar un orden a los elementos de la fotografía y ayudar al espectador a leer o analizar una fotografía, de esta manera, la idea es hacer de la foto una composición atractiva para el ojo humano (Vidal, 2014). Esta ley suele ser muy utilizada en fotografía de paisajes, pues es en estos en donde el horizonte toma importancia. Estas reglas, aunque son básicas a la hora de tomar una fotografía y hacen parte de la técnica, no siempre son obligatorias, y una imagen que no demuestre alguna de las leyes, no necesariamente es una mala imagen. Como se exponía anteriormente, la decisión siempre será del fotógrafo, y la fotografía siempre expresará lo que el reportero decida.

Historia del reportero gráfico

Opitz (s.f.) propone que la fotografía periodística tuvo sus inicios en la Guerra de Crimea (1853-1856), donde se evidencia con los trabajos propuestos por William Simpson del Illustrated London News y, principalmente por Rober Fenton, considerado como uno de los pioneros de la fotografía de guerra. Desde estos sucesos se entiende la guerra como un suceso inherente al fotoperiodismo (p. 1).

El 4 marzo de 1880, el periódico New York Daily Graphic publicó la primera fotografía en prensa de la historia, la imagen se titulaba "A scene in Shanty Town", y el encargado de tomar la foto fue Stephen H. Horgan. Esto hizo que otros medios de prensa se sumaran en la publicación de fotografías en sus periódicos. Finalizando el siglo XIX, diarios como el “Daily Mail”, fueron de los que más usaban material fotográfico en sus publicaciones, al igual que el “Daily Mirror” de Inglaterra comenzando el siglo XX (Valenzuela, 2000, p. 1).

A inicios del Siglo XX y dentro del contexto de la Primera Guerra Mundial, durante la República de Weimar, en Alemania se empezaron a constituir las primeras revistas ilustradas; y, por ende, la instauración profesional del fotoperiodismo. Por ejemplo: En 1921 se creó la

revista Arbeiter Illustrierte Zeitung y, debido a la demanda fotográfica; en 1928 se fundó las agencias fotográficas Dephot y Weltrundschau (Opitz, s.f., p.1-8). Esta proliferación de revistas llevó a Europa y Estados Unidos a copiar estos mecanismos, como la revista Vu o Regard en Francia, pioneras del fenómeno del retrato fotográfico; las revistas estadounidenses Life y Look (Domenech, 2014, p.51); y la revista Picture Post de Gran Bretaña creada en 1938, considerada la revista más seria de la época (Opitz, s.f., p.8).

Opitz (s.f) establece que desde 1920 a 1980 el reportaje periodístico vive una época denominada “Edad Dorada”; puesto que el contexto de guerra se prestaba para el gran auge del fotoperiodismo (p. 8). El mundo vivió grandes sucesos durante esos años: Guerra Civil Española, la Gran Depresión, La Segunda Guerra Mundial, La caída del muro de Berlín, la guerra entre China y Abisinia, entre otros; que reafirmaron el papel del periodismo gráfico e instauraron el fotoperiodismo moderno; con varios cambios tecnológicos, tanto en cámaras como en técnicas, mezclado de grandes historias noticiosas que debían ser registradas. Además, de la salida del anonimato por parte de los fotógrafos, quienes ya veían su nombre en el pie de foto de sus registros (Domenech, 2014, p, 47 -51).

Ante esta nueva incursión tecnológica, se desdibujó la veracidad de las fotos; ya que se comenzaron a evidenciar montajes o manipulaciones de la imagen, como el caso de la fotografía “La madre migrante” de Dorothea Lange, pues fue considerada una imagen posada (Domenech, 2014, p.50).

En respuesta a la “ilusión de la imagen” al ser manipulada, el fotoperiodismo moderno conceptualizó el registro de imágenes veraces como fotografías documentales. Se podría decir que sus principales exponentes son Henri Cartier- Bresson, Bruce Davison y Eugene Smith, este último con su famoso trabajo “Aldea española” (Domenech, 2014. p.54).

En 1947 se fundó la llamada Magnum Photos, cuyos principales fundadores fueron Robert Capa y Henri Cartier-Bresson; esta era una agencia corporativa internacional de

fotoperiodistas (Opitz, s.f., p.8), lo que reafirma la gran importancia del reporterismo gráfico en aquella época. Por lo tanto, las revistas también estaban en su apogeo en 1950 a 1970, después de la Segunda Guerra Mundial, apostando por los fotoperiodistas que recorrieron el mundo y utilizaron sus registros de las consecuencias de la guerra en pro de la reconstrucción de las ciudades devastadas (Opitz, s.f., p.13).

Fue hasta 1970, que inició la búsqueda investigativa del origen de la fotografía, en la cual se exponen a pocos referentes como Newhall y los estudios de Lemagny y Rouillé; e inherentemente el estudio del fotoperiodismo dentro del marco de la creación mecánica de la fotografía y su producción documental del contexto (Domenesh, 2014. p.55).

El Siglo XXI conlleva grandes cambios en la profesión foto periodística debido a la incursión de la “Era digital”. La globalización en términos de la proliferación de redes de información y comunicación, que, aunque puede sonar positivo para el reconocimiento del reportero gráfico, condujo a una crisis de la profesión.

En esta época se concede un papel importante al fotoperiodista frente al amplio cubrimiento de hechos noticiosos, que facilitó los avances tecnológicos; como: El amplio material gráfico periodístico del atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre del año 2001, en Nueva York; El cubrimiento de la invasión de Iraq entre el 18 de marzo y 1 de mayo del 2003; o el trabajo fotoperiodístico durante el Tsunami del Océano Índico el 26 de septiembre de 2004 (Rocco & Rogelis, 2010, p.7).

Sin embargo, según el análisis de Rocco & Rogelis (2010), debido a la amplia cantidad de tecnología del momento, los cubrimientos se realizaban de forma instantánea, con recursos como: el teléfono celular, cámaras digitales o de video de personas del común; dejando a un lado la técnica profesional del fotoperiodismo. Puesto que surgió un fenómeno de la información instantánea en el mundo que se iba añadiendo a toda la sociedad, facilitado por las redes ciberespaciales; por lo tanto, cualquiera que tuviera acceso a la red o aparatos

tecnológicos que le permitan registrar un evento en el momento, este se convertía en un nuevo recurso utilizado por los medios de comunicación; opacando el trabajo profesional de los reporteros gráficos. En otras palabras, cualquiera podía producir material fotoperiodístico, consciente o inconsciente, solo con el fin de guardar el valor documental, sobrepasando el trabajo profesional (p.8).

Inicios de la fotografía y el periodismo gráfico en Colombia

La fotografía incursionó en Colombia a partir de finales del siglo XIX, donde se evidencian los primeros daguerrotipos impuestos por fotógrafos extranjeros (Rueda, 2007, p. 151). La fotografía cumplía tres funciones, una de fotografía comercial que, según Osorio (2015), partía sobre la palabra antes que la imagen (p, 30). También, se veía la fotografía desde el montaje, mostrando las calles de las ciudades, los paisajes y los edificios dentro de un eje iconográfico (Rueda, 2007, p.153); por último, la fotografía dentro de la prensa como reporterismo gráfico (George, 2001, p.47).

Los anuncios de la prensa a partir de la investigación de Osorio (2015), explican cómo se incluyó la imagen después de la palabra, pues los anuncios consistían en publicidad escrita. Poco a poco se fueron incluyendo marcos, tipografías y variación de tamaño de los espacios publicitarios, que llevó a la inclusión de la imagen; además, los principales anuncios se hacían por fotógrafos ofreciendo sus servicios como retratistas.

Los retratistas tuvieron un escenario clave dentro de la fotografía, pues en aquella época, se conocían principalmente por la función de retratar familias y personajes importantes de la época (George, 2001, p. 48). Por lo tanto, su producción siempre estuvo en el ámbito comercial; sin embargo, los espacios comerciales de la fotografía, durante finales de siglo XIX, se fueron dividiendo, lo que alejó la fotografía del fotógrafo y se instauraron mecanismos de la fotografía que estaban lejos de la toma de la imagen; puesto que, después del auge del retrato vinieron las “manipulaciones visuales” de la foto. Le daban al usuario la

opción de variar el tamaño de una fotografía y la realización de varias copias de esta (Osorio, 2015, p. 62).

Fue hasta 1907 que llegó al país el fotograbado. Esto rompió con la técnica principal de los daguerrotipos y la xilografía. Aquí la fotografía se instauró como profesión, dándole validez al fotógrafo. Desde la incursión de esta técnica, la iconografía, ya mencionada, tomó fuerza en los medios; puesto que, eran encargos comunes para el registro de diferentes eventos, obras públicas, trabajadores de fábricas, etc. (Osorio, 2015, p. 76).

Según George (2001), no hay un inicio claro del reporterismo gráfico en Colombia; sin embargo, a finales del siglo XIX y principios de siglo XX se dan pasos de esta profesión dentro del país, aunque ajena al periodismo, y vista como “una forma espontánea de expresión de la sensibilización social que se fue colando en los periódicos” (George, 2001, p.47). Ante esto, la imagen era simplemente un complemento de la narración escrita y era una forma de brindar más herramientas de interpretación al lector.

La reportaría gráfica debía ser entendida fuera de posturas artísticas y comerciales. No podía recoger ideas difusas; por lo tanto, debía tener claridad en su función y principalmente debía valerse de la cotidianidad. Pero esta profesión no solamente funcionaba con el hecho de generar una fotografía, sino se producía todo un engranaje de producción y difusión a gran escala (George, 2001, p.47).

En el siglo XIX se utilizaba la técnica de la xilografía, que consiste en el grabado con plancha metálica. Esta fue la técnica principal del periódico El Papel Ilustrado, el cual funcionó desde 1881 hasta 1888. Fue uno de los primeros periódicos en incluir fotografías en sus páginas y su principal interés fue en temas de desarrollo del país, donde la imagen volvió a ser una herramienta iconográfica (George, 2001, p. 49).

El primer problema para el reportero gráfico era la técnica de las cámaras, puesto que ellas no podían recoger la cotidianidad y la espontaneidad de un evento, debido a su larga

duración de exposición. Fue hasta el surgimiento de las bases sensibles secas, que la reportería gráfica pudo solucionar dicho problema; y, además, salir del campo artístico de la fotografía (George, 2001, p. 48).

En el siglo XX, se podría hablar sobre la fotografía dentro del campo artístico y por otro lado la fotografía periodística; las dos apoyadas en la imagen, pero una muy distinta de la otra. La fotografía periodística, a principios de este siglo, intentaba estar alejada de posiciones políticas y morales (George, 2001, p. 52). También en estas fechas surge “la fotografía directa”, traída de Estados Unidos, y que se basaba en la producción de imágenes a partir de las condiciones sociales.

Según George (2001), el reportero gráfico competía, en ese entonces, por el escenario en las páginas de los periódicos, con los caricaturistas. Su protagonismo en los periódicos de 1930, se basaba en los retratos de personajes importantes de la época; añadiendo que hasta 1935, cada periódico contaba con tan solo 4 hojas, pero en ese año aumentó de entre 10 a 20 hojas. Solo hasta el periodo de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía pudo pasar a primera plana y sus imágenes comenzaron a tener créditos de autoría. Pero fue hasta 1940 que se reconoció el reportero gráfico como una profesión propia del periodismo (p. 52).

El fotoperiodismo se transforma de acuerdo con cambios contextuales socio políticos; por lo tanto, esta profesión cambió a partir de un contexto internacional de guerra y la surgente era de conflicto interno, a partir de la época de La Violencia en 1948; constituyendo en el país el concepto de fotoperiodista de guerra. Tras el trabajo expuesto por Simon (2013), indica que la representación de la violencia en la fotografía inició conjuntamente con la guerra bipartidista (p. 67-68).

Acontecimientos de conflicto armado

Toma de Mitú

La toma de Mitú fue uno de los tantos sucesos ocurridos en el marco del conflicto armado colombiano; sin embargo, ha sido uno de los más notorios por la escala que tuvo, y las secuelas que dejó tanto en el gobierno nacional, como sus instituciones y la sociedad en general. La toma de Mitú, representaba para las FARC un golpe contundente contra el gobierno de Andrés Pastrana, y, además, simbolizaba una enorme ventaja tanto económica, como estratégica, al ser Mitú la ciudad capital del departamento del Vaupés.

Siendo las 4:30 a.m. del 01 de noviembre, después de que miembros de la Policía Nacional celebraran Halloween con los pobladores el día anterior; por lo menos 2000 hombres de las FARC, sitiaron la población y atacaron el cuartel de la policía. Los hombres encargados de comandar el grupo de atacantes eran Víctor Julio Suárez Rojas alias 'El Mono Jojoy' y Henry Castellanos Garzón alias 'Romaña'. Del otro lado, en defensa del cuartel de la Policía Nacional de Mitú, se encontraba el Teniente Coronel Luis Mendieta y un aproximado de 120 policías (El País, 2018).

Tras 12 horas de combate seguido, y por la ventaja en número de combatientes, las FARC lograron cercar la estación, matando 16 policías y secuestrando a 61, entre ellos al Teniente Coronel Mendieta. La liberación de los auxiliares y el Teniente Coronel se dieron entre 2001 y 2006 (CNN Español, 2018).

Pasadas 48 horas de combate, llegó el Ejército Nacional para combatir a los guerrilleros que sitiaban Mitú. Tras 72 horas, desde el ataque inicial de las FARC, los combates culminaron con el retroceso de los guerrilleros, y así, el ejército, bajo las órdenes del Gobierno Nacional, pudo retomar Mitú, y evitar que las FARC culminaran con éxito la operación.

En total, la toma de Mitú dejó aproximadamente 141 muertos, entre ellos; 16 policías, 14 militares, 11 civiles y en promedio, 100 guerrilleros de las FARC.

Masacre de El Tigre

En 1999, en el bajo Putumayo proliferaban diferentes grupos al margen de la ley que buscaban controlar la zona, por ende, los habitantes de los pueblos de esta región se veían expuestos a convertirse en víctimas del conflicto entre guerrillas y paramilitares, situación que se hizo realidad en El Tigre (El Tiempo, 2009).

El 09 de enero de 1999, al menos 150 miembros del Bloque Sur Putumayo, de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), dirigidos por Carlos Mario Díaz alias 'Macaco', y bajo las órdenes de Carlos Castaño, perpetraron una de las masacres más mortíferas propiciadas por paramilitares en el marco del conflicto armado colombiano. Los hombres del pueblo fueron el objetivo principal de los paramilitares, siendo torturados, asesinados y lanzados al río Guamuez para no dejar rastro alguno de la masacre perpetrada (El Espectador, 2011). Por otra parte, las mujeres tuvieron que soportar insultos y maltratos, así como la tortura de ver a sus familiares ser asesinados.

Los motivos que llevaron a las AUC a perpetrar tal masacre en El Tigre, fue que el pueblo padecía de la estigmatización de ser conocido como un pueblo “guerrillero”, situación que convirtió a sus pobladores en objetivo militar. Finalmente, la masacre dejó un saldo final de 26 muertos y 14 desaparecidos (El Tiempo, 2009).

Masacre de El Salado

Antes de que ocurriera la masacre de El Salado, población ubicada en el Municipio del Carmen de Bolívar, en la región de los Montes de María, se registraron combates entre guerrilleros de las FARC y paramilitares en zonas aledañas a El Salado. La guerrilla, siendo

superada en número y capacidad de armamento, se vio obligada a retirarse del lugar, dejando el pueblo de El Salado a merced de los grupos paramilitares (El Tiempo, 2020).

Después de que el combate entre paramilitares y FARC culminara, entre el 16 y el 22 de febrero del 2000, los paramilitares ingresaron al pueblo, y así, bajo sospechas de que algunos guerrilleros estaban escondidos en El Salado, fue que se dio inicio a la masacre. Sin embargo, estas sospechas no evitaron que durante una semana fueran asesinadas centenares de personas (algunos relatos cuentan que la incursión duró dos semanas), entre ellas, hombres, mujeres y niños. Así mismo, durante esos días, algunos pobladores fueron torturados hasta la muerte. También se registraron violaciones a varias mujeres.

Días después de la incursión, los integrantes de las AUC que seguían en el pueblo, recibieron la orden de abandonar totalmente El Salado, pues habían asesinado a muchas personas inocentes. Sin embargo, no permitieron que los sobrevivientes lloraran o enterraran a sus víctimas (El Tiempo, 2020).

Masacre de Bojayá

La masacre sucedida el 02 de mayo del 2002 en el municipio de Bojayá, Chocó; es una de las más conocidas y sonadas en la historia del conflicto armado colombiano entre el Gobierno Nacional, guerrillas y paramilitares. Esto se debe al número de víctimas y el hecho de que una gran mayoría de estas, fueran niños.

Antes de que ocurriera la masacre, grupos paramilitares de las AUC y guerrilleros de las FARC se enfrentaron por el dominio del territorio. Los combates se desarrollaron en las mediaciones del pueblo, y mientras estos transcurrían, los pobladores hallaban refugio en lugares de culto, con la esperanza de que fueran respetados. Sin embargo, siendo las 10:30 de la noche, un grupo de paramilitares se cubrió en uno de los costados de la iglesia, donde se encontraban por lo menos 300 habitantes. Las FARC, decidieron atacar con morteros que usaban pipetas de gas llenas de explosivos y metralla, una de las pipetas atravesó el techo de

la iglesia e impactó a quienes se encontraban dentro de ella, dejando entre 74 y 119 víctimas mortales (BBC News, 2016).

Los combates siguieron durante algunos días, sin embargo, al final las FARC se impusieron ante las AUC. Antes que de la guerrilla abandonara el pueblo, obligó a los pobladores a enterrar a las víctimas en fosas comunes, para no dejar mayor evidencia de la barbarie ocurrida. Por ello, aún hoy, 17 años después de la masacre, se desconoce la cifra exacta del número de víctimas (Semana, 2019).

Marco metodológico

Enfoque metodológico

La metodología se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, debido a que se centra en el estudio de fotografías tomadas de los medios de comunicación impresos y digitales: El Espectador y El Tiempo, durante el cubrimiento y rememoración de la toma de Mitú (1998), masacre del Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002); buscando identificar las transformaciones histórico conceptuales de estas imágenes; y, analizar la imagen para identificar los códigos visuales implícitos en estas, desde un enfoque semiótico. Además, se intenta acercarse a la experiencia de los fotógrafos, en cuanto a la producción de las fotografías. Así mismo, se genera una interacción con algunos reporteros gráficos, esto con el fin de indagar e identificar la intención de la imagen que resulta del cubrimiento de un evento violento, aludiendo a las coacciones socio-culturales que se puedan evidenciar a la hora de la toma de las fotos.

Por lo tanto, esta investigación contempla el paradigma histórico-hermenéutico que describe Ortiz (2015), cuando expone que la hermenéutica es el arte y la ciencia de interpretar textos, pero también de toda expresión de significación, como, en este caso, la fotografía. Sin embargo, argumenta que se basa en una "conciencia histórica"; por lo tanto, tiene en cuenta

factores históricos de la realidad (p. 15-16). Umberto Eco (1994), comprende que, al hablar de la imagen como un relato o texto, no necesariamente se debe hacer desde un enfoque lingüístico, es decir, la comunicación visual no necesariamente se analiza desde el lenguaje verbal, sino que exige un modelo diferencial (p. 188-189).

Es importante comprender que esta investigación se desarrolla en el paradigma expuesto porque busca la comprensión de "los procesos comunicativos, mediados por la tradición y la historia" (Ortiz, 2015, p. 17) desarrollados en la fotografía; además, que centra su interés en los símbolos, interpretaciones, sentidos y significados, que son propios, además, del análisis de la imagen fija.

Metodología de investigación

Diseño metodológico

Esta investigación plantea un diseño metodológico a partir del modelo de análisis de contenido tomado por Manuel Martín Serrano. Específicamente, se estudia la fotografía mediática del diario impreso y digital de El Espectador y El Tiempo, a partir de imágenes de cubrimiento y rememoración seleccionadas de la toma de Mitú (1998), masacre de El Tigre (1999), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002). Además, de las transformaciones histórico - conceptuales de las fotografías, analizadas por medio de imágenes que son publicadas sobre los mismos eventos, a manera de rememoración.

Así, el análisis de contenido, se define como la manera de identificar la forma en la que el mediador (la persona encargada de hacer el análisis de contenido) realiza su labor de mitificación cuando relaciona la noticia o el acontecimiento con normas o valores de la sociedad, sugiriendo una interpretación socialmente aceptable de lo que acontece entre el listado de representaciones sociales, es decir, el mediador trata de encontrar en la ilustración o incluso la demostración de un suceso, determinadas concepciones de la realidad que son

aceptadas o toleradas en la comunidad, inclusive, en circunstancias concretas (Martín, 2004, p.209-216).

Para esto, se hace necesario ahondar en los modelos de investigación no paradigmáticos de Manuel Martín Serrano (2004), específicamente, a través de los diseños diacrónicos y acrónicos; de esta manera, los diacrónicos generan una comparación entre la producción y los productos de comunicación pública, según las diferentes etapas históricas, o bien, políticas. En cuanto a las etapas históricas, estas se basan en la comparación de la comunicación pública con las formaciones sociales. Esto se relaciona con las transformaciones históricas que se pueden ver desde el fotoperiodismo, ya sea por la técnica en la toma de las imágenes, o por las transformaciones culturales y sociales que pueden influenciar la forma conceptual de mostrar las fotografías.

Los diseños acrónicos, por otra parte, generan comparaciones entre los productos comunicativos en razón de sus objetos, por lo que se justifican al existir diversas pautas de orden cognitivo, narrativo o cultural que el relator tiene que tener en cuenta al establecer alguna distinción referencial entre las entidades de las que se ocupa.

Por otra parte, se tomará en cuenta las posturas de Umberto Eco, sobre la semiótica de la comunicación visual; entendiendo, desde sus palabras, que “los símbolos visuales forman parte de un lenguaje codificado” (1994). Es decir, que la fotografía es en sí misma, como sistema comunicativo, un sistema de códigos. Eco (1994), citando a Morris, comprende que el signo icónico es una reproducción de cualidades de la percepción común de un objeto; traduciendo así, que lo que propone una fotografía, son condiciones perceptivas que son identificables socialmente basándose en los códigos; por lo tanto, las imágenes no son los actores en sí mismos, como seres humanos tangibles, sino una reproducción perceptiva de ellos. Así, como conclusión, la imagen es en sí misma un signo icónico (p. 192).

Por esto, observar la imagen, dentro de esta investigación, exige un análisis semiótico, tomando las premisas de Umberto Eco debido, por un lado, a que el enfoque social de su teoría se alinea con nuestra investigación al entender que el signo no sólo transmite, sino que tiene fuerza social (Capo, 2012); y, por otro lado, contribuye con sus aportes a la definición de los diferentes clases de códigos que van a hacer retomadas a modo de matriz en esta investigación.

Muestra

La muestra de esta investigación se retomó a través de un proceso de selección de datos, desde lo más general, hasta los específicos; lo primero que se realizó fue la selección de los medios impresos, luego el proceso de selección de los acontecimientos del conflicto armado, y, por último, la recopilación de las imágenes que serán nuestro principal objeto de estudio. Además, se escogieron tres fotografías para el proceso de entrevistas.

Selección De Medios Impresos. A finales de los 90's y principios del siglo XXI, podríamos decir que dos de los medios más importantes en la ciudad de Bogotá, eran el periódico El Espectador y El Tiempo, lo que influyó en la selección de estos diarios. Elegimos medios impresos porque en sí mismos son medios que facilitan la fotografía como referencia visual de la noticia; por ende, su flujo de fotografías es mayor; además, son medios que llegaban más fácilmente a poblaciones de cualquier estrato, incluso, podríamos decir, más que la televisión. El Tiempo, aunque con cobertura nacional, se retoma desde la edición Bogotá. Tal como lo postula Sontag (2010):

“Crear en la conciencia de los espectadores, expuesto a dramas de todas partes, un mirador para el conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre el conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo el impacto de estas imágenes” (p.25).

Es por esto, que estos medios son clave para el estudio de la fotografía, porque son medios principales del centro administrativo del país. Tener la historia de una masacre en un periódico de edición Bogotá, podría señalar que son las masacres o sucesos que deberían saber los sujetos que administran el país. Inclusive, los que están más alejados del conflicto armado colombiano. Porque precisamente, son las imágenes que relatan el conflicto ajeno a su cotidianidad.

Selección de acontecimientos del conflicto armado. En un principio, se decidió buscar, de manera virtual, las principales masacres del país desde el inicio de la década de los 90's, a través de la página web del Centro de Memoria Histórica.

Se realizó un listado con alrededor de 20 acontecimientos relevantes, teniendo en cuenta: la cantidad de víctimas, esto porque tal vez sería un factor clave para mediatizar un hecho; el actor perpetrador, identificando dos actores clave, las FARC y los paramilitares, y basamos nuestra búsqueda a partir de ellos; y, por último, decidimos que fueran eventos consecutivos o con una secuencia mínima de un año. Además, tuvimos en cuenta, los eventos que son de mayor reconocimiento, como lo son: la toma de Mitú (1998), masacre de El Salado (2000) y masacre de Bojayá (2002).

En el caso de la masacre de El Tigre (1999), no fue tomada en consideración en la primera lista. En nuestra búsqueda identificamos que fue una masacre que tuvo un mayor cubrimiento que las que teníamos previamente en cuenta. Por ende, fue seleccionada.

Selección de fotografías. La selección de las fotografías se realizó siguiendo la fecha de los acontecimientos escogidos con anterioridad. Al no haber un registro virtual original de los periódicos de la época, fue necesario buscar los periódicos físicos. Para este proceso, se hizo necesario realizar numerosas visitas a la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Colombia, pues en esta se guardan todos los periódicos desde inicios del siglo XX.

La búsqueda de las fotografías se hizo mediante las fechas en las que ocurrieron los sucesos. Sin embargo, al no tener una fecha fija de cuándo se publicó alguna información sobre el acontecimiento, era necesario ver periódicos desde fechas posteriores al hecho ocurrido. Esto se debe a que la información no se movía con la misma velocidad que se mueve hoy en día, por lo que, si una masacre ocurría hoy, los medios de prensa publicaban la noticia días después del hecho.

Una vez encontradas las noticias y el cubrimiento por parte del medio, el proceso de escoger la fotografía estuvo directamente ligado al impacto que esta generará a primera vista. También se tuvo en cuenta el número de códigos representados en la imagen. Los códigos se relacionaron con la cantidad de objetos en la imagen, el entorno, la expresión de las víctimas, o la posición de las personas retratadas. Las imágenes debían cumplir con dos requisitos: un contexto general, es decir, un lugar o espacio visible; y debían tener uno o más personajes. Esto a menos, que solo retratara un contexto crucial (Ver Anexo 1).

Por otro lado, las fotografías de rememoración tuvieron un proceso similar, sin embargo, la búsqueda se realizó a través de los portales web de los mismos medios. Asimismo, tuvimos en cuenta los mismos parámetros de selección (Ver Anexo 2).

Selección de fotógrafos. En este espacio se seleccionaron tres fotógrafos, que mediáticamente son reconocidos por su papel ilustrativo en el conflicto armado colombiano. El primero, es Milton Díaz, fotoperiodista que se dedica al cubrimiento fotográfico en el periódico El Tiempo desde hace 23 años. Su trabajo es reconocido por cubrir el conflicto armado colombiano. Nuestro segundo entrevistado, es Federico Ríos, fotoperiodista colombiano que ha trabajado en los medios El Tiempo y El Espectador; además, actualmente trabaja de manera independiente en temas como el conflicto armado, el medio ambiente y sociedad. Por último, se eligió a Juan Carlos Sierra, fotógrafo de la Revista Semana quién es conocido por relatar el conflicto armado colombiano sin revictimizar a las víctimas.

Fueron escogidos porque: primero, han trabajado en medios impresos, y específicamente en los medios seleccionados en esta investigación. Segundo, han relatado el conflicto desde la fotografía, aunque algunos a manera de fotoconceptualismo, pero han sido cercanos al tema; y, por último, al ser reconocidos en el fotoperiodismo, tiene un peso sólido en cuanto a su labor profesional, y su experiencia fotográfica. Se tuvo en cuenta que cada uno pudiera aportar un perfil diferente, por lo que, se conservan tres perspectivas: Milton Díaz nos podría aportar el papel del cubrimiento de eventos del conflicto armado debido a su experiencia; Federico Ríos, desde su mirada de fotógrafo independiente; y Juan Sierra, como reportero gráfico actual en medios.

Técnicas de investigación

Modelos canónicos de análisis postulados por Manuel Martín Serrano (2004).

Este autor plantea una metodología para la investigación de la producción social de comunicación, basándose en la Teoría Social de la Comunicación; con el fin de tratar de comprender las mediaciones de los productos comunicativos. Por ende, este trabajo de investigación permite analizar la imagen como un producto comunicativo visual; es por este motivo que se retoman los modelos canónicos o matrices postulados por Martín (2004, p. 205-227).

Modelo canónico para el análisis de la participación del medio en la producción del acontecer público. Esta matriz nos permite comprender el contexto general de la fotografía; además, de entender lo que rodea la producción de la imagen y cómo es condicionada bajo el contexto en que se generó.

Tabla 1

Modelo canónico para el análisis de la participación del medio en la producción del acontecer público

Objeto de referencia	de Marco temporal	Marco espacial	Agentes	Información fuentes.	y
----------------------	-------------------	----------------	---------	----------------------	---

La fotografía que se analiza.	Existe en determinado tiempo	Está situada en un lugar. (de producción y otro de difusión).	Concierne a un número de personajes, comunicantes, controladores.	Se basa en una información (acontecimiento) de determinadas fuentes (medios)
-------------------------------	------------------------------	---	---	--

Nota. Recuperado de *La producción social de comunicación*, de Martín, M., 2004, p. 206. Fue adaptada al estudio de fotografías para esta investigación.

Modelo canónico para el análisis de mediación estructural. El análisis estructural permite que se identifique el uso expresivo de los medios a través de la imagen fija. Sin embargo, se modificó, en términos de adaptación a las necesidades de esta investigación.

Tabla 2

Modelo canónico para el análisis de mediación estructural

Narración	Difundida en: Imagen fija.			
	Medio	Espacio	Página	Género
Fotografía	Medio impreso y digital ISSN Ejemplar Edición	Tamaños de la fotografía en el medio impreso. Lugar donde se expone y en qué posición. Pie de foto y orientación.	No. de página-lugar en el periódico. Titular	Bajo la rúbrica de determinado género.

Nota. Recuperado de *La producción social de comunicación*, de Martín, M., 2004, p. 212. Fue adaptada al estudio de fotografías para esta investigación.

Matriz objeto de referencia. Por último, con los objetos de referencia ya seleccionados, se contrastaron los datos de referencia de los medios estudiados: los periódicos *El Espectador* y *El Tiempo*. Con el fin de definir las diferencias mediáticas de dichos actores frente a la producción visual de la imagen del mismo suceso estudiado.

Tabla 3

Matriz objeto de referencia

Objeto de referencia: Fotografías	Datos de referencia de las posturas
-----------------------------------	-------------------------------------

por evento	El Espectador				El Tiempo			
	1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	4.
Duración del cubrimiento fotográfico de los eventos	Tiempo en el que cada medio cubrió la noticia, utilizando imágenes fotográficas.							
Número de fotografías en Primera plana	Cuántas veces se puso la noticia como primera plana							
Secciones especiales	Espacios con nombres especiales para agrupar el cubrimiento de un evento, en cada medio							
Secciones ocupadas	Secciones clásicas del periódico que ocuparon los eventos en cada medio							
Agencias, instituciones o enviados especiales, en las fotografías analizadas	Si las fotografías citan en el pie de foto una agencia o institución diferente al medio							
Uso de la imagen de archivo	Si se retoman fotos de archivo							

Nota. Recuperado de *La producción social de comunicación*, de Martín, M., 2004, p. 227. Fue adaptada al estudio de fotografías para esta investigación. Los números en la tabla corresponden a: 1. Toma de Mitú, 2. Masacre de El Tigre, 3. Masacre de El Salado, y 4. Masacre de Bojayá.

Análisis semiótico de la imagen. El propósito de este punto es observar e identificar los códigos visuales que se presentan en las fotografías seleccionadas. Para esto generamos una matriz, fundamentada en las premisas de Umberto Eco, sobre la semiótica en la comunicación visual; la cual posibilita la selección de los signos inmersos en la imagen que consolida los códigos visuales, además del índice de cada imagen, el cual se refiere al signo que dirige la atención sobre el objeto indicado, a través de un impulso ciego (Eco, 1994, p. 189), es decir, el signo fuerte que dirige una mayor atención en la fotografía.

Tabla 4
Análisis semiótico de la imagen

Códigos visuales

Signo icónico	Índice	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	J.
						E1. E2. E3.					
Fotografía											

Nota: Esta matriz es creada por los autores de esta investigación, usando las premisas de Umberto Eco (1994, p. 232-235), que se describen a continuación.

- A. Códigos perceptivos: A partir de la psicología de la percepción, se identifican los signos que den una primera impresión de la fotografía.
- B. Códigos de reconocimiento: Estructuran bloque de significados y de reconocimiento a través de objetos que son mejor recordados.
- C. Códigos de transmisión: “Estructuran las condiciones que permiten la sensación de útil a los fines de una determinada percepción de imágenes... establecen la manera como se puede transmitir una sensación” (Eco, 1994, p. 232).
- D. Códigos tonales: Comprenden “entonaciones particulares del signo” (Eco, 1994, p. 232). Por ejemplo: la tensión, la fuerza, lo gracioso, lo expresivo, etc.
- E. Códigos icónicos: Los elementos perceptibles basados en los códigos de transmisión, pero que se evidencian a través de:
- E1. Figuras: Son las condiciones de la percepción expuestas como signos gráficos.
 - E2. Signos: Son las unidades específicas de reconocimiento o los modelos abstractos de la imagen.
 - E3. Enunciados icónicos: La descripción simple percibida por la imagen; es decir, el contexto general de la fotografía (Eco, 1994, p. 233).
- F. Códigos iconográficos: Establecen enunciados iconográficos más complejos son más fácil de catalogar (Eco, 1994, p. 234); el código icónico se especifica y se encasilla. Por ejemplo: Gato (Código icónico), Garfield (Código iconográfico).

- G. Códigos del gusto y de la sensibilidad: “Establecen las connotaciones provocadas por los enunciados icónicos de los códigos precedentes” (Eco, 1994, p. 234). Por ejemplo: Un cementerio refleja muerte o melancolía (código de la sensibilidad).
- H. Códigos retóricos: Son los códigos que expresan un mensaje específico, que establecen normas de comunicación social.
- I. Códigos estilísticos: Se refiere al uso de códigos retóricos que establecen un determinado lenguaje original, como una marca de autor (Eco, 1994, p. 234).
- J. Códigos del inconsciente: Son códigos ya mencionados que estimulan determinadas reacciones; son fundamentadas en la persuasión.

Entrevistas. Este punto se basa en recolectar información sobre el papel de los fotoperiodistas; con el fin de entender el proceso de la toma de imágenes y los intereses que estas guardan. A su vez, es importante comprender la perspectiva que cada fotógrafo tiene a la hora de tomar la fotografía, pues el encuadre es lo que finalmente se retrata y observa en el resultado final. También, se busca encontrar una diferenciación entre lo análogo y digital, pues las cámaras análogas de gran formato suelen dar menos obturaciones, por lo que cada fotografía debe ser muy bien pensada. Por otra parte, la cámara digital genera más opciones y número de fotos que pueden ser tomadas. Ahondar en este tipo de dudas, hace que las entrevistas tomen gran importancia en la recolección de información para el desarrollo de esta investigación. Para este espacio se generó un esquema de preguntas que se desarrollarían en el transcurso de la entrevista, lo que quiere decir, que las entrevistas son estructuradas (Ver Anexo 3). Este formato tuvo en cuenta los tres ejes principales de la investigación: Códigos visuales, transformaciones históricas y perspectiva del fotógrafo.

Análisis de la información

En este espacio analizaremos la información obtenida a partir de los tres ejes principales de esta investigación: códigos visuales, transformaciones históricas y papel del

reportero gráfico. El primer eje se analizará desde el lente de las premisas teóricas expresadas al principio de esta investigación, a partir de las categorías de imagen, código visual y narrativa; por lo que, se retomará el análisis mediante las fotografías, que se agruparon por eventos en los marcos de cubrimiento y rememoración, por separado. El eje de transformaciones históricas lo desarrollaremos desde todas las categorías generales de esta investigación: imagen, código visual, conflicto, narrativa y archivo. La observación de datos se realizará por medio de las fotografías agrupadas por evento, es decir, tomaremos los puntos relevantes de este eje en cuanto a las imágenes de cada acontecimiento seleccionado, tanto de cubrimiento como de rememoración. Continuando con esta línea, el eje del papel del reportero gráfico, lo retomaremos desde las entrevistas realizadas, las cuales contemplan tres perspectivas diferentes: el fotógrafo freelance, el fotoreportero del cubrimiento del conflicto interno y el actual reportero gráfico; aquí, trabajaremos con las categorías de imagen, código visual, conflicto y narrativa; sólo abordaremos las respuestas más relevantes entorno a esta investigación y al eje que compete este espacio. Por último, desarrollaremos el análisis de un eje emergente en esta investigación: el papel de los medios; esto entorno a, principalmente, las categorías de archivo, conflicto y narrativa.

Análisis de las fotografías a partir de sus códigos visuales

En este espacio retomamos la categoría de imagen como la imagen técnica o fotografía que rescata parte de la naturaleza icónica de la realidad, estableciendo que su composición estuvo sujeta a un proceso de percepción de los conceptos visuales entorno a su selección y representación, para condensarse en una imagen creada (Villafañe, 2006, p. 45-47). Estos elementos podemos identificarlos como códigos visuales, los cuales se encuentran en cualquier parte de la realidad observable y en su mayoría conservan un significado homogeneizado (Flusser, 1997, p. 1-2); estos desde la fotografía establecen formas de comunicación desde el retrato y el comportamiento del sujeto en la imagen (kinésica,

proxémica y cronémica⁵); además de otros elementos contextuales o simbólicos. Los códigos visuales apoyan la construcción de relatos, lo que en este caso denominamos narrativas; lo que quiere decir que la narrativa de la imagen se construye a través de los elementos seleccionados por el fotógrafo, poniendo en diálogo tripartito estas tres categorías. La información que será analizada se recolectó de la matriz de Análisis semiótico de la imagen.

Fotografías del cubrimiento de la toma de Mitú publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el Año 1998

Las fotografías seleccionadas para este análisis rescatan parte del relato mediático del cubrimiento de la toma de Mitú en 1998 (Ver Anexo 4). En el relato general del cubrimiento se perciben como índices principales los cadáveres y las víctimas reflejadas en dos tipos de personajes: los habitantes del lugar, especialmente mujeres y niños, y la fuerza pública.

Al mismo tiempo, se distinguen elementos perceptivos y de reconocimiento como lo son las ruinas, el arma de ataque, que en este caso es la pipeta de gas, y las armas de protección (fusiles), como elementos propios de la fuerza pública⁶, los cadáveres, elementos contextuales como vallas, objetos personales o de un contexto hogareño, la fuerza pública a partir de sus uniformes y signos representativos, y, por último, elementos de protección como lo son los sacos de arena en el contexto de la imagen. Estos elementos consolidan las primeras impresiones que generan las imágenes y conforman una narrativa estilística, que acopla los elementos más representativos para la construcción del relato de la imagen, y así generar bloques de significado.

Los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato son las expresiones gestuales y corporales de los personajes de la narrativa. En las víctimas refleja la sensación de acoplo a las nuevas

⁵ Conceptos tomados de Grimson en el documento “Interculturalidad y Comunicación”, publicado en el año 2000.

⁶ También se pueden leer como armas de vigilancia.

circunstancias, esto debido a la escena de las personas refugiadas en una iglesia; los cadáveres, comprenden la entonación de muerte violenta; con relación a los comportamientos de los funcionarios públicos, estos tienen posturas de indagación, recolección y vigilancia, al tener contacto con el cadáver, pero bajo expresiones que denotan desagrado o rechazo. Sin embargo, también se pueden observar otros elementos que pueden generar sensaciones en los espectadores, como bien lo son las armas o las escenas de destrucción, las cuales desarrollan la sensación de un contexto violento.

A nivel contextual, se rescatan los objetos personales⁷ como las pertenencias que se salvaron o lo que quedó del evento, asumiendo que uno de los rasgos de la narrativa son los elementos que sobrevivieron al ataque, pero esto de manera implícita en el relato. También, como ya lo mencionamos, las armas conducen a tres mensajes diferentes: el primero, es el arma de ataque, donde se refleja el artefacto de destrucción del territorio; el segundo, es el arma de protección, identificándola como artefacto propio de los elementos de la fuerza pública; y, el tercero, es el arma como vigilancia, esto debido a la corporalidad con la que se sostiene el arma en relación con el contexto; por último, los sacos de arena se ven reflejados como un elemento de protección a los adversarios, y los cuales demuestran una escena de conflicto.

Para finalizar, comprendemos entonces que existen códigos con mayor fuerza visual que distinguen la construcción del relato, como lo son los cadáveres, las ruinas, las armas y la fuerza pública; siendo estos los códigos dominantes en la observación del relato. Sin embargo, existen códigos del inconsciente que determinan la persuasión de las fotos, pero que no se reconocen de manera explícita, como lo son los personajes observantes de la escena. Son personas alejadas, que ven los cuerpos y están dentro del contexto, los cuáles

⁷ Se refiere a objetos como: cuadernos, equipaje, colchón, ventilador, etc.

conducen a entender el espacio público del evento; espacio que se desarrolla en un contexto rural, debido a elementos propios de estos territorios.

Fotografías del proceso de rememoración de la toma de Mitú publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2018

Las fotografías seleccionadas reconstruyen una narrativa del evento a partir de diferentes imágenes con elementos diferenciadores entre ellas, esto con respecto a que las tres fotografías que se analizan, corresponden a contextos diferentes, tanto de lugar, como cronológicos (Ver Anexo 5). Incluso, en una fotografía se refleja un contexto híbrido, es decir, toma elementos de archivo y los intenta reproducir en una escena de un escenario actual. Al ser imágenes tan diferentes, sus índices contrastan entre ellos.

La primera fotografía se establece en un escenario actual del territorio de Mitú, donde el elemento principal corresponde al mural que contiene las palabras: “memoria y reconciliación”. Esta fotografía la denominaremos foto #1. La segunda fotografía (foto #2) evoca el cubrimiento del evento, comprendiéndola como una imagen de archivo, la cual se postula como índice a los soldados de la escena; y, por último, la foto #3 genera un contexto híbrido, ya que retoma elementos de una fotografía de archivo la cual resulta ser el índice, pero también consolida elementos de un escenario actual. Al enfatizar que las escenas de cada imagen son diferentes, observamos que los estilos del autor también son similares. La foto #1 corresponde a un mensaje de estilo más colorido y pone personajes en posturas muy alejadas a lo que se podría considerar una fotografía sobre el conflicto armado colombiano. La segunda foto, responde al estilo de fotografía del cubrimiento de la toma de Mitú, sin embargo, en este caso se puede distinguir que la fotografía es publicada a color; y, la foto #3 toma los dos estilos mencionados, debido a que la imagen de archivo, que se muestra como un código, está a blanco y negro, pero la fotografía en sí misma se publica a color.

La foto #2 y la #3 ilustran elementos de cubrimiento del evento en la imagen de archivo, como: actores del conflicto, las ruinas y las armas. La foto #2 comprende el arma de protección bajo los elementos propios del funcionario público; y, la foto #3 refleja el arma de ataque. Sin embargo, en la foto #1, los elementos contrastan totalmente, debido a que reflejan funcionarios de la fuerza pública bajo otra corporalidad, gestualidad y función, diferentes a las demás imágenes.

Los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones y entonaciones particulares del relato surgen como las expresiones gestuales de los personajes que hacen parte de las fotografías. Es importante mencionar que en las tres imágenes se denotan actores del conflicto armado, en ese sentido, la foto #1 muestra un escenario de posconflicto, en el cual tanto funcionarios de la ley como personas del común conviven en un escenario de tranquilidad, el cual se refleja en su gestualidad y corporalidad. La foto #2 refleja a dos soldados que según su corporalidad se podría decir que buscan algo entre las ruinas; y, por último, la foto #3 se puede percibir como una imagen de archivo que denota al actor como atacante, apuntando el arma contra un objetivo. Los contextos de estas fotos reflejan diferentes cosas: la primera imagen, transmite la sensación de reconstrucción y resiliencia; la segunda, sobre la ruina y las consecuencias del evento; y la tercera, connota la memoria de un evento, viéndolo como algo que está en un pasado lejano. Pero las tres tienen en común que transmiten la rememoración del evento. Además, existen elementos del inconsciente que reflejan, aparte de los actores armados, los sobrevivientes, no solo como personajes, sino en sí mismo, el territorio en el marco de resiliencia.

Fotografías del cubrimiento de la masacre de El Tigre publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 1999

Las fotografías seleccionadas para este análisis rescatan parte del relato mediático del cubrimiento de la masacre de El Tigre, en 1999 (Ver Anexo 6); Las fotos constituyen la

narrativa del suceso basada principalmente en el dolor de las víctimas, expuestas como personajes principales (índices), pues todas las fotos tienen este factor en común. Estos personajes en términos estilísticos son representados en un gran espacio en la imagen, y, por ende, son mejor percibidos por el espectador.

Los elementos perceptivos que se evidencian en el relato son los personajes expuestos como víctimas, y el caballo. Sin embargo, cada fotografía conserva códigos de reconocimiento diferenciales. La fotografía que contextualiza un cementerio (identificado por la cruz de cerámica) se encuentra a color, y elementos como el color de la blusa del personaje principal estructura un bloque de reconocimiento. Por otro lado, la fotografía de la carroza con el caballo, toma como código de reconocimiento el ataúd que se está transportando; y, por último, lo que permite reconocer la última imagen es el contexto de la recuperación de cuerpos en el río, y la víctima que expresa dolor.

En estas fotografías, los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato vienen siendo las gestualidades y corporalidades de las víctimas, las cuales transmiten la sensación de dolor y pérdida de un ser querido. Además, el cementerio, el ataúd y el cuerpo connotan muerte. Así mismo, existen elementos que reflejan escenas de duelo, tales como: la escena del entierro, el transporte del ataúd y las personas que sostienen los cuerpos de las víctimas. Acotando, específicamente elementos como: las flores, y los diferentes tipos de cruces⁸, las cuales se identifican como elementos religiosos.

Al observar el relato del cubrimiento de la masacre de El Tigre, podemos identificar los elementos que tienen más fuerza en la narrativa, los cuales son: los cuerpos, los cuerpos simbólicos y las víctimas, que denotan altamente un sentimiento de dolor. Con respecto a los cuerpos simbólicos nos referimos a los códigos del inconsciente que, aunque no ilustran un

⁸Hay una cruz que connota creencias religiosas de la víctima y otra que denota y contextualiza un cementerio.

cuerpo físico⁹, generan la sensación de que existe un cadáver en la escena. Por otro lado, hay elementos poco perceptibles en cada fotografía que nutren la narrativa, como lo son los observadores, quienes en términos proxémicos acompañan el duelo de la víctima.

Fotografías del proceso de rememoración de la masacre de El Tigre publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2019

Las fotografías seleccionadas reconstruyen una narrativa de la rememoración de la masacre de El Tigre mediante diferentes imágenes con elementos diferenciadores entre ellas, esto debido a que las fotografías analizadas, corresponden a contextos diferentes de lugar (Ver Anexo 7). Aunque son imágenes de archivo y relatan el cubrimiento del evento, poseen dos enfoques totalmente diferentes, lo que lleva a que sus índices contrasten entre ellos.

La primera fotografía, la cual ilustra un número de personas alrededor de algunos cuerpos, establece como índice los cadáveres, pero la segunda fotografía, relata un grafiti realizado por las AUC, instaurando como elemento principal a un niño junto al grafiti. Los elementos perceptivos que se recatan de las imágenes son totalmente diferentes. En la fotografía #1 se identifica, en términos perceptivos, los cuerpos y las personas que observan la escena. Sin embargo, los cuerpos, como código, tienen más fuerza, ya que el elemento de reconocimiento principal, son las bolsas que los cubren, sobre todo, por su color. Además del contexto rural que abarca gran parte de la escena. Ahora bien, en la foto #2 se perciben de manera preliminar los mismos códigos que tienen más fuerza en el relato, es decir, el niño y el grafiti. Identificando como bloque de reconocimiento el contenido de ese grafiti, marcando parte del contexto de la foto con las siglas del grupo insurgente de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

Por otro lado, los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato, en la primera fotografía, son los

⁹ los elementos como el ataúd y el cementerio.

cadáveres quienes transmiten la esencia de la muerte; pero la foto número dos, transmite la inocencia de un niño, ante el reconocimiento del simbolismo violento del grafiti. Sin embargo, hay un punto en común de transmisión, y son los observadores de las escenas. Aunque en la foto #1 observen los cuerpos, y en la foto #2, al fotógrafo, aun así, se transmite la sensación de curiosidad y la necesidad de búsqueda de información.

La primera imagen refleja más elementos como figuras y signos que le dan riqueza al relato, tales como: las bolsas amarillas, que cubren los cuerpos; los cadáveres, sobre lo que parece ser unas camillas improvisadas con contenedores y tablas, e incluso, las manchas de sangre, que se logran percibir gracias a la calidad del color de la imagen. En la foto #2, por el contrario, la escasez de elementos lleva a entender los códigos principales, el niño y el grafiti, como, quizás los únicos que logran transmitir un mensaje en torno a la narrativa del evento.

Fotografías del cubrimiento de la masacre de El Salado publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2000

Las fotografías seleccionadas para este análisis forman parte del relato mediático del cubrimiento de la masacre de El Salado, en el año 2000 (Ver Anexo 8). Estas imágenes, del mismo relato, son totalmente diferentes, en términos de sus códigos visuales. Sus índices se enfocan en personas como tal, sin embargo, sus enfoques cambian, ya que en la foto #1 (la cual refleja a un niño dentro de un camión) se toma al niño, visto como víctima de desplazamiento y en la foto #2 (donde se ven varias personas en un cementerio) se observa a un hombre identificado como funcionario público del CTI.

En la foto #1 se perciben tres aspectos principales, como lo son: las gallinas, el camión y el niño; pero en la foto #2 se rescatan muchos más códigos, sobre todo, herramientas de trabajo, como: la pica y la pala, además de elementos propios de la organización del CTI.

Los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato de la fotografía #1, generan la sensación de traslado; sin embargo, en realidad la imagen intenta enfocar el referente de la víctima de desplazamiento, en este caso, el niño¹⁰; por otro lado, en la fotografía #2, son los observantes quienes transmiten la sensación de búsqueda, además, el cementerio expresa en términos simples, “muerte”.

Los signos que denotan el mensaje, en la fotografía #1 es el camión, que lleva determinados elementos; uno en específico que puede confundir al espectador dependiendo si tiene preconcepciones religiosas muy arraigadas, es una posible figura religiosa (la Virgen de Guadalupe), pero, por el contrario, otra persona que no tenga conciencia de elementos religiosos en la escena, atribuiría esa figura como un ventilador. Ahora bien, en la foto #2 son tres los elementos que construyen la retórica del mensaje, ya que las cruces del lugar lo identifican como un cementerio, la persona con la pala expresa la búsqueda de algo entre las tumbas y los logos de los uniformes expresan que son funcionarios del CTI quienes están en esa búsqueda. En esta ocasión los códigos del inconsciente se atribuyen a los elementos más lejanos y poco perceptibles de ambas fotografías, tales como: la figura ambigua de la foto #1 y los observantes, que al parecer pertenecen a la fuerza pública, en el fondo del escenario de la foto #2.

Fotografías del proceso de rememoración de la masacre de El Salado publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2020

Las fotografías seleccionadas reconstruyen una narrativa de rememoración del evento a partir de diferentes imágenes con elementos diferenciadores entre ellas, esto debido a que las fotografías analizadas, corresponden a contextos diferentes de lugar (Ver Anexo 9). Ambas fotografías conservan elementos contextuales diferentes, pero ambas remiten, como

¹⁰ Quizás intentando expresar la inocencia de estos personajes ante los eventos del conflicto.

índices, a lugares y sobre todo a elementos gráficos que hay en esos espacios. Además, tienen en común que son fotografías publicadas a color, pero usando ángulos de toma diferentes.

Los elementos perceptivos de estas imágenes son iguales a sus índices. En el caso de ambas fotografías son los lugares y elementos gráficos que contienen, por ende, estos signos gráficos, se convierten en elementos de fácil reconocimiento e incluso, identitarios del lugar. Aunque, en la fotografía #2 (foto de soldado patrullando la zona) hay un punto diferencial y es el personaje que ilustra la foto, quien es un soldado de la Armada colombiana portando un fusil.

Los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato de la primera imagen (foto de la cancha de fútbol de El Salado) es el signo que se encuentra en la cancha, el cual transmite el significado de paz; y el contexto rural de la foto genera la sensación de que se trata de un territorio apartado. En la segunda fotografía el soldado es quien genera la sensación de vigilancia del lugar, especialmente por el fusil y su forma de empuñarlo. Además, su corporalidad identifica que se encuentra en alerta y atento a cualquier circunstancia; por último, a través del tipo uniforme que posee, se logra establecer que pertenece a la Armada. En esta misma foto, el grafiti que se encuentra en la pared denota específicamente el nombre del lugar, lo que facilita la identificación del territorio y le da veracidad a la imagen.

En la foto #1, establecemos como códigos del inconsciente a los elementos pocos perceptibles que no se lograron reconocer, como el letrero textual de la esquina superior derecha de la cancha, según la orientación de la imagen. Ahora bien, en la foto #2, este tipo de códigos se verían reflejados en los elementos contextuales que no son usualmente referentes al relatar o rememorar algún evento del conflicto, como lo son en este caso; las tiendas, las sillas y los árboles que se ven al fondo de la imagen.

Fotografías del cubrimiento de la masacre de Bojayá publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en el año 2002

Las fotografías seleccionadas para este análisis forman parte del relato mediático del cubrimiento de la masacre de Bojayá, en 2002 (Ver Anexo 10). Todas las imágenes tienen en común que sus índices son personas o personificaciones de una, en el caso de la estatua de la Virgen. Sin embargo, se trata de personajes diferentes; el primero, se trata de una víctima (fotografía del padre de la iglesia de Bojayá); los segundos son miembros de la fuerza pública (foto de soldados fuera de la iglesia de Bojayá), y, por último, se trata de un personaje religioso (foto de la virgen, dentro de la iglesia destruida).

Las personificaciones religiosas, las víctimas, las fuerzas armadas, las ruinas y las armas son los signos más representativos del relato, ya que son, además de repetitivos, los que marcan la línea narrativa y se vuelven signos esenciales de reconocimiento de la masacre. Por un lado, los militares y los fusiles se convierten en signos de reconocimiento de un acontecimiento violento; sin embargo, las imágenes religiosas y las ruinas de la iglesia se transforman en elementos específicos de reconocimiento en la masacre de Bojayá. Los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato, son las gestualidades de las víctimas y los soldados que expresan inquietud y observación de los hechos. Además, las ruinas generan la sensación de destrucción. Por último, el hecho de que esté destruido el Cristo, aparte de ser un signo de religiosidad, transmite otro punto de reconocimiento contextual del hecho violento en una iglesia.

Los signos religiosos tienen fuerza en el relato de cada fotografía, enfocando el lente, en especial, para visibilizarlos; y así generar la retórica de las imágenes. Añadiendo el hecho de encuadrarlos, siempre, en espacios de ruinas.

Para finalizar, existen códigos que son poco perceptibles que se refieren a diferentes elementos religiosos, esparcidos alrededor de todas las escenas de las imágenes; además, de la presencia de medios de comunicación y el mismo ejército haciendo registro del lugar.

Fotografías del proceso de rememoración de la masacre de Bojayá publicadas en los medios El Espectador y El Tiempo, en los años 2017 - 2019

Las fotografías seleccionadas reconstruyen una narrativa de rememoración de la masacre de Bojayá, por medio de diferentes imágenes con elementos similares y diferenciadores entre ellas. En todas las fotografías se reflejan como índices las personificaciones de víctimas, pero en dos temporalidades diferentes (Ver Anexo 11). La primera (foto del padre de la iglesia de Bojayá), relata el recuerdo del evento en su cubrimiento, siendo estas imágenes de archivo; y, la segunda (foto de la mujer fuera de la iglesia), relata las víctimas en el marco de una temporalidad actual. Sin embargo, a pesar de esas diferencias, en la foto #1 y la foto #3 (foto de rememoración realizada por los habitantes de Bojayá) toma relevancia el signo del Cristo en cuanto a la estatua semi destruida como elemento de reconocimiento del evento; es decir, este Cristo se convierte en un signo identitario de la masacre de Bojayá que es transversal a las diferentes temporalidades, tanto de cubrimiento como de rememoración. Otro elemento en las fotografías 1 y 2 son las ruinas de la iglesia, como único escenario de reconocimiento del evento, esto en cuanto a el recuerdo de la masacre. Añadiendo que sobresalen las figuras religiosas en las escenas de las 3 imágenes, tanto el Cristo, como las cruces, los cofres y crucifijos; marcando la línea narrativa del evento, entorno a estos elementos.

Los elementos que se encargan de la transmisión de sensaciones, entonaciones particulares y/o connotaciones del relato son las gestualidades y expresiones de las víctimas, debido a que transmiten la sensación de pérdida y tristeza, en las 3 fotografías. Además, el contexto de las fotos 1 y 2 expresan destrucción. La sensación que pueda generar la estatua

de Cristo cambia; por un lado, en la fotografía #1 se transmite la entonación particular de “lo que sobrevivo de la destrucción”, pero ese elemento, en la segunda foto, se consolida como el recuerdo de eso mismo, lo que lo convierte en un elemento conmemorativo.

Por último, algunos códigos del inconsciente son relacionados con objetos religiosos, por ejemplo: en la fotografía #3 los cofres son una representación de muerte en torno a un rito religioso. Sin embargo, la foto #2 refleja un personaje guardando lo que parece ser una cámara, lo que podría dar a entender la presencia de medios de comunicación en la narrativa.

Análisis de las fotografías de los acontecimientos a partir de las transformaciones históricas

En este análisis se tomarán en cuenta el “Modelo canónico para el análisis de la participación del medio en la producción del acontecer público” y el “Modelo canónico para el análisis de mediación estructural”. Aquí abordaremos la imagen como una fotografía que comprende tres rasgos fundamentales: estuvo sujeta a una selección de la realidad, contiene un repertorio de elementos configuradores y se convirtió en sintaxis de parte de la realidad. Entonces, en este orden de ideas, posee una significación semántica visual, comprendiendo que una serie de códigos visuales la dotan de un significado particular de parte de la realidad representada (Villafañe, 2006, p. 21). Estos códigos visuales, en este apartado, los comprenderemos como los elementos que condicionan la forma de propagar pensamientos y acciones; además, de posibilitar la comunicación (Flusser, 1997, p. 1-5). De esta propagación, retomaremos la categoría de conflicto, la cual se comprende dentro de la fotografía como el reflejo, plasmado en imagen, de la naturaleza humana y los procesos de interacción violenta entre diferentes actores (Simmel, 1908, p. 14-16). Todo esto generando narrativas visuales cambiantes, que se modifican junto con los cambios histórico sociales (Benjamin, 1936, p. 96-99) pero que reconocen los significados del accionar humano, volviéndolos legítimos al ser hechos de rupturas históricas (Novo, 2010, p. 2-4); aunque, las imágenes perseveren como

recuerdos congelados en el tiempo, el uso de su narrativa cambia. Aquí, se posiciona el archivo como categoría, puesto que es evidencia y registro de eventos histórico sociales, que son rescatados como artefactos de recuento visual (Castillejo, 2009, p. 116).

Análisis del cubrimiento y rememoración de la toma de Mitú

En este análisis se observan dos marcos espaciales: el medio impreso, para las fotos de cubrimiento; y, el medio digital, para las fotografías de rememoración (Ver Anexo 12). Las fotografías del cubrimiento fueron publicadas entre 4 a 6 días después del evento, pero las imágenes de rememoración se publicaron incluso tres días antes de la conmemoración del suceso, es decir, el 01 de noviembre de 2018. Aunque, las fotos de archivo que se usaron para rememorar el hecho sí fueron publicadas durante el día de la conmemoración.

En las fotos de cubrimiento se relatan, sobre todo, las consecuencias del evento y el seguimiento a los cuerpos y a las víctimas. Sin embargo, en las fotos de rememoración, rescatan estos eventos también visibilizando las consecuencias, pero visto como un evento del pasado lejano; es decir, la reconstrucción de la historia de la toma mediante imágenes de archivo, no obstante, existe una foto que contrasta con lo anterior, ilustrando una escena actual en un marco de resiliencia.

En las fotos de cubrimiento se identifican tres escenarios: las calles, la iglesia y el cuartel general de la Policía Nacional de Mitú (por fuera de la estructura). Estos escenarios también reflejan una rememoración, sin embargo, bajo dos temporalidades diferentes, una de registro y otra de actualidad.

Establecemos como comunicantes a los fotógrafos o agencias de prensa que generan las imágenes, no obstante, en el marco de rememoración, cuando se trata de imagen de archivo, no llega a publicarse el nombre del comunicante; aunque, en el cubrimiento tampoco se publica el nombre cuando la foto pertenece a una agencia de prensa. Una particularidad de este espacio es que el medio suele definir a estos agentes como enviados especiales. En el

cubrimiento se observa que el comunicante también resulta ser la policía, al utilizar las fotos que realizaron para registrar el evento en varias publicaciones del periódico El Tiempo. También, existen unos controladores de la imagen, que este caso serían los editores gráficos de cada medio. Así como surge un nuevo controlador, quien sería la Policía Nacional, al posiblemente elegir las fotografías para compartir con el medio. Además, cuando la foto resulta ser de una agencia, esta, también, se posiciona como controladora. En rememoración no cambia de manera radical el controlador, quizás se agregaría la función de la selección de fotos de archivo. Los personajes principales de todas las fotografías serían: funcionarios públicos y víctimas. Por un lado, en el cubrimiento se agregaría como personaje o elemento repetitivo a los cadáveres y las armas; pero, en la rememoración se ilustra al perpetrador, además del funcionario público en contextos y temporalidades muy diferentes.

Las fotos de cubrimiento son de edición Bogotá; sin embargo, las de rememoración al estar en un espacio de internet, tienen más cobertura nacional e internacional.

Las fotografías del cubrimiento tienen diferentes tamaños en la publicación, no conservan un tamaño estándar; por el contrario, las fotografías de rememoración se adecúan proporcionalmente al ancho del texto. Todas las fotografías del medio impreso se encuentran al costado centro derecho de la página y están predeterminadas en ubicarse en el principio de esta. Usualmente, son las imágenes más grandes de la página, además, que su uso con respecto a la posición del titular varían bastante: si la fotografía se encuentra sobre el titular, esta va a ser el primer contexto de la noticia, en cambio, si se encuentra al costado derecho, contextualizará la noticia, o, por el contrario, debajo de este, contextualizará el titular.

Los pies de foto suelen contextualizar la escena y lo que pasa en las fotografías por lo que usualmente se toma en cuenta el lugar y acción que la imagen refleja; no obstante, al principio de cada pie de foto, especialmente en las imágenes publicadas en El Tiempo, resalta un tipo de titular de la imagen, como: “Muerte y destrucción” o “Los primeros 15”. Algo

particular de este espacio, en las fotografías de rememoración es que no comunican de manera efectiva el contenido de la imagen. Estas fotografías se ubican usualmente al inicio de la nota, y siempre se ubican bajo el titular y lead de la noticia.

En todas las imágenes de ambos marcos de análisis predomina la orientación horizontal; sin embargo, cuando la fotografía se encuentra en vertical, ocupa mucho menos espacio en la página, y, por ende, es mucho más pequeña que las demás.

Las imágenes de cubrimiento se solían ubicar en las primeras páginas del medio impreso, especialmente, de la 5A a la 7A; ubicándose, principalmente en la sección Nacional. Estas fotografías, fueron ubicadas en secciones especiales, tales como: “Mitú desolada”, “Mitú, 72 horas sometida”, “Mitú bajo fuego” y “Terror en Mitú”. Las imágenes de rememoración, al estar en un medio digital cuentan con enlaces específicos en la página web del medio. Se ubican en versiones nacionales como: “Colombia 2020” y “Colombia”; aunque, en El Espectador se organizan en una línea de enlace, donde, estas imágenes, se encuentran en el espacio de “Verdad”, que pertenece a otro espacio llamado “Justicia”.

Por último, todas las imágenes analizadas corresponden al género periodístico informativo bajo la rúbrica de reporterismo gráfico, incluyendo las fotografías de archivo.

Análisis del cubrimiento y rememoración de la masacre de El Tigre

En este análisis se observan dos marcos espaciales: el medio impreso, para las fotos de cubrimiento; y, el medio digital, para las fotografías de rememoración (Ver Anexo 13). Todas las fotografías de cubrimiento fueron publicadas tres días después de la masacre; por el contrario, las fotografías de rememoración se publicaron el mismo día que se conmemora el evento, es decir, el 09 de enero de 2019.

Las fotografías del cubrimiento relatan los eventos posteriores de la masacre, centrándose en las víctimas, así como los momentos de duelo. Por otro lado, las fotografías de rememoración evocan las consecuencias del evento a través de imágenes de archivo.

Los escenarios que se reflejan en las fotos de cubrimiento son: las calles, el cementerio y el río del territorio. Así mismo en las imágenes de rememoración se encuentran en un escenario rural que sólo se logró contextualizar gracias al contenido de la nota, lo que llevó a comprender que este espacio es el mismo escenario del río, pero desde otro ángulo, además, también aparecen las calles de El Tigre. Por ende, todas las imágenes conservan los mismos escenarios, aunque en rememoración hacen parte de la narrativa del recuerdo.

En este espacio se contempló como comunicante al fotógrafo Carlos Lozano, quien fue el enviado especial, que prácticamente realizó todo el relato visual para el periódico El Espectador. Sin embargo, en las fotografías de rememoración no aparecen los nombres que quienes tomaron las fotos debido a que son imágenes de archivo. Por otro lado, los controladores serían los editores gráficos de El Espectador, en el caso de las fotos del cubrimiento. Por otra parte, en las fotos de rememoración no cambia este aspecto, más bien cambia la función del editor al seleccionar las fotos del archivo. Los personajes de las fotos del cubrimiento serían las víctimas¹¹ sobrevivientes al evento, además del caballo como medio de transporte de los cadáveres. Sin embargo, en las fotografías de rememoración, aunque los personajes principales son las víctimas, un elemento principal corresponde al niño. Al contrario de las lógicas de los demás eventos en el cubrimiento, ya que no se mostraron de manera perceptible los cadáveres, pero en rememoración sí, incluso bajo un elemento diferenciador, que serían las bolsas amarillas. También, en este marco se resalta de manera implícita el perpetrador. Otro factor en común de todas las imágenes son los personajes observantes; personas alrededor de la escena, en torno a los personajes principales.

Las fotos de cubrimiento son de edición Bogotá; sin embargo, las de rememoración al estar en un espacio de internet, tienen más cobertura nacional e internacional.

¹¹ Mayormente mujeres, posiblemente porque en esta masacre el frente paramilitar solo asesinó a hombres.

Las fotos del cubrimiento tienen tamaños diversos, pero por lo general se identifican como las fotografías más grandes de la página a la que pertenecen; a excepción de la última imagen, la cual acompaña un texto especial y, por ende, su tamaño es proporcional a este. Por otro lado, las imágenes de la rememoración, se adaptan al ancho del texto de la noticia, aunque una foto es más pequeña que la otra, pero esto se debe a la calidad de la imagen que intenta adaptarse al formato de la página web. Las imágenes del cubrimiento se encuentran al costado derecho o centradas en la página, incluso, la última imagen se encuentra al lado derecho de la nota que acompaña, no obstante, con relación a la página se encuentra al costado izquierdo. Por lo general se encuentran a la derecha del titular o debajo de él. Sin embargo, las fotografías de rememoración están alineadas y centradas con relación al texto, pero todas se encuentran debajo del titular. Por último, todas las fotografías analizadas tienen orientación horizontal.

Los pies de foto suelen contextualizar la escena y lo que pasa en las fotografías, por lo que usualmente se toma en cuenta el lugar y acción que la imagen refleja, además, estas imágenes se enfocan en la descripción de las víctimas y los perpetradores.

En el marco del cubrimiento las imágenes se exponen en la sección de “Nación” del medio impreso, abarcando: la primera página y las páginas 6A y 7A; así mismo se establecen en secciones especiales, como lo son: “Análisis” y “Arremetida Paramilitar”. Por el contrario, las fotos de rememoración abarcan los enlaces web que se encuentran en la sección nacional denominada “Colombia 2020”, en el espacio de “Territorio”.

Por último, todas las imágenes analizadas corresponden al género periodístico informativo bajo la rúbrica de reporterismo gráfico, incluyendo las fotografías de archivo. Exceptuando la fotografía que acompaña el espacio de análisis, ya que corresponde a un espacio de opinión; sin embargo, la esencia de la fotografía es informativa.

Análisis del cubrimiento y rememoración de la masacre de El Salado

En este análisis se observan dos marcos espaciales: el medio impreso, para las fotos de cubrimiento; y, el medio digital, para las fotografías de rememoración (Ver Anexo 14). Las fotografías del cubrimiento fueron publicadas 11 días después del inicio del evento; sin embargo, las fotografías de rememoración se publicaron entre 7 a 2 días antes de la fecha que conmemora el evento, es decir, el 16 de febrero.

Las fotografías del cubrimiento, relatan las consecuencias del evento, pero retoman dos contextos totalmente diferentes haciendo seguimiento a la víctima de desplazamiento y la víctima asesinada. Por otra parte, las imágenes de rememoración abarcan una temporalidad actual del territorio, bajo la rúbrica del recuerdo de la masacre.

En las imágenes de cubrimiento se identifican dos escenarios: el primero, corresponde a un cementerio; y, el segundo, a un camión. No obstante, las imágenes de rememoración rescatan la cancha de fútbol que se convirtió en símbolo de esta masacre, pero en su estado actual, al igual que las calles del territorio de El Salado.

Comprendemos como comunicantes a los fotógrafos que realizaron las imágenes tanto de cubrimiento, como de rememoración; sin embargo, en las fotos de cubrimiento solo se nombra al fotógrafo en la primera imagen, pero posiblemente sea el mismo autor de la segunda, en cuanto a la página del medio. Los controladores de todas las fotografías son los editores gráficos, quienes poseen la misma función; es decir, la elección de las imágenes de registro que serán publicadas en el medio. Por último, los personajes sí varían, ya que cada fotografía posee un sujeto totalmente diferente. En el cubrimiento se retoman agentes del CTI y al niño como víctima de desplazamiento; y, por el contrario, en la rememoración el personaje es el militar de la Armada. También, se ilustra como elemento principal la cancha de fútbol.

Las fotos de cubrimiento son de edición Bogotá; sin embargo, las de rememoración al estar en un espacio de internet, tienen más cobertura nacional e internacional.

Los tamaños de la fotografía de cubrimiento son muy diferentes debido que son continuos; en la página se conservan dos imágenes, la primera es la más grande y se ubica sobre la segunda, que sería más pequeña; por lo que la segunda imagen ocupa un espacio mucho menor que la primera. Por el contrario, las fotos de rememoración son proporcionales al texto que acompañan; aunque, se resalta más la imagen de la cancha, haciéndola más visible para el lector.

Ambas fotografías del cubrimiento se encuentran al costado derecho de la página y debajo del titular. En cambio, las fotos de rememoración se ubican más o menos a la mitad del desarrollo de la noticia y debajo del titular.

Los pies de foto suelen contextualizar la escena y lo que pasa en las fotografías, por lo que usualmente se toma en cuenta el lugar, y los personajes de la imagen que refleja; no obstante, al principio de cada pie de foto, se resalta un tipo de titular de la imagen, como: “Con rumbo incierto” y “Hasta el cementerio”. Algo particular de este espacio, en las fotografías de rememoración, es que no comunican de manera efectiva el contenido de la imagen y lo distorsionan, esto debido a que arroja datos de los perpetradores, pero ilustra la foto de un militar. Por último, todas las fotografías analizadas tienen orientación horizontal.

Las imágenes del cubrimiento se encuentran en una sola página del ejemplar y corresponde al número 7A de la sección de “Actualidad”. Por otro lado, las fotos de rememoración se encuentran en enlaces específicos de las secciones “Colombia 2020” y “Colombia”; la primera se ubica en la sección de “Verdad”, que pertenece al espacio de “Justicia”. Y la segunda, únicamente se ubica en el espacio “Otras ciudades”. Por último, todas las imágenes analizadas corresponden al género periodístico informativo bajo la rúbrica de reporterismo gráfico.

Análisis del cubrimiento y rememoración de la masacre de Bojayá

En este análisis se observan dos marcos espaciales: el medio impreso, para las fotos de cubrimiento; y, el medio digital, para las fotografías de rememoración (Ver Anexo 15). Las fotografías de cubrimiento fueron publicadas 11 días después de la masacre; por otro lado, la imagen de rememoración de El Espectador se publicó 4 días después de la conmemoración del inicio del evento el 02 de mayo. No obstante, las imágenes de El Tiempo son tomadas del cubrimiento de un evento coyuntural de Bojayá, respecto a la masacre, pero que hacen el ejercicio de rememoración. Por lo que son publicadas cinco meses y medio antes de la fecha conmemorativa.

En las fotografías de cubrimiento se relatan las consecuencias del evento y el seguimiento tanto a las víctimas, como a la incursión de militares y medios de comunicación al escenario. Mientras que en las imágenes de rememoración se retoma igualmente el retorno de las víctimas a la escena, aunque en dos temporalidades diferentes; ya que la tercera fotografía también muestra a la víctima, pero en un marco actual.

Casi la totalidad de las fotos reflejan únicamente el escenario de la iglesia en ruinas, exceptuando la última, pero en una iglesia reconstruida.

Los comunicantes que aparecen en las fotografías generalmente predominan los fotógrafos de agencia de prensa, como: la AFP¹² y la AP¹³, además de los fotógrafos de la nómina del medio; tanto en las fotos de cubrimiento como en las de rememoración. Cabe resaltar que solo en rememoración se menciona el nombre del fotógrafo que hace parte de alguna de las agencias mencionadas, y en cubrimiento sólo se mencionan las siglas de la institución. Los controladores, en el caso de todas las fotografías, corresponden a todos los editores gráficos de los diferentes medios; sin embargo, también se vuelven controladores las agencias de prensa. Por otra parte, los personajes que se reparten en las imágenes, son: las

¹² Agence France-Presse

¹³ Associated Press

víctimas, fuerzas militares y periodistas. Pero, el elemento principal que las unifica es la iglesia, tanto destruida como reconstruida.

Las fotos de cubrimiento son de edición Bogotá; sin embargo, las de rememoración al estar en un espacio de internet, tienen más cobertura nacional e internacional.

Todas las fotos de cubrimiento son en general de gran tamaño en la página, sobrepasando los 14 cm de ancho y los 10 cm de alto. Por otro lado, en el marco de rememoración, la foto de El Espectador intenta ser proporcional al ancho del texto; sin embargo, las siguientes fotografías resaltan y rompen esa línea, siendo más grandes y abarcando más espacio que el ancho del texto que las acompaña. La ubicación de las fotos de cubrimiento es variada, por un lado, la primera foto se encuentra centrada en la parte inferior de la página, debajo del titular; la segunda, está al lado derecho de la página y el titular, y por último, la tercera, se ubica al costado derecho de la página y sobre el titular. Mientras que las imágenes de rememoración siempre están bajo el titular.

Los pies de foto de las imágenes de cubrimiento suelen contextualizar la escena y lo que pasa en las fotografías, por lo que usualmente se toma en cuenta el lugar y los personajes de la imagen que refleja; además, menciona los perpetradores, aunque no se ilustren. No obstante, al principio de cada pie de foto, se resalta un tipo de titular de la imagen, como: “EL PADRE ANTÚN RAMOS”, “EL EJÉRCITO LLEGÓ” y “ASÍ QUEDÓ LA IGLESIA DE BOJAYÁ”. En cambio, los pies de foto en las fotografías de rememoración varían: la primera imagen, al ser de archivo contextualiza su origen periodístico; la segunda no tiene pie de foto; y la tercera, menciona los personajes de la imagen y los objetos que estos llevan. Por último, todas las fotografías analizadas tienen una orientación horizontal.

Las fotografías de cubrimiento se ubican en las primeras páginas del periódico, en el caso de El Espectador la imagen se encuentra en la página 4A, bajo la sección de “Actualidad”; y, en El Tiempo cambia la denominación por el número de la sección y el de la

página, por lo que la imagen aparece en la página 1-5, bajo la sección de “Nación”. Por último, se conserva la última imagen en primera plana.

La foto de rememoración de El Espectador se encuentra en la sección web de “Colombia 2020”, en el espacio de “País”. Por el contrario, las imágenes de El Tiempo se encuentran en un enlace diferencial con un estilo gráfico personalizado, contrario al habitual del portal web del medio, denominado “EL TIEMPO Especiales”, aunque se puede encontrar en la plataforma, siguiendo el árbol de navegación a través de la sección “Colombia”, bajo el espacio de “Conflicto y Narcotráfico”. Por último, todas las imágenes analizadas corresponden al género periodístico informativo bajo la rúbrica de reporterismo gráfico. Sin embargo, existe un espacio que incluye un género mixto entre opinión e informativo, donde se retoma la fotografía como archivo que acompaña la información reflejada bajo la experiencia del periodista.

Análisis de entrevistas a partir del papel del reportero gráfico

La imagen constituye diferentes modelos de la realidad desde todo lo perceptible que está en la fotografía, y así, inicia un proceso de representación de la naturaleza icónica, por lo tanto, el fotógrafo recibe información visual de los hechos y los procesa, de esta manera, el reportero debe entender códigos básicos del hecho que está cubriendo (Villafañe, 2006, p. 30-35). Sin embargo, también interfieren diferentes tipos de imágenes, como; la natural, la mental y la creada, que es la que más se asemeja a la toma fotográfica por parte de los reporteros. A esto se adhiere la creación de conceptos en la imagen, pues la fotografía también está directamente ligada a conocimientos o conceptos aprendidos por el fotógrafo (Flusser, 1997, p. 5), que eventualmente se verán reflejados en el resultado de sus imágenes. Ahora bien, al comprender que la fotografía es un proceso entre una persona y una máquina, el conflicto toma pertinencia como un agente identitario, que ayuda al ser humano a diferenciar su personalidad con el mundo exterior (Coser, 1961, p. 1). Desde el

fotoperiodismo en el conflicto, la narración de la guerra toma importancia como una manera de generar impacto e informar los horrores de la misma, por lo tanto, el fotógrafo mantiene un papel normalmente neutral, para generar efecto en los receptores (Rodríguez, 2009, p. 2-9). Por otra parte, la narrativa surge como una forma de relatos e historias basadas en la experiencia del fotógrafo, comprendido como un narrador ante la realidad, usando sus conocimientos históricos, sociales y culturales como recursos para relatar e ilustrar en sus imágenes lo que él decida (Benjamín, 1936, p. 96-99).

Con relación a la estética, que fue un aspecto central dentro de cada una de las entrevistas, se puede contemplar que los tres fotógrafos afirman la importancia de elementos compositivos que le atribuye la estética a la imagen; asegurando que es un aspecto central que se define en cuanto al profesionalismo de cada fotógrafo, pero que es personal. El uso de la estética, aunque cumple algunos parámetros básicos, como, por ejemplo, los encuadres o la estética desde lo técnico, genera estilos propios de composición, basados en la experiencia del fotoreportero. Ahora bien, el uso de la estética, en cuanto a composición personal, define la efectividad del mensaje. Sin embargo, en el transcurso de las entrevistas, algunos de los entrevistados afirmaron que la estética no siempre está de manera consciente, en cuanto a su producción en momentos de tensión o riesgo, es decir, depende mucho de la experiencia del fotógrafo y se convierte en un proceso casi automático; la estética se convierte en un ejercicio consciente en el momento de la posproducción, lo que quiere decir que al momento de revelar o editar, se seleccionaba la foto para enviar al medio, a partir de esas prenociencias estéticas de cada fotógrafo.

Entonces todo funciona en el cuento de la estética, pero, como te digo, es más importante, a veces, a partir de la edición de las fotografías y no se tiene tanto en cuenta, pues, en el momento en que tú estás trabajando en medio de situación de peligro (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020).

Esas decisiones del fotógrafo, en torno a la estética, también dependen del contexto de publicación, teniendo en cuenta el medio y el público al cual va dirigido.

Respecto al mensaje que intentaban enviar las fotografías del conflicto armado, según los entrevistados, este se basa en dos aspectos clave: la información y la claridad de esos datos que se recogían en una imagen. Cómo lo explicaba Ríos (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020) (Ver Anexo 16), corresponde a una “narrativa de los sucesos”, de los momentos tensos del conflicto; por otro lado, Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020) (Ver Anexo 17), apuntaba al aspecto de claridad de los datos, que de manera visual se recogían en esas imágenes, intentando comprimir la mayor información posible, sin saturar la foto. Comprendiendo entonces la fotografía como un proceso comunicativo completo, donde el emisor, es decir, el fotógrafo, intenta rescatar parte de la realidad que está viviendo y trasladarla a un formato físico; sin embargo, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020) (Ver Anexo 18), aclara que ese proceso comunicativo siempre va a estar condicionado a lo que el fotógrafo decida seleccionar de esa realidad, por lo que no es una transmisión completa de la información sobre el suceso, pero no porque la fotografía no tenga capacidad de rescatar la realidad, sino porque quien decide qué mostrar es el fotoperiodista, al seleccionar los elementos que él considere que rescatan la información suficiente para el receptor; así mismo, estas imágenes se definen respecto a la experiencia de vida personal y profesional que tiene el narrador.

Uno siempre tiene que tratar de buscar la objetividad en las imágenes; pero de entrada ninguna imagen es objetiva ¿por qué? Porque se filtra de acuerdo a la educación que yo haya recibido como fotógrafo o mi inclinación política, o mi inclinación social... Todas las fotografías que haga un fotógrafo están contaminadas por su entorno, por su vida y por todas las experiencias que ha tenido a lo largo de su vida y de su carrera (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020).

Por otro lado, algunos entrevistados concuerdan que no existe un interés más allá que el de comunicar y de informar, es decir, que el único interés que puede llevar una fotografía del conflicto, es un interés periodístico. Al mismo tiempo que la manipulación de la imagen no es algo que tenga la suficiente certeza; por un lado, Díaz (M. Díaz, comunicación virtual,

09 de abril de 2020), nos comenta que en la labor del fotoreportero, generalmente los colegas se acompañaban mutuamente en aras de la seguridad personal de cada uno como periodista, y que, por ende, puede afirmar que no observó ninguna manipulación de la escena; aunque, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), sinceramente expone que pudo llegar a haberlas, pero para lograr identificarlas sería prácticamente imposible, ya que se tendría que estudiar foto por foto; no obstante, asegura que ese tipo de modificaciones de la escena no van más allá de intenciones estéticas.

En cuanto a la ética del periodista, se resalta el hecho de que todos los entrevistados asumieron que es una ética laboral ante la veracidad y objetividad de la foto. Resaltando en algunos casos aspectos puntuales, tales como: no intervenir en la escena, no pagar para una fotografía, no posar en las fotos de cubrimiento de estos eventos y no agregar ni quitar elementos. Ahora bien, la ética periodística del fotógrafo corresponde a su acercamiento en primera línea que tiene con la escena y su capacidad profesional de sintetizar información de interés público. Sin embargo, el receptor no tiene la certeza más que la confianza del medio para lograr identificar esos aspectos éticos que expresan los entrevistados; entonces esa lectura ética se traslada a las preconcepciones de la persona que hace lectura de la imagen, y es ella quien decide si creer o no en la información visual suministrada.

Mencionando el papel del fotógrafo a nivel político, todos los entrevistados concordaron en que la función política de un fotoperiodista es en sí misma una función social de comunicar e informar. Ríos lo define como la “responsabilidad política de comunicar” (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020), al entender que el mensaje va dirigido a unas audiencias y que esto puede repercutir en el accionar público. Por otra parte, Díaz asume que el papel político del fotoreportero no debe estar ceñido a intereses particulares de las estructuras políticas del país, más bien, su papel está en función del ciudadano, ya que el fotógrafo corresponde a la representación, no solo del medio sino de la ciudadanía, y con esto

acercarlos a parte de lo que en su momento fue el acontecer público del país. Por lo que su función política, es una función social de informar con veracidad; no obstante, su función puede trascender a acciones humanitarias, aunque esto es un factor personal, que no tiene que ver con su labor profesional. Tanto Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020), como Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), concuerdan que su papel político social, corresponde a intereses comunitarios, es decir, su labor está entorno a un interés público de informar. Por ende “En el mejor de los casos no obedecemos a intereses absolutamente individuales de ningún tipo; llámense religiosos, llámense sociales, llámense políticos, empresariales, no” (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020).

Respecto a la función cultural de la fotografía y el papel del reportero gráfico en torno a esto, tuvo perspectivas totalmente opuestas entre los entrevistados. Por un lado, Ríos (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020), asume que no existe un rol cultural del fotógrafo en su labor, ya que su función no trasciende más allá de informar y comunicar los sucesos; sin embargo, menciona que ni la fotografía, ni el fotógrafo pueden controlar el flujo social, ni mucho menos el impacto que éstas puedan tener a nivel social. Por otro lado, Díaz, solo abarca el hecho de que el fotógrafo transmite información y que esta puede ser de contenido cultural, al cubrir eventos de fotografía social. Y, por último, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020) expresa que la fotografía es en sí misma una herramienta cultural clave para cualquier sociedad, visto desde espacios de memoria, ya que congelan las tendencias y el accionar público y se convierten en referentes de la historia. Considera que “La fotografía desde el principio ha funcionado y ha sido el documento social por excelencia a lo largo de la historia de la humanidad desde sus inicios” (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020). Y argumenta que es un factor clave en el conflicto, debido que la fotografía se convierte en un validador de la historia, avalando la veracidad de los sucesos.

Todos los fotógrafos entrevistados iniciaron su carrera profesional con tecnología analógica, por lo tanto, vivieron en carne propia la llegada de las cámaras digitales. Todos concuerdan que los cambios fueron favorables para su labor, pero que no trascendieron más allá de facilitar su trabajo. Un punto en común entre Ríos (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020) y Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020) radica en que no dejaron el uso de cámaras análogas, y asumen que en muchos casos este tipo de tecnología, aunque es más limitada, puede generar mejores resultados estéticos. Los cambios radicales que asumen los entrevistados corresponden más a un enfoque técnico que conceptual, por ejemplo, Ríos (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020), dice que mejora la velocidad de difusión de las imagen, no obstante, Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020) considera que favorece la capacidad de generar más fotografías sin las limitaciones que tienen los rollos, además, facilitó el transporte de los elementos necesarios para llevar a cabo su trabajo; sin embargo, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), se opone a la idea de enaltecer los avances digitales, puesto que considera que eso ha generado cambios en la labor del fotógrafo, pues estas transformaciones, han facilitado tanto esa labor, que los mismos fotógrafos ya no se preocupan tanto por pensar y conceptualizar las imágenes. Asimismo, la calidad de la imagen tuvo un proceso gradual de adaptación de casi 10 años, según Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020); incluso el proceso de posproducción se tornó más complicado, ya que muchas veces la fotografía digital exige la edición de colores y contrastes, que le den un mejor tono estético, cosa que, para Sierra, no pasaba con las herramientas análogas.

Sin embargo, Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020) asegura que una de las facilidades que tiene lo digital es que la carga de herramientas se ha reducido y ya no es tan estorboso y complicado transportar el material necesario; incluso que el peso de la

cámara y los lentes se redujeron bastante. Por otro lado, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020) lo contradice, considerando que las cámaras digitales estorban más el proceso que las análogas, por varios motivos, uno de ellos es el peso y tamaño de la cámara, otro punto abarca más a el sonido que producen las cámaras digitales, perdiendo la discreción que sí permiten las cámaras análogas. Es importante resaltar que lo más probable es que usaran herramientas totalmente diferentes en la misma época, además que entra en discusión una cuestión de gustos personales de cada persona que tome la imagen.

En cuanto a los elementos de la escena, que en esta investigación referimos como códigos visuales, tienen diferentes puntos de vista, entre los entrevistados. Ríos (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020) menciona que esa noción de códigos siempre está presente, especialmente cuando se es un fotógrafo profesional y con experiencia, explicando además que desde que se encuadra la imagen, los elementos o códigos de la fotografía ya hacen parte de una construcción conceptual y semiótica, que conforman una escena fotográfica. Sin embargo, para Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020) es una cuestión de momentos, pues si lo que se está cubriendo es un evento en donde no hay una tensión en el entorno, seguramente tendría más presente lo que él denomina como “puntos de información”, pero, por otro lado, en medio de un conflicto en donde hay un peligro evidente, comenta que esa noción pasa a un segundo plano, pues lo primordial es sacar material para tener cubrimiento del suceso. Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), concuerda con Díaz, pero también comenta que, en esos momentos de tensión, es cuando los conocimientos propios del fotógrafo, aprendidos observando otras imágenes icónicas de conflictos, o incluso, otros tipos de aprendizajes como los académicos, toman partida en la realización de las fotos, pero que, efectivamente, no hay tiempo, ni manera de pensar cuestiones de construcción contextual de las fotografías. Por otro lado, los entrevistados concuerdan al expresar que la fotografía, muchas veces, puede tener elementos

que se repiten, pues pueden ser elementos que mejor funcionan para narrar lo que quiere el fotógrafo, o también, porque las circunstancias del cubrimiento así lo compelen. Por lo tanto, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020) refiere que, durante el conflicto en Colombia, muchas veces se repetían imágenes desde los factores en común que solían retratar los fotógrafos, uno de los más repetitivos; las víctimas, pues los cubrimientos solían ser después de los sucesos, por lo que las víctimas y el dolor de estas era lo único que quedaba por fotografiar.

Por último, tanto Ríos (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020) como Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020) concuerdan con que no hay algo que pueda, o no, salir en una fotografía, pues tomar fotos es un proceso que se va desarrollando con el cubrimiento. Sin embargo, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), aunque concuerda con los demás entrevistados, también menciona que algo que no puede faltar, son los elementos (códigos) que componen la imagen, y que, entre más elementos, mejor fotografía.

Análisis de medios a partir del eje emergente del papel del medio en el cubrimiento fotográfico del conflicto

Este eje no se contempló en el transcurso de la investigación, como un aspecto sustancial; sin embargo, es importante este análisis a partir de la Matriz de Objeto de Referencia (Ver Anexo 19); para reconocer el rol que juega el medio en la transmisión de la imagen. Además, se tomará en cuenta la perspectiva de los entrevistados en torno al papel que juega el medio. Aquí consideraremos la categoría de archivo, como el registro de hechos violentos y tecnología del recuerdo que es preservada, y en este caso, difundida por instituciones de poder (Derrida & Prenowitz, 1995, p. 9-18). Además, de entenderlo como registro, nos lleva a retomar a la categoría de conflicto como la visualización del reflejo de la naturaleza humana, a manera de hecho noticioso (Simmel, 1908, p. 14-16). Por último,

comprendemos, desde este espacio, la narrativa sujeta a un narrador (fotoreportero), que, además, es condicionada por el medio; ya que no construye relatos, pero los selecciona para su publicación.

Al recolectar las fotografías para este análisis, desde la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Colombia, se identificó en un primer momento que no hay un amplio cubrimiento fotográfico de los hechos, a excepción de la toma de Mitú. El diario El Espectador al igual que el periódico El Tiempo, cubrieron esta toma del 2 al 8 de noviembre de 1998; y ambos, ubicaron en primera plana, fotografías del evento del 2 al 7 de noviembre del mismo año. Así mismo, ambos medios ubicaron sus fotografías en secciones que denominamos secciones especiales como: “Mitú desolada” y “Mitú bajo el fuego”, en el caso de El Espectador; y, “Terror en Mitú”, por parte de El Tiempo. Todas estas secciones se enmarcan en el espacio de “Nación” de ambos periódicos. Ahora bien, el diario El Espectador tuvo cubrimiento fotográfico gracias a su “enviado especial” Jairo Higuera; sin embargo, en El Tiempo se observa que la mayoría de las fotografías publicadas fueron tomadas por la Policía Nacional y la agencia de prensa Reuters; por ende, El Tiempo usó material de archivo de una institución del Estado, lo que pudo generar un nuevo filtro de selección, es decir, que posiblemente la Policía haya escogido las fotos que podían publicarse en el medio, antes que el mismo medio las seleccionara. Otro factor importante, es que el narrador y quien seleccionó la fotografía es un funcionario público, por lo que las tareas del reportero gráfico pueden ser transversalizadas, aunque con unas condiciones especiales, específicamente en esa época, tales como la adquisición de un equipo fotográfico y conocimientos técnicos previos en cuanto a fotografía; es decir, se empieza a visualizar que el papel del reportero no es únicamente realizable por profesionales de la fotografía, sino que empiezan a encontrarse otro tipo de sujetos que se involucran con el tema.

Ahora bien, no se encontró mucha información de algunas masacres como la de El Tigre y El Salado; añadiendo que ambas no fueron cubiertas por ambos medios (El Tiempo y El Espectador). Por un lado, la masacre de El Tigre fue únicamente cubierta por el diario El Espectador el 12 de enero de 1999. Para este evento, se dedicaron alrededor de 3 páginas completas del periódico al cubrimiento del suceso; además, una fotografía de este acontecimiento fue publicada en primera plana, del mismo ejemplar. No obstante, esta masacre tuvo una particularidad, y fue que se desarrolló en dos secciones especiales: la primera, bajo el nombre de “Arremetida paramilitar”; y la segunda, fue un espacio de “Análisis” bajo el género periodístico de opinión. La noticia se desarrolló, y por ende las fotografías, bajo la sección de “Tema del día”. Todas las fotografías fueron tomadas por el enviado especial, Carlos H. Lozano. Cabe resaltar, que, aunque la fotografía que acompaña la columna de opinión (Análisis) es de cubrimiento del hecho, se toma como archivo, al intentar ilustrar el contenido del texto de opinión y no de manera noticiosa. Por otro lado, la masacre de El Salado solo fue cubierta por el diario El Tiempo, únicamente el 27 de febrero del año 2000. Esta noticia tuvo espacio de una página entera del periódico, contando con solo dos fotografías, que fueron las únicas que se lograron recolectar sobre el cubrimiento de este evento, es decir, no hubo más imágenes que se hayan publicado como hecho noticioso, por lo que estas fotos fueron las únicas opciones que tuvimos para el análisis. No tuvo ningún espacio en primera página, tampoco se desarrollaron en secciones especiales y no se usó imágenes de archivo; aunque, cabe resaltar, que se ubicaron en la sección de “Actualidad”; además, recurrieron a un enviado especial, pese al poco desarrollo de la noticia.

Con respecto a la masacre de Bojayá, únicamente fue cubierta por el diario El Espectador el día 12 de mayo de 2002, al contrario de el diario El Tiempo, el cual cubrió del 4 al 12 de mayo de 2002. En El Espectador, la fotografía no ocupó primera página y no tuvo secciones especiales, además, se desarrolló en la sección de “Actualidad”; sin embargo, El

Tiempo, dedicó varias fotografías en primera plana del 7 al 9 de mayo del mismo año, las cuales ocuparon secciones especiales tales como “Análisis”, “Conflicto” y “Guerra”. Algo importante, que se debe resaltar, es que este acontecimiento usó varias imágenes de archivo de agencias de prensa como AFP y AP, incluso, la única imagen de El Espectador que se publicó del cubrimiento, es de una agencia; además, de contar con enviados especiales por parte de El Tiempo.

En cuanto al medio, según los entrevistados, los fotógrafos tienen cierta libertad de tomar las imágenes que ellos consideren; Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020), asegura que jamás un editor ha condicionado su labor; por otro lado, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020) en parte, argumenta que no hay alguna restricción a la hora de tomar fotografías. Sin embargo, Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020), enfatiza en que no hay una línea gráfica coaccionada para el fotógrafo, pero, se contradice al establecer que el medio no publica ciertas imágenes por la línea objetiva que desarrollan, es decir, se abstienen, o no, de publicar fotografías que no consideren que vayan con la línea editorial del periódico. Asimismo, Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), establece que el fotógrafo al momento de cubrir, tiene una idea gráfica en su cabeza, gracias a las indicaciones del medio, lo que quiere decir que el medio al transmitir la información del evento, condicionan de manera implícita a los reporteros gráficos a guiarse a partir de ese contenido, para realizar la imagen; entonces, de cierta manera, la imagen, respecto al contenido, sí depende del medio.

En ese sentido te digo que para muchos de los temas tú sales a la calle ya sabiendo como se va a editorializar la revista; y tú tienes que buscar fotografías que se adapten a ese texto o a esa idea que tiene el medio de comunicación. (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020).

A partir de la anterior, podríamos identificar dos momentos de selección de la realidad por parte de los fotógrafos: el primero, suele ser cuando el fotógrafo ya lleva la información suministrada por el medio; no obstante, el segundo, se trataría de la ocasiones en las cuales

el reportero gráfico llega a cubrir un evento del conflicto y no tiene un contexto específico de la noticia; por lo que, en este caso, es el medio quien depende del fotógrafo para adquirir la información que se publicará, esto según el testimonio de Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020). Aunque, al fin y al cabo, es el medio quien siempre toma la decisión de qué publicar, en cualquiera de estos dos momentos.

Aquí entra la labor de un personaje extra en representación del medio, que cumple la función de un segundo filtro para la selección de las fotografías, el cual se le denomina “editor gráfico” o “editor de fotografías”. Este sujeto, se encarga de recepcionar las imágenes que son tomadas por los reporteros gráficos e iniciar un proceso de selección tomando como referencia el contenido de la noticia y la línea editorial del medio.

Claro y pues esa también es la labor de los editores de fotografía. Es seleccionar la fotografía que se adapte y que sea fiel a la realidad; y que se adapte al texto o que vaya sincronizada con el texto que describe. (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020).

Ahora bien, los procesos de edición y selección de las fotografías en el marco del conflicto, iniciaron con la decisión de remitir a los reporteros gráficos al lugar de la noticia, definidos como “Enviados especiales¹⁴”. Esos fotógrafos, al terminar su labor de cubrimiento, se disponían a enviar el contenido al medio, específicamente al editor gráfico; según la experiencia de Díaz (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020), en promedio se enviaban de 4 a 6 fotografías máximo, debido a las limitaciones tecnológicas de los territorios; también, dependían del tiempo, en cuanto al cierre del periódico, por lo que si enviaban las fotografías en horas de la mañana, tenían la posibilidad de enviar más fotos, en cambio, si estaban cercanos a la hora del cierre, escogía la mejor fotografía y sólo eso se enviaba. En estos casos, el editor estaba condicionado a la selección del fotógrafo, no solo de

¹⁴ Enviado especial es cuando salimos a hacer cualquier cubrimiento. Si estoy en Bogotá y me voy hacer un trabajo a otro lado soy enviado especial. Todo el tema que me saca de mi punto de trabajo que es aquí en Bogotá es un enviado especial. Así sea para cubrir la vuelta a Colombia, lleva el crédito de enviado especial. Que va únicamente a cubrir ese evento por eso es un enviado especial (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020).

tomar la imagen, sino de escoger las que más elementos podrían aportar a la historia que se contó en el medio. A propósito de la manipulación de la imagen, tanto el fotógrafo, como el editor podían realizarla, esto en cuestión de recortar o seleccionar el porcentaje de la fotografía que sería publicada.

Según Díaz, el periódico El Tiempo, basa su contenido en informar con veracidad sin amarillismos, debido a que lo entiende como un medio objetivo y serio; por ende, el fotógrafo se adapta a esto, y en temas como relatar visualmente una masacre, optan por tomar la imagen, por ejemplo, de un cadáver, de la manera más limpia posible; “tocaba hacerlo lo más estéticamente, sin ver el morbo ni ser amarillista” (M. Díaz, comunicación virtual, 09 de abril de 2020). Este tipo de selección de parte de la realidad siempre fue enfocado en el medio y sus audiencias, por lo que definir los lineamientos amarillistas dependen del tipo de medio y del lector (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020).

Otro factor relevante, serían las agencias de prensa como medios que contrastan con los diarios tradicionales colombianos. Sus lógicas de trabajo son totalmente diferentes; en algunos casos, según Ríos, algunas agencias publican fotografías a partir de proyectos propuestos por los fotógrafos, cosa que no pasa con los medios nacionales, debido a que tienen “asignaciones mucho más cortas, mucho más escuetas y mucho más específicas” (F. Ríos, comunicación virtual, 25 de marzo de 2020). Sin embargo, en el cubrimiento del conflicto, tanto medios nacionales como agencias, respecto a los fotógrafos, solían trabajar de manera similar, e incluso, muchas veces eran los mismos fotógrafos y se reconocían entre ellos, por lo que, asistían al lugar conjuntamente (aunque cada uno en representación del medio para el que trabajaban), por lo tanto, surgen dos aspectos: primero, al compartir de manera conjunta los mismos espacios era muy probable que las fotografías fueran similares; y segundo, al establecer esa línea de reconocimiento entre ellos, los acuerdos para compartir fotografías eran procesos más accesibles. Aunque, algunas limitaciones que contenían las

fotografías de agencias, según Sierra (J.C. Sierra, comunicación virtual, 14 de abril de 2020), corresponden a parámetros técnicos, como, por ejemplo: la resolución, que muchas veces no era la más apropiada para medios impresos; o su manera de editar las imágenes.

Muchas de las imágenes que les comparten las agencias a los medios, a través de acuerdos entre los editores gráficos de cada espacio, suelen quedarse en el archivo de los diferentes diarios a donde van dirigidas estas imágenes. Estos archivos contienen únicamente las imágenes que se publican en el medio, las demás se suben y tienen un lapso de 5 o 6 días, y luego se borran de manera automática. No obstante, en el cubrimiento de los acontecimientos analizados, las fotografías que no se lograban enviar eran entregadas al medio, pero gran parte del material lo conservan los fotógrafos. Por decirlo así, lo reportero gráficos también poseen un archivo personal, aunque siga siendo propiedad del medio.

Para finalizar, los medios son totalmente diferentes entre ellos, pero en cuanto a las lógicas del cubrimiento del conflicto tienen puntos en común. Además, a menos que el fotógrafo sea freelance, éste siempre va a estar condicionado al medio.

Resultados

Esta investigación se centra en el estudio de la fotografía mediática del conflicto armado, analizada a partir de tres ejes correspondientes a los objetivos específicos, por lo que los resultados se tomarán desde ese mismo orden: códigos visuales, transformaciones históricas y el papel del reportero gráfico.

Con respecto a los códigos visuales se identificó que los elementos que tienen más fuerza en el relato general de todos los eventos analizados son: las víctimas y los elementos religiosos alrededor de la escena; esto como factor común en el cubrimiento de estos acontecimientos por medio de la fotografía, evidenciando que la narrativa se construye haciendo uso, siempre, de estos códigos, remitiendo a contextos diferentes como cementerios

e iglesias, aunque, específicamente las víctimas siempre se establecen en cualquier contexto local del territorio, e incluso, esos signos religiosos son objetos portados por estos personajes.

Ahora bien, dentro de las fotografías existen elementos que dialogan entre sí y construyen el relato visual de manera explícita en el marco del conflicto armado colombiano, esto en cuanto al cubrimiento de los eventos. Los códigos que construyen estos relatos son: primero, los elementos como, cadáveres, armas de ataque, y corporalidades y gestualidades de los personajes que se rescatan en las imágenes analizadas, correspondientes a la “Narrativa de la muerte y el dolor”; segundo, los signos como: ruinas, elementos religiosos y la representación de la víctima en la imagen, entorno a los refugiados, desplazados o en entornos de duelo; consolidan la “Narrativa de las consecuencias y la víctima”; y por último, las armas de vigilancia, ataque y protección, las fuerzas públicas (militares y policías), los funcionarios del Estado (DIJIN y CTI), los cuales generan la “Narrativa de la presencia del Estado”.

Con respecto a los códigos visuales explícitos en la rememoración, los elementos que tienen más fuerza visual en este relato, corresponden a elementos híbridos, tanto del recuerdo del evento a partir de imágenes de archivo que se tomaron en el cubrimiento, como de fotografías del contexto actual del territorio donde ocurrió el acontecimiento; todo esto bajo tintes de reconciliación, memoria y resiliencia. Por este motivo, al momento de evocar el acontecimiento del conflicto, los índices visuales de todo el relato competen al territorio y las víctimas en dos temporalidades diferentes, pasado y presente. Los códigos en términos del relato no cambian de manera sustancial, en comparativa con los de cubrimiento, puesto que estos se retoman desde imágenes de archivo; sin embargo, al evocar el evento se añaden más elementos, como: los escenarios reconstruidos bajo un enfoque de resiliencia, el recuerdo de imágenes de archivo no publicadas en el cubrimiento, e incluso, imágenes que sí fueron

publicadas, pero bajo el lente de memoria histórica. Asumiendo que todo lo anterior constituye la “Narrativa del recuerdo y resiliencia”.

Para finalizar este punto de códigos visuales, asumimos que la “Narrativa del inconsciente” se construye a partir de los observantes de la escena, los cuales corresponden a los códigos implícitos dentro del relato del conflicto armado, ya que de manera simultánea se identificaron en casi todas las imágenes analizadas. Aunque, en todas las fotos del cubrimiento sí se identifican estos personajes.

Ahora bien, en cuanto a las transformaciones históricas, cabe recalcar que los códigos de rememoración reflejan la misma estructura visual, que dan cuenta las imágenes del cubrimiento, pero bajo el formato de archivo, no obstante, sus enfoques son totalmente diferentes, mientras que en el cubrimiento se usaron estos elementos para, en general, narrar la noticia del evento; en rememoración, se usan para evocar contextos de un pasado lejano, usando estas imágenes como constancia de que ocurrió ese acontecimiento. Destacamos que en general el orden lógico de estas diferentes narrativas corresponde que, en primer lugar, asumen elementos crudos del acontecimiento, como los cadáveres. Y, en segundo lugar, la rememoración hace uso limitado de estos elementos violentos, aunque, este orden únicamente cambia en las imágenes de la masacre de El Tigre, donde, en el cubrimiento, solo se reflejan a las víctimas, pero al evocarlo, sí se muestran los cadáveres que se rescataron del río. Además, añadimos que las fotografías de rememoración, a pesar de tener más enfoques, tienen menos códigos a la hora de visualizar la imagen, sobre todo en las fotos de contextos actuales.

En su mayoría, las fotografías del cubrimiento se publicaban a blanco y negro, pero esto debido a el formato editorial del periódico, ya que, únicamente, las imágenes que se publicaban a color eran las que se encontraban en primera plana. Por el contrario, las imágenes de rememoración, al estar en un formato digital, aunque sean de archivo, casi en su totalidad se publican a color; a excepción del espacio que evocaba la masacre de Bojayá, ya

que su estilo gráfico corresponde a fotografías a blanco y negro, pero debido a la intención de sensibilizar el evento.

Los aspectos técnicos que en su mayoría se transformaron, corresponden a la calidad y nitidez de la imagen, además, se evidencia que estos cambios técnicos, como, por ejemplo, el uso de la imagen a color, le dan más elementos gráficos al mensaje de la fotografía.

Asimismo, en el cubrimiento, se evidenció que las imágenes eran publicadas hasta 11 días después de ocurrido el evento, pero las fotografías de rememoración evocaban el evento hasta 7 días antes de la fecha conmemorativa, que por lo general es el día que ocurrió en suceso. Respecto a los espacios de la imagen en la publicación de los diferentes medios (impreso y digital), son totalmente diferentes; por un lado, la diagramación en el periódico impreso era muy variada, por lo que no existe un tamaño estándar para las fotografías, por el contrario, en los portales web, la imagen siempre se rige al ancho del texto.

Los pies de foto, en las imágenes de cubrimiento siempre contextualizan el contenido de las fotografías, sin embargo, en las fotos de rememoración los pies de foto concuerdan más con el contexto de la noticia, que con la descripción de la imagen. Igualmente, es casi imposible tener un contexto puntual del evento a través de la imagen, sino fuera gracias al pie de foto, por lo menos en el caso del cubrimiento, ya que este expresa los sujetos involucrados en la imagen y las causas que generaron ese escenario. A pesar de esto, lo que sí transmite la imagen mediante sus códigos, son las sensaciones a través de los sentidos.

Por otra parte, cabe señalar que en su mayoría, las fotografías de cubrimiento, a excepción de la masacre de El Salado, fueron publicadas bajo secciones especiales que personalizaban el seguimiento de la noticia, en cambio, el cubrimiento de las rememoraciones se desarrolla en secciones más generales debido al árbol de navegación de la página del medio, aunque, como en el caso de El Espectador, intenten generar secciones más específicas, no existe el mismo tipo de particularización de la noticia.

Continuando con esta línea, se reconoce que el papel del fotógrafo está condicionado a unas preconcepciones estéticas de la imagen, pero que muchas veces se ven seleccionadas en espacios de posproducción, esto debido a que, en los momentos álgidos del registro, estas posturas estéticas se consolidan en la imagen de manera inconsciente y automática. Estos conocimientos, en gran medida son recolectados por el fotógrafo a partir de su experiencia y carga profesional, no obstante, aunque hay parámetros estéticos generales, cada fotografía es personalizada, con base al estilo del fotógrafo.

El perfil del reportero gráfico, en torno al cubrimiento del conflicto armado, corresponde a un periodista que da cuenta, a través de las fotografías, parte de la realidad que él está viviendo, respecto al cubrimiento de un evento general del conflicto. Asimismo, su labor correspondía en registrar la información visual del contexto que él mismo elegía tomar, o que las condiciones contextuales se lo permitieran. Los reporteros gráficos hacen un trabajo de ensayo fotográfico y esto se transforma en reportaje en el proceso de selección del medio; es decir, los fotógrafos van a territorio, buscan el evento y lo registran de manera que tengan varios elementos y escenas, para luego seleccionar las imágenes que remitirán al editor de fotografía. En definitiva, es una narrativa visual del evento bajo un hilo conductor entre las fotografías registradas, más no se evidencia cuando se publican.

Ahora bien, los entrevistados confundían su papel político, con su papel social, simulando que su responsabilidad política es en sí misma, su responsabilidad social, y que este tipo de responsabilidad corresponde a la labor periodística de informar. Además, contrasta de manera significativa el papel cultural del reportero gráfico, asumiendo que la percepción cultural de su labor depende tanto de su experiencia, como de su metodología de trabajo; esto debido que cada uno tiene preconcepciones del término “cultura”, totalmente diferentes.

En cuanto al cambio de lo análogo, a lo digital, existe un acuerdo común de que no existían cambios significativos que de alguna manera modificaran las narrativas que intentaran expresar mediante la fotografía, más bien, asimilan estos avances como herramientas que mejoran los procesos de difusión y calidad de la imagen. Estos cambios, también facilitan la labor del fotógrafo, en cuanto a las herramientas digitales, de ampliar la narrativa, ya que no tienen las limitaciones que poseen al trabajar con tecnología análoga, sin embargo, esto limita el análisis estético y de recolección de elementos en la imagen, debido a que no hay grandes limitaciones a la hora tomar las fotografías y el proceso de síntesis se pierde; por lo que en realidad, aunque los tiempos de difusión sean más cortos, los procesos de posproducción son más extensos.

Por otro lado, se encontró que el papel de la mujer como reportera gráfica, en los espacios del cubrimiento del conflicto no tuvo relevancia significativa, e incluso, en ninguna de las fotografías de cubrimiento analizadas aparece como autora de la imagen una mujer, aunque, en los espacios de rememoración, el papel de la reportera gráfica toma más fuerza, ya que se encontraron más fotos tomadas por mujeres.

Por último, emerge el papel del medio como un cuarto eje de esta investigación, el cual se tuvo en cuenta de manera implícita, pero que tomó fuerza en el análisis, ya que se comprendió que el fotógrafo y el medio tienen una relación de interdependencia. El editor gráfico no puede cumplir su labor sin tener el material fotográfico que es realizado por los reporteros, y el fotógrafo no podría culminar su trabajo periodístico si el editor no seleccionara sus fotos para ser publicadas en el medio. En general, aunque dependan entre sí, se diferencian de manera sustancial, ya que el fotógrafo es quien está en contacto con la realidad y es quien elige qué parte de la realidad relatar; pero al final quien elige la línea narrativa, es el medio.

Muchas veces la labor del reportero gráfico no necesariamente la realiza un profesional; en muchos casos depende de quien tenga accesos al lugar, o se encuentre en el momento indicado¹⁵. No obstante, anteriormente, aunque no fuera un profesional, sí debía tener conocimientos previos en fotografía para poder registrar los acontecimientos; en cambio, en la actualidad, basta con tener los recursos tecnológicos y digitales necesarios.

Finalmente, El Espectador y El Tiempo son medios impresos tradicionales en Colombia, pero con formatos diferentes; sin embargo, en cuanto a la construcción del relato visual del conflicto armado colombiano, no consolidan diferencias significativas. Ambos medios, en el caso de la toma de Mitú cubrieron los mismos días. Aunque, la construcción del relato visual, a partir de los elementos del cubrimiento son similares, lo que diferencia sus narrativas son los contextos que desarrollan con los pies de foto. Aunque publicaran imágenes con el mismo encuadre, los pies de foto arremetieron contextos totalmente diferentes. Por lo tanto, la representación visual de parte de la realidad de estos acontecimientos, es similar entre los medios a partir de los códigos visuales, transmitiendo en general las mismas sensaciones, pero al transmitir la información de la imagen de forma textual, la narrativa cambia totalmente.

Conclusiones y recomendaciones

Tal como esta investigación lo ha demostrado, el conflicto se desarrolla como un proceso humano que se imprime en la fotografía como parte de una realidad social, que ha sido condicionada no solo por el lente del fotógrafo, sino por la selección de la narrativa visual del conflicto que han realizado los medios de comunicación; sin embargo, la producción social de la fotografía se ha basado en la secuencia de imágenes publicadas en los

¹⁵ Esto con respecto a las fotografías tomadas por la Policía Nacional en el registro de la toma de Mitú, las cuales fueron publicadas en el periódico El Tiempo.

medios de información a lo largo de la historia, sobre el conflicto armado colombiano; es decir, la narrativa visual del conflicto no es solo una fotografía, sino una serie de imágenes bajo enfoques contextuales similares. Aunque los fotógrafos insistan en el hecho de que solamente se transmite información por medio de la imagen, en realidad hay un ejercicio acumulativo del relato del conflicto con respecto a la construcción narrativa de las imágenes con códigos visuales similares. A pesar, de que se dediquen sus esfuerzos a solo relatar un evento, desde el registro inmortalizado se construyen narrativas del conflicto como un consumado histórico. Quizás, cada imagen de manera individual se pierda en el olvido, pero, al rescatarlas de nuevo consolidan una historia contada a lo largo de los años que refleja destrucción, dolor y muerte. Pero, que, al pasar al espacio de rememoración, como archivo, intenta cambiar esta narrativa a manera de resiliencia y reconciliación.

A pesar de las transformaciones históricas de la fotografía, desde la técnica, esta narrativa no ha sufrido cambios significativos, más bien ha generado que la narrativa visual del conflicto sea más amplia. No obstante, al remitir los cambios conceptuales que ha tenido dicha narrativa, identificamos que pasó de ser un relato informativo de hechos violentos, al recuento de la historia con enfoques de resiliencia y reconciliación.

La narrativa bajo el cubrimiento de hechos del conflicto armado colombiano se basó en el relato de la muerte y el dolor de los sobrevivientes. Los códigos como cadáveres, cementerios y procesos de duelo, generaron lo que denominamos la “Narrativa de la muerte y el dolor”. Como punto importante de esta narrativa, la estética de la representación del cadáver toma relevancia, debido a que sus enfoques son de protección de la identidad del cuerpo, pero sin dejar de lado su representación como un sujeto sin vida; esto debido al estilo gráfico del medio, con la intención de visualizar los cuerpos, sin generar amarillismo. Por lo que, en definitiva, sí hay procesos estéticos de la representación de la muerte en el conflicto armado colombiano. Ahora bien, los sobrevivientes, dentro de esta narrativa, tienen una carga

sensorial y de transmisión de sentimientos, que pautaron la difusión del dolor en las escenas retratadas, publicadas en los medios.

Por otra parte, la “Narrativa de las consecuencias y la víctima”, se desarrolló entorno a las limitaciones contextuales a partir de la incursión del fotógrafo a la escena del hecho violento; puesto que, las condiciones estructurales del conflicto armado colombiano, y en general del país, restringían las vías comunicativas, tanto terrestres, como tecnológicas, frente al acceso a los territorios, lo que hacía que el reporte solo abarcara los eventos a partir de los resultados de los atentados. Por ende, esta narrativa se construyó frente a las ruinas, los cadáveres y las víctimas que lograron sobrevivir; pues básicamente, eran los únicos recursos con los que contaban para ilustrar la noticia. Por lo tanto, el mensaje de esta narrativa, en general, es sobre las consecuencias de la guerra, relatando lo que deja a su paso el conflicto. Por otro lado, y de forma casi usual, marcan el relato con códigos religiosos implícita y explícitamente, estableciendo que los procesos de duelo, de manera semiótica, siempre estaban relacionados con creencias religiosas.

Durante la visualización de las ruinas y cadáveres, en términos proxémicos, en todo el relato visual general del conflicto, existen personajes repetitivos, los cuales son funcionarios públicos del Estado. De manera continua, se evidencio la presencia de policías, militares o funcionarios del CTI o la DIJIN, en los diferentes relatos de los eventos analizados, bajo un enfoque de ayuda al territorio, ya sea buscando, analizando o vigilando el lugar que sufrió los atentados. Por ende, esto constituye la “Narrativa de la presencia del Estado”, debido a que, de manera explícita, los medios publicaban reiterativamente estos funcionarios bajo gestualidades y corporalidades de colaboración, e incluso, de duelo. Ahora bien, en su mayoría, la representación del Estado siempre está relacionada con códigos de armas, tanto de protección como de ataque. Por lo que es muy usual que los funcionarios públicos estén empuñando todo el tiempo un fusil. Por último, estos personajes, de manera consecutiva,

están próximos a los cadáveres, correspondiendo al papel de un proceso de inspección o la vigilancia de estos.

Del mismo modo, estos personajes también están inmersos en la “Narrativa del recuerdo y la resiliencia”, puesto que, asimismo, están de manera continua en el relato, aunque bajo enfoques diferentes. Este relato da cuenta de procesos de memoria, pero bajo enfoques de resiliencia y reconciliación, incluso cuando retoman fotografías de archivo; puesto que lo hacen para recordar el evento contrastándolo con el contexto actual del territorio. Entonces, esta narrativa no solo funciona como rememoración, sino que evidencia la transformación de las dinámicas sociales frente al conflicto y posconflicto, que ha sufrido el país en los últimos años. Sin embargo, no se tendría claridad si esos procesos de resiliencia revictimizan, o no, a los sobrevivientes de cada evento.

En lo que respecta a los códigos implícitos, cabe resaltar a los personajes que denominamos como “observantes”, quienes se encuentran en la mayoría de fotografías, como elementos del inconsciente del relato, en otras palabras, las personas que observan el índice de la escena, o que lo acompañan, se encuentran en el transcurso de toda la narrativa del conflicto. Son sujetos que son perceptibles, pero que de alguna manera no toman relevancia, aun así, nutren la escena de más elementos; además, se observó otro tipo de signos característicos de las pertenencias de los sobrevivientes, identificando que, en el relato de la víctima, de manera implícita están acompañando esos objetos que conservan y que de alguna manera sobrevivieron al igual que ellos. En suma, todos estos elementos mencionados se engloban en lo que se denominó la “Narrativa del inconsciente”.

Además, los medios El Espectador y El Tiempo, como constructores de parte la realidad visual del conflicto armado colombiano no tienen gran diferencia en cuanto a la narración a través de los códigos visuales, esto debido a que los tipos narrativas visuales ya mencionadas se inscriben en ambos medios, pues podemos identificar que ambos espacios,

relatan de manera continua las consecuencias de los atentados debido a las dificultades de acceso al territorio, buscando siempre como foco las ruinas, las víctimas y los funcionarios del Estado. Sin embargo, estas narrativas visuales se encuentran determinadas por el pie de foto; puesto que la imagen nunca genera un contexto completo frente al acontecimiento. Por ende, aunque el relato tenga los mismos códigos, si el pie de foto describe hechos o contextos diferentes, la traducción de la narrativa no va a ser la misma, así que, en pocas palabras, una fotografía en un medio de comunicación siempre estará condicionada al pie de foto. Así mismo, sucede con las fotografías de rememoración, no obstante, sus pies de foto no contextualizan de manera eficaz la imagen.

Como hipótesis central, la fotografía se consolida como mediadora de los procesos comunicativos del conflicto armado colombiano, sujeta a las intenciones del narrador, transformándose en archivo. No obstante, estos procesos de mediación se identificaron, sobre todo, en contextos alejados de los territorios que fueron víctima del conflicto. Por lo que esta producción social del acontecer público del conflicto fue difundida y, por ende, mediada, hacia las audiencias de las principales ciudades del país.

En la teoría de Jesús Martín Barbero, se entiende que la mediación cambia de acuerdo a las dimensiones políticas, culturales y comunicacionales; esto quiere decir que la imagen está sujeta a los cambios de las dinámicas sociales. Por lo tanto, la fotografía se modifica, no sólo desde parámetros técnicos sino, a partir de las transformaciones históricas de la cultura, la política y la economía. En otras palabras, la fotografía, al igual que los avances tecnológicos y técnicos, evolucionan en torno a las lógicas sociales, sin embargo, en cuanto a la mediación del conflicto armado colombiano, los cambios en su función no fueron radicales, más bien, sus cambios apuntan a las dinámicas de mediar las representaciones del conflicto, pues en el momento del cubrimiento, la mediación consistía en informar a esos sujetos alejados, para confirmar la veracidad de las consecuencias de los hechos atroces del

conflicto. En cambio, para la rememoración se convirtió en un espacio de validación y recuento de los hechos, pero que también connota la reconstrucción simbólica del territorio y las víctimas.

Por ende, la fotografía es mediadora porque a través de los recursos visuales intenta incluir la realidad dentro del retrato; y, por lo tanto, intenta dar sentido a la acción social (Martín, 1987), pero esto bajo los cambios conceptuales que ha sufrido el conflicto, primero como hechos sociales violentos que afectaban comunidades; y ahora, como relatos de resiliencia bajo lo se denominó posconflicto. Por tal motivo, son importantes las consideraciones de Martín (1987), porque enfatiza en los planteamientos de Walter Benjamín, quien afirma que la mediación “permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del sensorium de los modos de percepción, de la experiencia social” (Martín, 1987, p.56).

Martín (1987), comprende que los medios de comunicación controlan los códigos detrás del mensaje que afectan la realidad; por ende, la imagen puede cumplir intereses ajenos y de ese modo ser manipulada. Dentro de esta investigación, se concluyó que el medio es quien en realidad pauta la norma de la línea narrativa visual del conflicto armado, por lo que el fotógrafo no es el único narrador de este tipo de fotografías. El fotógrafo tiene la libertad de seleccionar los elementos de la realidad del evento que está registrando, sin embargo, lo que él hace, es construir un ensayo fotográfico de ese evento y ese producto es el que se remite al medio; no obstante, el medio de comunicación elige qué parte de esa realidad registrada es en realidad la que se publicará para informar a las audiencias. Entonces, el fotógrafo es un enlace entre la realidad y el medio, pero el mediador final es la institución de comunicación. En otras palabras, el fotógrafo es condicionado para establecer una representación institucionalizada de la realidad, e incluso, se ve presionado a adaptarse a las

condiciones del medio. Por ende, el fotorreportero no puede ser el mediador final.

Únicamente es mediador en el proceso de registro, y termina esta labor cuando remite su producto al medio. Así mismo, no se podría llegar a entender el registro de las fotografías del conflicto como una verdad absoluta, debido que; primero, la fotografía nunca es una versión fiel de la realidad porque no la puede abarcar en su totalidad, más bien, son elementos seleccionados por un individuo; y, segundo, comprendemos que los fotógrafos a pesar que tengan posturas similares, no pueden asumir ningún factor que verifique la autenticidad del hecho, más que del reconocimiento del profesionalismo, tanto del fotógrafo, como del medio. Entonces, la fotografía nunca puede validar de manera absoluta los hechos del conflicto, porque es casi imposible determinar si puede haber sido trucada o manipulada.

La fotografía al ser mediadora, también plantea una perspectiva de la realidad congelada en la imagen, rompe con esta y la solidifica; además, genera otro espacio de contemplación, y, por ende, más mecanismos para analizar el conflicto armado colombiano; tal como el papel de la fotografía de archivo. Cuando las mediaciones del cubrimiento culminaron al publicar el registro para informar a la comunidad, pasaron a ser documentos de validación en el repositorio histórico del conflicto, pasando a los espacios de archivo de cada medio, como soportes históricos, pero que también fueron conservados por instituciones públicas del Estado. Por consiguiente, estos artefactos de recuento histórico sirvieron también para construir la narrativa del recuerdo del conflicto armado colombiano, en torno, además de ser testimonio de los acontecimientos del conflicto, se convirtió en una imagen que apoya los principios que se intentan adecuar a la dinámica social, a partir del denominado posconflicto. A partir de la fotografía como archivo, retomar la narrativa y englobarla es mucho más fácil que al momento de publicar la imagen del cubrimiento, porque a través del archivo se puede tomar esas imágenes del cubrimiento para establecer los lineamientos que tuvieron los medios para construir la historia del conflicto, sin embargo, para identificar esa narrativa

general, los archivos deben tener una amplia línea temporal que permitan comprender esas lógicas del relato.

Para finalizar, este tipo de investigaciones conllevan a entender la importancia de los espacios de construcción del relato del conflicto como aquellos artefactos que consolidan quizás las únicas herramientas de validación pública de las dinámicas del conflicto interno como la que vivió Colombia. Y más, si son estudiados desde el lente del campo de la comunicación, asumiendo que las fotografías son las constructoras de realidades ajenas a la audiencia citadina, y que al final se convierten en verificadores de la historia. Sin embargo, el campo de la comunicación puede aportar mucho más al estudio de la imagen, porque, como ya nos dimos cuenta, hasta espacios como el de la estética son elementos comunicativos que marcaron la pauta de la narrativa del conflicto. El campo de la comunicación contempla muchos más factores teóricos que podrían ayudar a entender la imagen desde otros enfoques, pero siempre entendiéndola como una herramienta comunicativa.

Con respecto a la estética, comprendimos que su labor comunicativa es fundamental, pero que en el marco del conflicto abarcó espacios como el de la posproducción, mas que el registro, por ende, ampliar los conocimientos sobre el cómo se fundamentan estos conocimientos en la mente del fotógrafo, permitiendo que se desarrollen en la fotografía de manera inconsciente y automática; aunque, quizás sea un trabajo arduo que llevaría a intentar entender generalidades y puntos en común de procesos que son totalmente personales o individuales de cada fotógrafo, vale la pena estudiarla.

Por otro lado, el fotógrafo es clave en la consolidación de la narrativa visual de cualquier hecho histórico, porque, como ya lo hemos mencionado, su labor es parte fundamental de la visión pública que se tiene del conflicto interno, esto podría iniciar una indagación sobre su papel político, social y cultural en el marco de las dinámicas sociales, para entender como su trabajo puede ir más allá del registro de la fotografía. Ahora bien,

rescatamos que la presencia de la mujer como fotógrafa del conflicto fue casi nulo, y los mismos entrevistado no dieron cuenta de un por qué lógico y sólido, asumiendo que esto se debió a lógicas machistas normalizadas en la época del conflicto, pero que se sería un punto interesante en investigación al retomar el papel de la mujer dentro del reporterismo gráfico de guerra, que además, también daría cuenta de esas transformaciones y avances de la mujer en un campo que tal vez fue reservado únicamente para hombres; aunque, el hecho de que hayan más mujeres en el medio digital revela que la mujer esta ganando terreno en la actualidad, por lo que sería un punto válido de investigación.

En un momento de la investigación un entrevistado acotó que en Colombia no hubo, como tal reporterismo de guerra, esto deriva las lógicas que se desarrollaron en el trabajo del fotógrafo, pues su acceso a los lugares era limitado, por lo tanto, su registro fue únicamente de las consecuencias de ese tipo de eventos. No obstante, como investigadores creemos que valdría la pena ahondar en las dinámicas del reporterismo de guerra, para determinar si fue, o no, una labor llevada en Colombia, o si, por el contrario, esas lógicas de este tipo de reporterismo se adaptan al contexto, y no dependen de unas normas sociales implícitas que se deban reconocer.

Por último, todo este trabajo investigativo, únicamente tuvo en cuenta los procesos de producción de la fotografía mediática del conflicto, pero que podría continuar una línea investigativa, abarcando los procesos de representación social del conflicto, y cómo estos fueron recibidos por las audiencias. Esto, porque en muchas ocasiones las fotografías siguen un curso que no es controlado, ni por el fotógrafo, ni por el medio. En cambio, su utilidad va a depender, posiblemente, únicamente del receptor. Asimismo, sabiendo que la fotografía actúa como imagen que ayuda al ser humano a interpretar mejor los códigos, es importante saber qué quieren decir las imágenes, o a qué hacen alusión, es en este punto donde, también, hay que hacer una distinción a las representaciones visuales.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. Editorial FCE, México, pág. 203
- BBC News (2016). Bojayá, la población donde las FARC cometieron una de sus peores masacres y que votó abrumadoramente por el Sí. Recuperado de:
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37541772>
- Benjamín, W. (1936). El Narrador. Revista de Occidente, Madrid. Recuperado de:
http://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0004.pdf
http://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0004.pdf
- Benjamín, W. (1931). Pequeña historia de la fotografía. Universidad de Palermo.
Recuperado de:
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/42931_166594.pdf
- Beléndez, A. (2016). Mi clásico favorito: James Clerk Maxwell. Revista Española de Física, 2016, 30(3): 62-73.
- Bermúdez, J. (2010). Cultura Visual. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, Revista nodo N° 8, Volumen 4, 5-30.
- Brunner, J. (1996) Realidad mental y mundos posibles. Barcelona: Gedisa
- Bonetto, M.J. (2016). El uso de la Fotografía en la investigación social. Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social, Argentina. N°. 11, págs. 71-83.
- Castillejo Cuéllar, A. (2009). Las sombras del terrorismo: Cuerpos, espectros y los espacios de guerra. In: A. Castillejo Cuéllar, ed., *Los archivos del dolor: Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea.*, 1st ed. Bogotá: Universidad de los Andes, pp.105-160.

- Capo, V. (2012). Prezi. Obtenido de La Semiología de Umberto Eco: Tomado de:
https://prezi.com/b6ur_xrpdu24/la-semiologia-de-umberto-eco/?webgl
- Cela, J. R. & Parras, A.P. (2010). El tratamiento documental en la fotografía de prensa: ante el dolor de los demás y el conflicto de los otros. *Revista General de Información y Documentación*. Universidad Complutense de Madrid, España. Vol. 20, 459-470
- Craig, R. (1999). "Communication Theory as a Field". *Communication Theory*. 9 (2), International Communication Association, pp.119-161.
- Coser, L. (1961). *Las Funciones del Conflicto Social*. Fondo de Cultura Económica: México. 216 pp.
- Corvalán, K. (2005). Hippolyte Bayard. Leedor, Argentina. Recuperado de:
<http://leedor.com/2005/04/02/hippolyte-bayard/>
- Derrida, J., & Prenowitz, E. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 9-63. doi:10.2307/465144
- Domenech, F. H. (2014) Tratamiento del fotoperiodismo en las historias de referencia de la fotografía. *Revista de Comunicación*. vol.13. 38-59.
- El Tiempo (2020). Así fue el cruel ataque paramilitar que dejó 60 muertos en El Salado. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/masacre-en-el-salado-asi-fue-la-cruenta-incursion-de-los-paramilitares-462306>
- El Tiempo (2009). A 10 años de la masacre de El Tigre, en Putumayo, sobrevivientes buscan a sus muertos. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4746440>
- El Espectador (2011). La masacre de El Tigre. Recuperado de:
<https://www.elespectador.com/content/la-masacre-de-el-tigre>

El País (2018). Así fue la toma de Mitú que consternó a Colombia y dejó heridas imborrables.

Recuperado de: <https://www.elpais.com.co/colombia/asi-fue-la-toma-de-mitu-que-consterno-a-y-dejo-heridas-imborrables.html>

Eco, U. (1994) *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen.

Fabara, S. (2018). ¿Cuál es el límite de la manipulación en fotografía? Xatakafoto.

Recuperado de: <https://www.xatakafoto.com/opinion/cuanta-manipulacion-demasiada-fotografia>

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (2016). *Textos Obligatorios para Examen 2016*. Universidad en Buenos Aires: Argentina.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México. Biblioteca Internacional de Comunicación.

Flusser, V. (1997). Un mundo codificado. *Medienkultur*, cáp. I. [21-28].

George, C. (2001). Haciendo la historia en imágenes. Los inicios de la reportería gráfica en Colombia. *Signo y Pensamiento*, Vol. 20, 46-53.

Grimson, A. (2000). Interculturalidad y Comunicación. Bogotá. Norma, p.30-78.

Halbwachs, M. (2016). Memoria individual y memoria colectiva. *Estudios Digital*, 0(16), 163-187. doi: <http://dx.doi.org/10.31050/1852.1568.n16.13479>

Ibáñez, L. (2013). Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en occidente. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, N.º 4

Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 84

Lara, E. (2005). La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, España, N.º 5

Manero B., R., & Soto M., M. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 10 (1), 171-189.

- Martín, B. J. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Editorial Gustavo Gili S.A. Versión revisada 1991.
- Martín, M. (2004). *La producción social de comunicación*. El libro universitario. Madrid, España: Alianza Editorial. p. 203-241
- Martínez, A. (2003). Memorias: fotografía pictórica. Universidad de las Américas Puebla. Tesis profesional: Puebla, p. 7
- Merchán, E. (1992). La realidad fragmentada. Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral: Madrid.
- Nieto, E. M. (2005). El valor de la fotografía. Antropología e imagen. Gazeta de Antropología, art.4, N.º 21. Rescatado de: <http://hdl.handle.net/10481/7178>
- Novo, R. (2010). Hannah Arendt: narrar la acción: la responsabilidad política del narrador. III Seminario Internacional Políticas de la memoria. Seminario llevado a cabo en el CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-31/novo_mesa_31.pdf
- Opitz, H. A. (s.f.) Historia de la Fotografía periodística. Tp3. Universidad de Palermo.
- Ortiz, A. (2015). Enfoques y metodologías de investigación. Gutiérrez. *Enfoques y métodos de investigación en la ciencias sociales y humanas*. (pp. 13-27). Ediciones de la U.
- Osorio, Z. (2015). La confianza visual: imagen fotográfica en la prensa colombiana, 1830-1914. (Tesis de Doctorado en Comunicación y Periodismo). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Puerta, R. (2010). Cámaras reflex: SLR. Hipertextual. Recuperado de: <https://hipertextual.com/archivo/2010/10/camaras-reflex-slr/>
- Rocco, M. C. & Rogelia, C. (2010). Fotoperiodismo de guerra: Impacto social e implicancias éticas. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*. Vol. 28. 98-120.

- Rodríguez, M.A. (2009). “La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865)”, *Clío* Rediris 35, 2009. <http://clio.rediris.es> ISSN 1139-6237
- Rueda, S. (2007). La fotografía en Colombia, estudios e interpretaciones: una breve bibliografía. Vol. 12. 151-167.
- Rueda, S. (2009). Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia. Ensayos. Historia y teoría del arte. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, No. 16, 17 fotos, pp. 117-147.
- Semana (2019) "Ni una gota de sangre más en Bojayá": el pedido de las familias 17 años después de la tragedia. Recuperado de:
<https://www.semana.com/nacion/articulo/bojaya-recibe-a-sus-muertos-17-anos-despues-de-la-masacre/639802>
- Simon, E. (2013). La Fotografía Colombiana Contemporánea: la expresión de un contexto. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Vol.19. 65-84.
- Simmel, G. (1908). El conflicto, sociología del antagonismo. Sequitur: Madrid, 2010.
- Sontag, S. (2010). Ante el dolor de los demás. Barcelona, España. Random House Mondadori S.A.
- Suarez, G. M. (2009). Información general de la línea activa de investigación, Universidad Santo Tomás.
- Susperregui, J. (1987). La fotografía como medio de comunicación de las masas. *KOBIE: España*, N.º IV.
- Tolla, W. (2015). Orígenes de la Fotografía: el Daguerrotipo. Photo Fontana. Recuperado de:
<http://photofontana.com/origenes-fotografia-daguerrotipo/>
- Valenzuela, M. (2000). Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfotografía. Universidad de Chile: Chile, Pág. 88 – 92.

Vásquez E. A. (2011). “El ensayo fotográfico, otra manera de narrar”. Quórum Académico, 8 (2), pp. 301-314.

Vidal, M. (2014). La Regla del Horizonte: en Qué Consiste y Cómo Usarla. Dzoom.

Recuperado de: <https://www.dzoom.org.es/regla-del-horizonte/>

Villafañe, J. (2006). Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, España. Ediciones Pirámide.

Wordpress (2008). Códigos en la imagen. Wordpress. Recuperado de:

<https://publicidadresumida.files.wordpress.com/2008/02/codigos.pdf>

Yepes, M. R. (2014). “El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Vol. 9. N. 2. pp. 23-43. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5857390>

Zorita, M. (2013). El fotógrafo que murió dos veces. Albedo. Recuperado de:

<https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/el-fotografo-que-murio-dos-veces/>

Anexos

Anexo 1. Objeto de Análisis, fotografías de cubrimiento:

<https://drive.google.com/drive/folders/19IpB6gt->

[O_awz6QAQvi79bnAMMncXxaK?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/19IpB6gt-O_awz6QAQvi79bnAMMncXxaK?usp=sharing)

Anexo 2. Objeto de Análisis, fotografías de rememoración:

<https://drive.google.com/drive/folders/1pNNiZA->

[XXr1_uPHvhLb09MwpXeAMBnmG?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1pNNiZA-XXr1_uPHvhLb09MwpXeAMBnmG?usp=sharing)

Anexo 3. Guion de entrevista estructurada:

<https://drive.google.com/file/d/1GeGHWBQUvPNSRDRaX7LggsBjhz093H2k/view?usp=sharing>

Anexo 4. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías del cubrimiento de la toma Mitú:

https://drive.google.com/drive/folders/1K0GclQmfsqZ9B7ivclb_EAJovLj17Jzp?usp=sharing

Anexo 5. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías de rememoración de la toma Mitú:

https://drive.google.com/drive/folders/1zhz1_BYVYc0307tNnWygUR35wlCA6f38?usp=sharing

Anexo 6. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías del cubrimiento de la masacre de El Tigre:

https://drive.google.com/drive/folders/1iNEwD_ATSoKGWQedW3lEPaoKU6hewBs?usp=sharing

Anexo 7. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías de rememoración de la masacre de El Tigre: [https://drive.google.com/drive/folders/1TY-TMWUdk8SylDYO6OnZSrqv-](https://drive.google.com/drive/folders/1TY-TMWUdk8SylDYO6OnZSrqv-UEno3C6?usp=sharing)

[UEno3C6?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1TY-TMWUdk8SylDYO6OnZSrqv-UEno3C6?usp=sharing)

Anexo 8. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías del cubrimiento de la masacre de El Salado:

https://drive.google.com/drive/folders/1aS1lyQs6U0Md2IAMq3_5E6OftCbBejFZ?usp=sharing

Anexo 9. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías de rememoración de la masacre de

El Salado: [https://drive.google.com/drive/folders/1Wt50bwxfw-](https://drive.google.com/drive/folders/1Wt50bwxfw-R0Jhnq6rCFc7v7swfDQ3J?usp=sharing)

[R0Jhnq6rCFc7v7swfDQ3J?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Wt50bwxfw-R0Jhnq6rCFc7v7swfDQ3J?usp=sharing)

Anexo 10. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías del cubrimiento de la masacre de

Bojayá: [https://drive.google.com/drive/folders/1cgHJtV48Wz-D9LgPhzyT7Y-](https://drive.google.com/drive/folders/1cgHJtV48Wz-D9LgPhzyT7Y-PJU5kq_o0?usp=sharing)

[PJU5kq_o0?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1cgHJtV48Wz-D9LgPhzyT7Y-PJU5kq_o0?usp=sharing)

Anexo 11. Matriz de Análisis semiótico de las fotografías de rememoración de la masacre de Bojayá: https://drive.google.com/drive/folders/16PDIY_8RLwdVj6gdTZm7-x8zRpfQNfAz?usp=sharing

Anexo 12. Modelos canónicos para el análisis de las fotografías del cubrimiento y rememoración de la toma Mitú: <https://drive.google.com/drive/folders/1muKGvxRWhgVew-KIWvPohJ8klLsndzou?usp=sharing>

Anexo 13. Modelos canónicos para el análisis de las fotografías del cubrimiento y rememoración de masacre de El Tigre:
<https://drive.google.com/drive/folders/1eIajrrB1qnqWyUHL2kL7owYSxrKjCgGr?usp=sharing>

Anexo 14. Modelos canónicos para el análisis de las fotografías del cubrimiento y rememoración de masacre de El Salado: https://drive.google.com/drive/folders/1F-P8h8mg1zppKVbJoqamWFpkQTeUQQ_G?usp=sharing

Anexo 15. Modelos canónicos para el análisis de las fotografías del cubrimiento y rememoración de masacre de Bojayá:
<https://drive.google.com/drive/folders/1ka1fRfznVR2bfx3myFyXcmowbiNGJm7?usp=sharing>

Anexo 16. Transcripción de entrevista a Federico Ríos: <https://drive.google.com/file/d/1ml-NZuK6R-Gv0AH-bFo0yUDwGavPYzx6/view?usp=sharing>

Anexo 17. Transcripción de entrevista a Milton Díaz:
<https://drive.google.com/file/d/1HV78DH0eKu2dVuNoQ4XYb7u8oZygWP6Y/view?usp=sharing>

Anexo 18. Transcripción de entrevista a Juan Carlos Sierra:
<https://drive.google.com/file/d/1Ydy3ao7PY6vFMVqQRZ8JsHiGAx2OVYyl/view?usp=sharing>

Anexo 19. Matriz objeto de referencia: https://drive.google.com/drive/folders/1U2X-I38bXeA6N_w9kH2p3oKIiV8Wg_Ic?usp=sharing

Anexo 20. Informe de investigación entregado en noveno semestre: https://drive.google.com/file/d/1d22qddmm5XczXRiZK0EvoCp_OCrUYRZ10/view?usp=sharing

Anexo 21. Pieza comunicativa (Página WIX):
<https://galeriacodigo.wixsite.com/galeriacodigo>

Anexo 22. Pieza comunicativa (postales):
<https://drive.google.com/drive/folders/1HVIW1CRsEUK1XahEATIpWzbsA4LKiPl?usp=sharing>

Anexo 23. Fichas de Resumen Analítica Especializado (RAE):
<https://drive.google.com/drive/folders/1MhK9sBNEvQ6dQH37-WBZgNfsp346H7wu?usp=sharing>