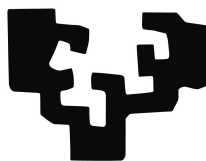


eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACIÓN

Departamento de Periodismo II

Tesis Doctoral

El dibujo y la ilustración como actores en la comunicación social impresa: análisis del proceso de comunicación de las ilustraciones dibujadas, percibidas como textos visuales en el proceso de la comunicación social escrita en periódicos y revistas portuguesas en los años de 1999 y 2000.

Director:

Dr. Jesús Canga Larequi

Mário Gomes Campaniço

Leioa, 2012



El dibujo y la ilustración como actores en la comunicación social impresa: análisis del proceso de comunicación de las ilustraciones dibujadas, percpcionadas como textos visuales en el proceso de la comunicación social escrita en periódicos y revistas portuguesasen los años de 1999 y 2000

Disertación presentada en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco para la obtención del grado de Doctor en Ciencias de la Comunicación de,

Mário Gomes Campaniço

Director
Dr. Jesús Canga Larequi

Leioa 2012

Apoyo a la investigación de la
FCT – Fundación para la Ciencia y Tecnología – Ministério de la Educación de Portugal.
En el ámbito del projeto PRAXIS XXI.

Resumen

A partir de mediados del siglo XX, los sistemas informáticos revolucionaron el proceso de comunicación social. El aumento del flujo de información y de producción de imágenes da lugar a una evolución de los procesos de construcción, de decodificación y de interpretación del mensaje periodístico alterando significativamente los modos de percepción visual. Así, partimos de la idea de que la percepción visual de las imágenes materiales en medios de comunicación periodística impresa se refiere a realidades construidas, de acuerdo con el contexto donde estas se integran. El sistema visual refleja, en su complejidad, parte de la realidad física del mundo exterior, en una estrategia que se aproxima del concepto de espejo, donde el sistema de comunicación visual integra un proceso estratégico de construcción del mensaje que resulta de la interacción de lo real con el virtual.

El presente estudio se desarrolla en esta multiplicidad de miradas. Si busca identificar los efectos de estas consecuencias que se expresan en las diferentes lecturas y que el texto visual periodístico permite. Buscamos identificar los efectos de esas consecuencias que se expresan en las diferentes lecturas y que resultan de la influencia recíproca entre el mensaje periodístico y el mensaje artístico, entre el texto periodístico y la ilustración dibujada - el texto visual periodístico. Destacamos aún, la importancia de la conjugación polivalente entre el concepto de original de la imagen y de la respectiva reproducción, de acuerdo con las reglas de la

decisión editorial y de la producción industrial inherentes a los medios de comunicación social que, en el caso de la presente investigación, se centraliza en periódicos y revistas portuguesas, editados entre los años de 1999 e 2000. A partir de la percepción visual de criterios observados secuencialmente en los textos visuales periodísticos, pretendemos analizar algunos fenómenos relevantes que transcurren del proceso de producción de las imágenes finales decurrentes del objetivo de la comunicación social impresa. Recorrimos al sistema de Formatos de Campo integrado en el ámbito de la metodología observacional, como el método más adecuado para alcanzar la realización de análisis y resultados. Este sistema permitió la realización de instrumentos de observación y de registro, diseñados específicamente para nuestros objetivos, permitiéndonos desarrollar diferentes tipos de análisis de acuerdo con el contexto de la realidad en estudio: variaciones en los flujos del comportamiento perceptible en las imágenes decurrentes de decisiones editoriales (identidad editorial), de opciones al nivel de la expresión artística e de la literacia e cultura visual. El recurso al sistema de Formatos de Campo, mientras sistema de carácter abierto que implica la construcción del instrumento ah-hoc, nos permitió la conveniente adaptación a la necesidades – de inclusión o exclusión de Formatos de Campo o de criterios – sentidas durante el proceso de investigación. Este método nos permitió complementar las observaciones cualitativas con las análisis cuantitativas. Las calidades observadas en las imágenes fueron identificadas y cruzadas posteriormente con los datos obtenidos a través de procesos cuantitativos.

Palabras llave: Medios de comunicación social impresa; texto visual periodístico; ilustración dibujada; expresión artística; literacia y cultura visual; metodología observacional.

Abstract

In the mid-twentieth century, computer systems revolutionized the process of social communication. The increased flow of information and image production gave way to an evolution of the construction, decoding and interpretation of the journalistic message, significantly altering the ways of visual perception. Therefore, starting from the idea that the visual perception of material images in printed journalistic communication media refers to built realities, according to the context where these are integrated. The visual systems reflect, in its complexity, part of the physical reality of the outside world, in a strategy that approaches the concept of mirror, where the visual communication system integrates a strategic process of message construction that results from the interaction of the real with the virtual.

This study develops the multiplicity of perspectives. We try to identify the effects of these consequences that are expressed in the different readings and that result from the reciprocal influence between the journalistic message and the artistic message, between the journalistic text and the drawn illustration - the journalistic visual text. We stress, still, the importance of the polyvalent conjugation between the concept of original image and corresponding reproduction, according to rules from the editorial decision and industrial production inherent to the social communication media that, in the case of the present investigation, focus on Portuguese newspapers and magazines, published between 1999 and 2000. From the visual perception of the criteria observed sequentially in

the journalistic visual texts, we intend to analyze some relevant phenomena that occur during production process of the final images resulting from objective of the printed social communication media.

We used the field format system, integrated within the scope of observational methodology, as the most appropriate method to achieve the analysis. This system allowed the creation of observation and recording instruments, designed specifically for our purposes, allowing us to develop different kinds of analysis according to the context of the reality in study: variations in the behavior fluxes perceptible in the images resulting from editorial decisions (editorial identity), the options the level of artistic expression and of literacy and visual culture. Resorting to field format systems, while as an open system which means the construction of the ad-hoc instrument, allowed us a convenient adaptation to the needs – the inclusion or exclusion of field formats criteria - felt during the course of the investigation. This method allowed us to complement the qualitative observations with the quantitative analysis. The perceived qualities in the images were identified and afterwards traveled with the data obtained through the quantitative processes.

Keywords: printed mass-media; journalistic visual text; drawn illustration; artistic expression; literacy and visual culture; observational methodology; field format system.

A mi hijo

En memoria de

José Alberto Sousa
Mário Vaz
Hermínio Monteiro

Agradecimientos

Un proyecto como el que ahora se presenta y culmina con esta disertación sería difícil de concretizar sin el apoyo y contribución desinteresada de todos aquellos que, en diferentes fases del desarrollo de este trabajo, tuvieron la amabilidad de colaborar, pero al mismo tiempo, animarme con su orientación preciosa al largo de los años de labor investigativo. Así, no puedo dejar de señalar mi mayor gratitud:

Al profesor Doctor Jesus Canga Larequi por su infinita paciencia a lo largo del recorrido de este proyecto, por la orientación, incentivo y confianza que siempre ha depositado en mí.

À la Profesora Doctora Teresa Anguera Argilaga un agradecimiento muy especial, por los profundos conocimientos, generoso apoyo y constante disponibilidad que me dispensó en todas las fases de este proceso. Me reveló el valor de la palabra amistad, aliado al profesionalismo en el ámbito académico.

Al Doctor Jorge Campaniço y a la profesora Conceição Oliveira, por sus conocimientos metodológicos y por la disponibilidad y apoyo decisivos para este estudio.

À la profesora y artista plástica Maria Regina Ramalho por su conocimiento científico, participación activa y seguimiento en las fases más difíciles de esta investigación.

A la diseñadora Bárbara Videira, con su conocimiento por su contribución en la estructuración inicial de esta investigación.

A Leila Rosário que colaboró en la revisión de textos en la lengua española, como también en el diseño de las figuras presentadas en este trabajo. En el mismo sentido pero, en la revisión final del texto en la lengua portuguesa, un agradecimiento especial, a la profesora Vitória de Sousa. Sin estas inestimables apoyos, no hubiera sido posible culminar la última fase de este proyecto.

A, Lia Ferreira, Joana Loureiro, Alexandra Gomes, Ana Teresa Campaniço, Teresa Nuno (Tenuveo), Beatriz y Maria del Mar Gomez (Itxaso), por sus importantes colaboraciones.

También a Osvaldo de Sousa por, en la fase inicial de esta investigación, lo préstamo de la bibliografía especializada de la temática acerca de la ilustración en Portugal.

Un agradecimiento muy especial a los ilustradores que contestaran a las entrevistas, Cristina Sampaio, José Bandeira, João António Lázaro, aún a los ilustradores que respondieron al cuestionário, Francisco Lança, António Moreira Antunes, Joana Lemos, Joana Imaginário, Richard Câmara.

A la Bedoteca de Lisboa¹, en especial a su directora Dra. Rosa Barreto, por su pronto apoyo cuando solicitado en una de las fases importantes de esta investigación.

À la Fundación para la Ciencia y Tecnología por la concesión de la beca de investigación que me ha permitido llevar a buen término esta investigación.

¹ Esta Institución, en la presente data, desafortunadamente ya no existe.

ÍNDICE

Resumen en castellano	7
Resumen en inglés	9
Dedicatoria y agradecimientos	13-18
Índice	19-24
Siglas	25

Introducción

1.	Contextualización y fundamentación del ámbito de estudio	29
1.1.	Definición del marco teórico	35
1.2.	Delimitación del ámbito de estudio	40
1.3.	Puntos de partida	43
1.4.	Enumeración y análisis de los elementos estructurales básicos	47
2.	Delimitación del objeto de estudio	51
2.1.	Planteamiento inicial	51
2.2.	Hipótesis	53
2.3.	Objetivos	54
3.	Estructura del marco orgánico de la investigación	57
3.1.	Desarrollo del marco teórico	59
3.2.	Desarrollo del marco metodológico	61
3.3.	Organización de los distintos contextos metodológicos	63

Parte I - estudio conceptual

4.	Encuadramiento del tema en el estudio conceptual	69
4.1.	Las entidades institucionales de los medios	75
4.2.	El periodismo impreso	79
4.3.	Los responsables editoriales	81
4.4.	Los ilustradores	83
5.	Edición periodística	87
5.1.	El papel del diseño en el proceso editorial	89
5.2.	El texto visual periodístico	101
5.3.	La ilustración dibujada en la comunicación social impresa	107
6.	La ilustración dibujada como una de las expresiones de las artes visuales	113
6.1.	El dibujo como proceso de representación plástica	117
6.2.	Recursos de representación	121
6.3.	La percepción visual como herramienta de construcción	125
7.	Cultura y literacia visual	143
7.1.	Cultura y comunicación como extensiones del hombre	147
7.2.	La abordaje temática en el texto visual periodístico	153
7.3.	Signo visual como denominador común	157
7.4.	La metáfora como estructura narrativa de la ilustración	165

Parte II estudio empírico

8	Encuadramiento al estudio empírico	175
9	El método	177
9.1.	Metodología observacional	179
9.2.	Diseño metodológico	197
9.3.	Participantes y muestra	203
9.4	Instrumentos	207
10	Organización del proceso de análisis metodológico	227
10.1	Fase preparatoria para la definición de los contextos: la análisis general de datos	228
10.2	Finalidad general de los contextos A y B	229
10.3	Finalidad general de los contextos C y D	233
11	Procedimientos	239
11.1.	Proceso de operacionalización	239
11.2	Selección de los resultados obtenidos en la AGD (análisis general de datos)	245
12	Resultados	251
12.1	Técnicas de análisis	251
12.2	Controle de cualidad de datos	261
12.3	Análisis de resultados	263
12.4	Resultados obtenidos por contexto	265
13	Discusión	285
13.1	Interpretación de resultados por actores: contextos A y B	286
13.2	Interpretación de resultados del contexto C: Lenguaje bimédia	299

13.3	Interpretación de resultados del contexto D, en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual en el dibujo (expresión gráfica)	303
13.4	Conclusiones	313
13.5	Autocrítica metodológica	319
13.6	Propuesta de futuras investigaciones	321
14	Índice de figuras y tablas	325
15	REFERENCIAS	335

ANEXOS (DVD)

355

1	Imágenes fotografiadas o digitalizadas de las ilustraciones dibujadas por ilustrador
2	Instrumentos de Observación
3	Mapas de análisis referentes a los contextos A, B, C y D
4	Organización SDIS-GSEQ - Ras
5	Concordancia Kappa
6	Mapas de los Ilustradores
7	Análisis de resultados

Descripción de siglas:

Abreviaturas:

ID	Ilustración dibujada
TVP	Texto visual periodístico
AGD	Análisis general de datos
RAS	Resíduos ajustados significativos
FCCPO	Flujo do comportamiento comunicativo perceptible observable
MO	Metodologia observacional
FC	Formatos de campo
SDIS	<i>Sequential Data Interchange</i>
GSEQ	<i>General Sequential Querier</i>

INTRODUCCIÓN

1. Contextualización y fundamentación del ámbito de estudio

El conocer descansa en la intervención de seres inteligentes en el mundo que deben ser identificados para que sean conscientes

Bense (1972)²

La relación actual entre los sistemas de comunicación de masa y de expresión artística, inserta en los llamados *universos de comunicación emergentes*, implícitos en la expansión tecnológica y socio-cultural, con repercusiones en la cualidad de la información periodística contemporánea. Consideramos que los trabajos o investigaciones científicas, en el ámbito del proceso de comunicación y de la cultura visual, en la área total de la antropología cultural, de la psicología del comportamiento (según el campo específico de la percepción visual), y en los varios dominios de las tecnologías de información por medio de metodologías apropiadas, independientemente de los contextos donde se desarrollan, abren campos para nuevas formas de ver y pensar la imagen.

En ese sentido, destacamos una importante coyuntura –, mediante la investigación científica, los conocimientos adquiridos dentro del ámbito de las ciencias de la comunicación y del comportamiento, potencian en favor del proceso de la

² Plaza, J. (1994, citando Bense). *Ciencia/Arte: el problema del conocimiento*. Retirado de <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/arte-ciencia.html>

comunicación y de la *cultura y literacia visual*³ que, según Gil (2011, p. 15)⁴ designan al mismo tiempo, una competencia visual (que no debe confundirse con la acción biológica de mirar), y una estrategia (de la acción cultural) que nos permite aprender, percibir, comunicar e incluso sobrevivir en el mundo globalizado del siglo XXI. No sólo potencian la creación de nuevas estrategias decisivas para el análisis y aplicación de imágenes más eficaces y eficientes, en una perspectiva humanizada e integradora del lector de acuerdo con el proceso de la comunicación y de la cultura, pero también contribuyen para mejorar esta sociedad cada vez más consumidora, a través del uso masivo de imágenes y objetos.

La presente investigación, desarrollase en el área de las ciencias sociales. Abordamos como tema central, la percepción visual de la ilustración en el contexto de la comunicación mediática, y de la dicotomía entre el modelo de representación y expresión artística⁵. Aquí la estructura formal gráfica de la comunicación periodística se basa en el texto escrito, al cruzarse con la forma dibujada en el área del campo visual perceptivo dando al lector una lectura agradable y funcional de la noticia o reportaje.

En continuidad de la delimitación del escenario de esta investigación, hemos analizado los procesos de producción de mensajes bimedia⁶ (TVP), producidos desde el trabajo editorial a el

³ Conforme describe Gil (2011), literacia visual es un transconcepto que rescata la vocación hermenéutica de la interpretación textual, articulando con una anclaje socio-histórica, típico del enfoque historicista, pero al mismo tiempo abordando la especificidad semiótica del medio visual, a pesar de sin dejar de considerar como eses (los signos visuales) pueden actuar en la comunicación (media). (p. 15).

⁴ Gil, I. (2011). *Literacia Visual – estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70.

⁵ Bellas Artes, expresión en el campo de las artes visuales.

⁶ Costa (2003, p. 37). El lenguaje de la comunicación funciona, en un primer nivel, dentro de cada forma de lenguaje: el icónico y el escrito por separado, y en segundo nivel, con la colaboración entre ambos: el mensaje bimedia.

trabajo de diseño (paginación y *layout*), de los procesos de impresión hasta a la distribución del producto final impreso (imagen material – TVP). A través de la observación perceptiva y secuencial de las ilustraciones, buscamos analizar aspectos específicos del periodismo visual, centrando las decisiones editoriales que influyen toda la dinámica editorial y la propia identidad corporativa, al cual pertenece los medios de comunicación en estudio; como también el papel del diseño gráfico o el "diseño editorial", y aún el papel de las artes visuales, particularmente de los artistas plásticos – los ilustradores.

El recurso a las ciencias del comportamiento nos permite partir para una investigación empírica, mediante metodologías apropiadas. De este modo, podemos realizar una observación objetiva del comportamiento comunicativo perceptible (Anguera, e Izquierdo, 2006, p. 18)⁷, delimitada en cuatro espacios distintos que, cuando conectados transversalmente, pueden potenciar los dominios del conocimiento en la comunicación representada por la ilustración dibujada (o texto visual periodístico).

En una primera fase, donde participan todos los profesionales de periodismo, – escritores, ilustradores, fotógrafos y responsables editoriales – el contenido y la construcción del mensaje son sin duda, los factores primordiales para la estructuración del mensaje de la comunicación social impresa. En una segunda fase, todo el proceso se altera con la industrialización, cuando se lleva a cabo la fase de impresión, y por consiguiente, la producción en serie que se mide en miles de tiradas. Esta fase contribuye para un carácter de

⁷ Anguera, T. e Izquierdo C. (2006). *Communication, Methodological Approaches in Human Communication: from complexity of perceived situations to data analysis*. Universidad de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona.

producción masiva⁸ de información, produciendo centenares de miles de objetos, donde se puede observar, identificar y analizar la ilustración dibujada en el conjunto de la mancha de texto, a lo que llamamos de *imágenes materiales*⁹ conforme describe Alonso (1995, p. 23).

El conocimiento de la realidad de la expresión artística, a través del dominio de la ilustración dibujada, en contexto de la comunicación social impresa, justifica así, el desarrollo de investigaciones que optimizan ciertos métodos para la comprensión perceptible de la realidad del proceso de la comunicación visual, en cuanto integrada en un sistema de comunicación de masas. En el presente caso, estas relaciones transversales son detectadas en el proceso del flujo del comportamiento comunicativo perceptible, observado en las imágenes materiales que contienen los mensajes periodísticos, compuestos por ilustraciones dibujadas que complementan los textos escritos o viceversa. En este estudio todo el entorno del conocimiento reside en el contexto de la ilustración dibujada impresa en periódicos y revistas portuguesas de los años de 1999 y 2000. En este proceso se recurre a la expresión artística y a la metáfora, en cuanto comunicación fundamentada en el conocimiento cultural implícito¹⁰, por parte del lector como del constructor del mensaje, en un universo complejo dependiente de múltiples interacciones estructurales entre la lengua, la imagen y la

⁸ *Mass media* o comunicación de masas. Expresión híbrida del inglés con latín, significa medio o vector de información.

⁹ *Imagen material* conforme Alonso (1995) *está entre la realidad circundante y la percepción visual y establece la construcción de una nueva realidad física en que la apariencia se relaciona específicamente con el modelo que origina el proceso. La imagen material refleja un conjunto de rayos de luz similares a lo que se aría del objeto o objetos originales.*

¹⁰ En el contexto de la *cultura y literacia visual*. Percepción visual delimitada en el campo de la imagen mental primaria. En este estudio solo se consideró el concepto de imagen mental primaria. Percepción visual de los sentidos denotados en la imagen, en que su decodificación es inmediata a través de una cultura ya adquirida

forma dibujada.

Así partimos de una visión basada en el estructuralismo¹¹ aplicada al campo del escenario del estudio arriba delimitado. Recurrimos a medios de exploración de las interrelaciones entre los elementos estructurales, por intermedio de métodos específicos que nos permiten entender los procesos de comunicación generados en el ámbito de la percepción visual¹², insertada en el campo de la semiótica. Por tanto, el estudio se fundamenta en la comunicación y en la percepción de mensajes no verbales impresas en periódicos y revistas, permitiendo detectar y comprender las variaciones existentes en los patrones de comunicación que alteran de acuerdo con los contextos específicos. Así se han elegido formatos de campo, criterios y subcriterios capaces de concretar observaciones y análisis, recurriendo a interpretaciones de determinadas interacciones, con base en datos cualitativos y cuantitativos en la delimitación de nuevas cualidades¹³.

¹¹ Estructuralismo como corriente del pensamiento en ciencias sociales, capta la realidad social como un conjunto formal de relaciones. Es un abordaje que viene a ser uno de los métodos más ampliamente utilizado para analizar la lengua, la cultura, la filosofía, la matemática y la sociedad. (Saussure, 1857-1913).

¹² Percepción visual, según Zunzunegui (1998, p. 27) es la visualización de la realidad. En la medida en que la información se obtiene por medio de ciertas aptitudes y procesos físicos, biológicos y neuropsicológicos, es necesario familiarizarse con las formas en que los diversos mecanismos perceptivos se relacionan con la realidad ambiente.

¹³ Tal como se presenta después en el estudio empírico (parte II), se entiende aquí como nuevas cualidades, el detectar las manifestaciones constantes del flujo de comportamiento perceptible de los mensajes visuales, considerados por un lado, como constantes repeticiones de los mensajes que son patrones de la comunicación; por otro, como irregularidades y variaciones en el contenido icónico, que implican la percepción de la variabilidad en las tendencias de comunicación en contexto del periodismo impreso.

1.1. Definición del marco teórico

La idea base de este estudio está en la nuestra observación interesada, curiosa y crítica de la importancia y visualidad que la ilustración dibujada tenía en los finales del siglo XX, en los medios de comunicación impresos en Portugal. Consideramos que fueron estos los años dorados de la ilustración expresa a través del dibujo y de una generación de ilustradores que producirán mensajes visuales en contexto periodístico.

La cualidad de la información de la ilustración está implícita, desde luego, cuanto las decisiones editoriales han hecho la selección inicial. El hecho de que estos ilustradores han visto sus trabajos seleccionados editorialmente, testifica para nosotros, las cualidades estéticas y formales de sus representaciones, siempre en una perspectiva periodística.

La sociedad contemporánea vive cada vez más confrontada con la imagen, materializada en una proliferación de mensajes visuales, derivada por la capacidad y velocidad exponencial proporcionada por las nuevas tecnologías al sistema de comunicación de masas. Esta velocidad de producción de imágenes implica, por parte de los receptores, niveles más complejos de descodificación para la asimilación de información, pero si esto no sucede, puede acontecer perturbaciones no deseadas al nivel de la descodificación de la mensaje, colocando de esta forma, una serie de cuestiones de comportamiento perceptible que están implícitas en

el desarrollo de este estudio¹⁴. Así, había necesidad de encontrar un método para desarrollar un estudio con rigor científico, eficaz para la deconstrucción y conceptualización de las imágenes a través de la observación de las mismas, donde podemos encontrar las tendencias comunicativas de las opciones editoriales decididas por el editor, director artístico, ilustradores y otros actores participantes en este proceso de comunicación. En este sentido, optamos por la metodología observacional como modelo y proceso de desarrollo para esta investigación. Como motivación previa, tuvimos la oportunidad de observar otras investigaciones hechas en la Universidad de *Tras-Os-Montes y Alto Douro*¹⁵, realizados en contexto real, del desarrollo de trabajos de análisis de los comportamientos de atletas de alto rendimiento deportivo¹⁶, en la modalidad de natación, con recurso funcional a la observación de vídeos para identificar determinadas acciones específicas de los atletas en proceso de entrenamiento o hasta en competiciones (eventos). Como proceso de observación y análisis recurren a la visualización de imágenes aisladas, cuadro a cuadro (*frame a frame*), para determinar las diversas acciones de comportamiento del atleta en estudio.

Fue interesante constatar que a nivel práctico y virtual, estos investigadores recurrían a las imágenes fijas y aisladas para determinar comportamientos que observaban en tiempo real, muy

¹⁴ Así, se puede colocar una serie de cuestiones: (¿) a qué nivel, la velocidad de producción de imágenes interfiere con los comportamientos humanos(?); (¿) sí altera modos de asimilar total o parcialmente la información transmitida (?); (¿) cuales los etapas del conocimientos, o mejor, de *cultura visual* es necesario para entender el mensaje visual (?).

¹⁵ Universidad de Trás-Os-Montes y Alto Douro – Facultad de Motricidad Humana, en Portugal.

¹⁶ Campaniço, J. (1988). *Observación Cualitativa de los Movimientos Deportivos – estudio de la observación y auto-observación en la influencia de variables en la labor deportiva en natación, segundo las diferencias del conocimiento y errores técnicos*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

similar a lo que queríamos para nuestra investigación, independientemente del objeto de estudio ser considerablemente distinto.

Esta observación en contexto deportivo se basaba en la identificación de criterios o categorías preestablecidas, a partir de las cuales se desarrollaba el análisis cuantitativa y cualitativa de los momentos de acción del(os) atleta(s) que se destacaban en los patrones de comportamiento general. Este proceso sólo permitía observar imágenes virtuales, explícito en la realidad observada, en que una de las variaciones más importantes fue el tiempo real y virtual en que ocurrían las acciones (o eventos).

Se estableció entonces, una relación entre el modo de investigación a través de la observación y análisis de las conductas (criterios) realizados, según el diseño de los sistemas de categorías y/o formatos de campo, a fin de descodificar cada cuadro del video (*frame*), y posteriormente, relacionándolo con un tiempo y espacio de ocurrencia, propio del contexto. Mediante este método de observación y análisis, que complementa lo cualitativo con lo cuantitativo, fue posible destacar niveles de intensidad diferentes, en opción de una acción (expresión y sentido visual), en un determinado contexto comunicativo que, según el presente estudio, se reporta al mensaje visual, delimitado en el campo del texto visual periodístico.

Evaluamos, por consiguiente, las potencialidades de esta metodología que, en el caso mostrado, parten de imágenes aisladas para analizar¹⁷ una acción o evento aparente, que tal como en el caso de la ilustración dibujada, podrían ser observadas y

¹⁷ Entendemos aquí, como análisis de una acción, el análisis secuencial de varias imágenes.

analizadas a través de la representación gráfica, pictórica bi y tridimensional, recursos a los cuales las artes plásticas, en especial las ilustraciones, recurren regularmente. Este desarrollo metodológico exhibe también potencialidades en otras áreas cercanas del contenido de esta investigación, o sea:

- [1] en el abordaje y comprensión del objeto artístico;
- [2] en el apoyo a procesos y métodos pedagógicos en la enseñanza;
- [3] en la evaluación de programas artísticos;

Todos las expresiones artísticas visuales se fundamentan en los principios de la Gestalt¹⁸ visto que nos proporciona un conjunto de reglas y métodos para la análisis de imágenes, permitiendo así crear procesos de identificación visual, a través de criterios o categorías aplicados a la estructura perceptiva, implícita en la imagen y en la semiótica, por intermedio de varios autores, tales como Eco, Moles y Bense¹⁹. La obra de este último autor, dio inicio a un desarrollar de experiencias de análisis y de creación de imágenes basadas en conceptos que implican el uso de tecnologías, tanto en el área de la tecnología de la información, y de la

¹⁸ La Gestalt o Psicología de la Forma – es una teoría de la psicología iniciada en el final del siglo XIX – se entiende como una metodología de observación de la imagen a través del estudio de la percepción visual, donde se evidencia y establece reglas de comprobación de la fenomenología de la percepción.

¹⁹ Ya a mediados del siglo XX, autores como Popper (1902 – 1994) en el campo da la Filosofía Racionalista, como Moles (1920 – 1992), o los semióticos como Eco (1932) y Bense (1910 – 1990), este ultimo autor, abierto a las nuevas corrientes a través de la innovación tecnológica en la óptica del neopositivismo donde, el arte, la estética y la cibernética se cruzan con los conceptos proporcionados por la matemática (por ejemplo, a través del concretismo poético) y de las teorías de la información. Todo ellos fueran precursores de investigaciones y respectivas análisis que abordaban la fenomenología de la imagen.

aplicación de los sistemas informáticos, como también en nuevas lógicas cibernéticas (aplicadas en las matemáticas, etc.).

Estos conceptos contribuyeron en la época, para incrementar la importancia que los recursos y herramientas tecnológicas asumen en el proceso del conocimiento y de la creación de imágenes plásticas²⁰.

El modelo de análisis metodológico representado en la figura 1, nos permite observar que, ya nos años 50-60, existían conceptualmente preocupaciones metodológicas sobre la cuestión del "valor de la obra de arte" y respectivas relaciones con el medio envolvente, sin intervenir en el proceso creativo propiamente dicho. Para Bense (Plaza 1972)²¹ la arte es información, y la define como siendo "estados estáticos" observables a través de valores numéricos y de distintas clases de signos. La "estética de la información" se basa así, por medios semióticos y matemáticos.

La cuestión de la apreciación y evaluación de la obra de arte²², es aún un asunto delicado e inclusive relativamente polémico. Desde luego, cuestionamos en que moldes podríamos analizar y validar estas formas expresivas que envuelven el mundo de la estética y de la semiótica en el contexto de esta investigación. La problemática fundamental que se colocó a nosotros desde el inicio,

²⁰ Describe que el carácter innovador de Bense se une a la espiral transformadora de los nuevos fines tecnológicos, en busca de esa nueva estética de la información. Esta tensión creativa es observada en el denominado "concretismo" o la "poesía concreta", corriente que defendía lo abandono del verso como unidad de la estructura sintáctica determinante para su significado, al mismo tiempo que buscaba los significantes en la disposición visual de la materia tipográfica.

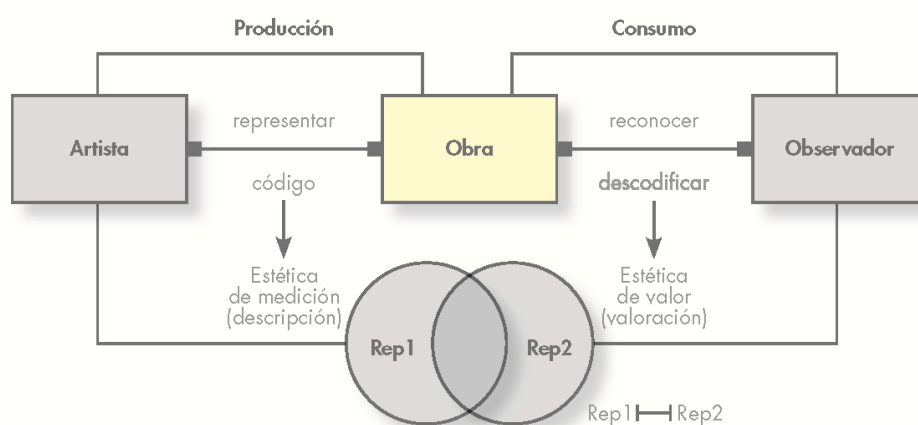
Retirado de <http://www.infoamerica.org/teoria/bense1.htm>. Observado en 10 de Octubre de 2009.

²¹ Plaza, J. (1994). *Ciencia y Arte: el problema del conocimiento*.

Retirado de <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/arte-ciencia.html>

²² Considerando aquí que la ilustración dibujada, en contexto periodístico, es una de las formas explícitas de la representación artística, independientemente de su grado de funcionalidad comunicativa.

en la preparación y delimitación de la temática de este trabajo, fue de pensar como se podría validar científicamente una investigación en el ámbito de las artes plásticas, superando las barreras de los criterios, o de las categorías cualitativas tradicionalmente utilizadas y aceptadas por la comunidad artística.



| Figura 1 | El arte como comunicación de Bense, que recurre a los modelos de comunicación. Establece que la estética de la información integra una estética numérica y una estética retórica. Crea un nuevo esquema analítico, a través del cual se puede entender la obra de arte como un proceso comunicativo entre el autor, el observador y factores contextuales donde ella se inserta, tal como el consumo y su implícita valoración

Estamos frente a un mundo extenso bastante exhaustivo y de fronteras poco definidas. Con una investigación basada en estos términos, podremos, de cierta forma, compartir, discutir opiniones, y observar, hasta controversias de los distintos actores que participan en el proceso creativo pero, apoyándonos en procesos, se posible, rigurosos y científicos. Con este trabajo, pretendemos entender y desarrollar estudios de una pequeña parte de la estructura compleja, a través de la comprensión del concepto de imagen, tal como esta es observada e integrada en su contexto.

1.2. Delimitación del ámbito de estudio

El ámbito de nuestro estudio queda delimitado por los siguientes parámetros:

- [1] la observación, centrada en el contexto de la percepción visual del texto periodístico en cuanto imagen material;
- [2] el análisis del flujo del comportamiento comunicativo perceptible, en el ámbito de dos estadios del lenguaje bimedia;
- [3] el carácter exploratorio, para comprobar la posibilidad de tener alteraciones significativas (ocurrencias de patrones), en los flujos de comunicación perceptible detectados en las ilustraciones dibujadas cuanto al ámbito de la expresión artística;

1.3. Puntos de partida

Básicamente, partimos del principio que cualquier representación de una imagen efectuada a través de la representación y expresión del dibujo, es una interpretación comunicativa de una realidad proyectada en soportes físicos bidimensionales y/o tridimensionales, codificada por un mundo expresivo de signos gráficos, observado por líneas, mancha, texturas y colores, creando complejos sentidos y expresiones de comunicación y representación visual.

Partimos igualmente del presupuesto de que, una imagen proyectada en una determinada superficie es más que la simple percepción de la realidad que esta presenta. Queremos decir que, entendemos una imagen como una estructura compleja con implícitos factores de orden semántico-comunicativa, formada por planos sobrepuestos que captan los puntos específicos que definen una parte de la totalidad de la imagen. Así, estos planos se pueden aislar de acuerdo con diversos contextos de análisis. La ilustración dibujada gana de esta manera, un aparente espacio virtual con volumetría, tal como se fuera una proyección de su propia representación y expresión, entendida como un espacio escénico, leído en diversas perspectivas según el observador.

La percepción de una imagen con capacidad de comunicación, va muy más allá de la información de su superficie, creando una materia voluntariamente desfigurada²³, Catalá (2005,

²³ En la era de la realidad virtual es necesario tener en cuenta el funcionamiento visual, esta visibilidad pedagógica, especialmente porque la realidad virtual es en su idea un mito técnico

p. 21)²⁴. Este autor se interroga también se con este pensamiento, nunca se pensó seriamente en una posible interioridad de las imágenes, con la posibilidad de que se pudiera efectuar una inmersión en las mismas, para poner al descubierto múltiples e insospechadas dimensiones de la propia imagen. Es en esta hipótesis de interioridad volumétrica de la imagen²⁵, que estructuramos la base de la problemática de esta investigación, observando en una perspectiva como si fuera una imagen proyectada de una superficie impresa donde es representada, compuesta por elementos estructurales visuales, con formas definidas por textos visuales, dibujos y colores. Buscamos entender la interioridad de la imagen, recurriendo al análisis de las representaciones visando las significaciones connotativas y semánticas en los signos visuales de la ilustración dibujada, así como, las relaciones de cariz estético con los contenidos periodísticos, donde se construye la imagen mental²⁶.

Procuramos de una forma objetiva y sintética, fundamentar visualmente la investigación en curso, recurriendo a los conceptos anteriormente descritos, para entender la imagen observada. Para tal, llevamos a cabo un esquema (figura 2) que presenta gráficamente la forma como entendemos la percepción, la estructura y volumetría de la imagen, mediante la proyección representativa y expresiva del dibujo. Partimos también del concepto de nuestro conocimiento como diseñadores, proporcionado por los programas informáticos especializados en el

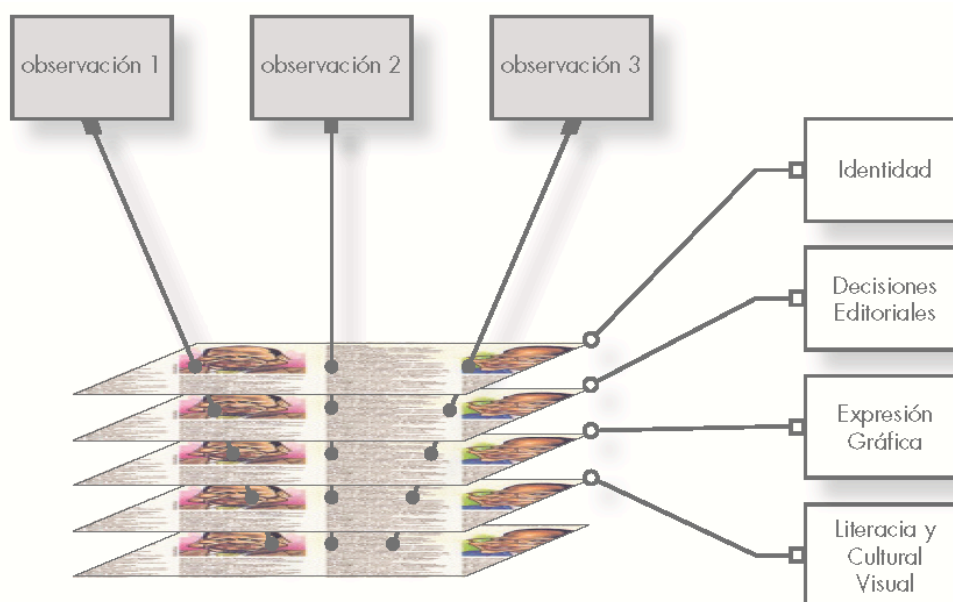
de nuestra época, la expresión tecnificada de un deseo social (Catalá, 2011, p. 20 sobre la imagen mimética).

²⁴ Catalá, J. (2005). *La Imagen Compleja – la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona – Servei de Publicacions.

²⁵ Nos referimos en este estudio, como ilustración dibujada.

²⁶ En este estudio solo se consideró el concepto de imagen mental primaria.

tratamiento de la imagen, y de las capas (*layers*), utilizados para la deconstrucción²⁷ del dibujo.



| Figura 2 | Diagrama ilustrativo de la deconstrucción de un texto visual periodístico o una imagen en contexto periodístico impreso. Cada imagen podrá ser observada en varias perspectivas (visión 1; 2, 3,...). Estas formas de ver la imagen están condicionadas por los cuatro niveles que caracterizan el universo donde los textos escritos y las ilustraciones se encuadran: la identidad corporativa, las decisiones editoriales, la expresión gráfica y la cultura y literacia visual. Cada nivel representa un criterio específico, compuesto por diversos subcriterios²⁸

Lo importante en este proceso es que, en cualquier altura del análisis observacional del conjunto de la imagen, podremos modificar la perspectiva del proceso, plano a plano en los

²⁷ Para entender esta figura, cuanto a los conceptos de: identidad, decisiones editoriales, expresión gráfica y cultura y literacia visual, es necesario leer la parte II – estudio empírico, en el capítulo 3.4. instrumentos *ad-hoc*, de acuerdo con el sistema de formatos de campo, criterios y sub-criterios.

²⁸ Pensado previamente, en la metodología que aplicamos para esta investigación con recurso a los formatos de campo, este diagrama fue sin duda, un complemento funcional y fundamental para el desarrollo del estudio y posterior análisis.

respectivos puntos estructurales del estudio, ya que mismo cuando superpuestos, continúan a ser planos independientes. Podremos así trabajar los elementos gráficos – signos gráficos de expresión y significación – de la misma imagen en diferentes niveles, siendo estos, siempre entendidos como elementos estructurales de la composición (figura 2).

1.4. Enumeración y análisis de los elementos estructurales básicos

Para la deconstrucción de la imagen periodística, se han considerado los siguientes elementos estructurales:

- [1] relaciones temporales conforme el proceso de análisis de un texto periodístico y respectiva ilustración dibujada: implícitas o explícitas, o en una relación de repetición para la construcción del texto visual periodístico;
- [2] tiempos y estructuras de decodificación cognitiva en la lectura de un texto escrito impreso, distintos de la percepción de la imagen dibujada o fotografiada. Las imágenes son mensajes constituidos por elementos gráficos (líneas, texturas, colores, etc.) y observados de forma inmediata, en contraste con el texto escrito que tarda varios segundos a ser entendido;
- [3] los aspectos de la decodificación de la ilustración dibujada, Costa (2003, pp. 21-22), refiere que "cuanto más icónico es un mensaje, más agradable es de comprenderlo, porque requiere un esfuerzo mínimo por parte del espectador o una casi nula capacidad de la abstracción";

- [4] la relación temporal implícita en el contenido icónico de la ilustración dibujada, nos permite establecer relaciones de comunicación que no se puede subestimar para la comprensión de la imagen construida;
- [5] la imagen material aplicada a los medios de comunicación social y a las relaciones editoriales es independiente del tipo de texto periodístico. En su fase de impresión y de distribución, se presenta con factores de cariz industrial por su número de tirada, comparable a la producción de cualquier otro objeto industrial con producción en serie;
- [6] las nuevas tecnologías como factor de ampliación de las potencialidades humanas;
- [7] la ilustración dibujada en contexto periodístico, puede ser entendida como un elemento visual, ya integrado en la memoria cultural y arquetipo de un pueblo, entendida como si fuese una extensión humana, conforme describe Malraux (1965)²⁹;

En este estudio, las ilustraciones dibujadas se encuadran tanto en el contexto de la comunicación periodística impresa, como en el contexto de la comunicación visual artística. En estos dos universos el signo visual opera como denominador común.

²⁹ Malraux, A. (1965). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

Así, analizamos el proceso de la percepción visual de las ilustraciones dibujadas, integradas en textos visuales periodísticos, distinto de cualquier otro proceso de percepción de las mismas ilustraciones en otros contextos. Cualquier que sea la ilustración, la implícita percepción y cognición visual están dependientes de tres factores condicionantes:

- a) el contexto en el que se presenta;
- b) la existencia de un vínculo a una idea previa;
- c) la materialización gráfica de la misma, mediante toda la complejidad de los elementos y gramática del lenguaje plástico;

La percepción visual de la ilustración dibujada, a interpretar por el lector, está representada en el soporte del papel impreso de un periódico o revista – como imagen material³⁰. Difiere de la percepción del original, entendiéndose aquí la ilustración gráfica en contexto editorial, según Moro (2004, p. 58)³¹, como una representación visual del contenido parcial de un texto, haciendo la diferencia de aquellas imágenes que pueden cumplir una función meramente ornamental.

Cualquier imagen colocada en un soporte mediático – texto, ilustración, foto, grafismos, espacios, etc. – hará siempre parte de la

³⁰ Alonso, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Editorial Síntesis.

Según Alonso (1995, p. 23) está entre la realidad circundante y la percepción visual y establece la construcción de una nueva realidad física cuya apariencia se relaciona estrictamente con el modelo de que parte el proceso. La imagen material refleja un conjunto de rayos de luz similar al que inspiró el original y cuya captación por nuestro sistema de percepción visual será también similar al que se haría del objeto u objetos originales.

³¹ Moro, J. (2004). *La Ilustración como Categoría – una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón: Ediciones Trea.

estructura de la comunicación, dado que estos aspectos son definidos con antelación a nivel editorial, y por eso, no estará libre de la influencia de la comunicación periodística.

2. Delimitación del objeto de estudio

El objeto de estudio en que se basa la presente investigación es: el dibujo y la ilustración como actores en la comunicación impresa. Análisis del proceso de comunicación de las ilustraciones dibujadas, percibidas como textos visuales, en el proceso de la comunicación social escrita, en periódicos y revistas portuguesas en los años 1999 y 2000.

2.1. Planteamiento inicial

Las ilustraciones dibujadas observadas, como objeto de estudio de la presente investigación, se insertan tanto en el contexto de la comunicación periodística impresa, como en el contexto de la comunicación visual artística. Estos dos universos, en que la ilustración dibujada opera como denominador común, se configuran en modelos y procesos de expresión gráfica distintos, estructurados en el ámbito de la complejidad del lenguaje y expresión plástica. Analizase el proceso de percepción visual de las ilustraciones dibujadas integradas en los textos visuales periodísticos – que en este caso, consideramos diferente de cualquier otro proceso de percepción – cuando introducidas en otros contextos de expresión y comunicación visual. También, en esto planteamiento inicial, hemos considerado las siguientes supuestos:

- [1] la percepción de cualquier ilustración dibujada, depende siempre de dos factores condicionantes: por un lado, está vinculada a un universo conceptual, o sea, a una o varias ideas previas; por otro lado, está vinculada al universo de la materialización formal de esos conceptos que resultan en la imagen material final – los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas – representada en los periódicos y revistas impresas, en observación;
- [2] esta investigación asienta en el presupuesto de que la percepción visual de la ilustración dibujada, que uno lector observa en un soporte de papel impreso, nunca es la misma que la percepción del original. Este desde su concepción, mientras objeto artístico y de comunicación periodística, está sujeto inicialmente a una jerarquía de decisiones editoriales que determinan reglas en el proceso de producción del texto visual periodístico, que posteriormente dan lugar;
- [3] así, y solo en el contexto de la percepción visual, se pretende observar *el flujo del comportamiento comunicativo perceptible* detectado en las imágenes materiales – textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas – representadas en los periódicos y revistas portuguesas durante los años 1999 y 2000;

2.2. Hipótesis

Las hipótesis que nos planteamos y de las que partimos son:

- [1] A través de la observación de las imágenes materiales – *ilustraciones dibujadas insertadas en textos visuales periodísticos* – se debe encontrar una manifestación constante en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de los mensajes visuales a lo largo de este tiempo, considerando por un lado, las constantes repeticiones de los mensajes (orden) patrones de conducta; y por otro, irregularidades y variaciones en el contenido icónico que impliquen la percepción de variabilidad;
- [2] estas tendencias comunicativo-expresivas en los textos visuales periodísticos, suministran complementos a las normas editoriales, facilitando los procesos de decisión en la producción de la noticias;

2.3. Objetivos

Objetivo general

Pretendemos comprobar, recurriendo a la metodología observacional con utilización del instrumento formato de campo, a través del análisis y observación directa e indirecta de textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas en periódicos y revistas portuguesas, la existencia de relaciones estables de carácter exploratorio en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible, que permitan extraer regularidades en forma de patrones significativos.

Objetivos específicos

[1] **analizar** perceptiblemente las imágenes materiales, según criterios que configuren matrices y aspectos del signo visual de acuerdo con los cuatro formatos de campo identificados por los códigos: **W**³² – denominado por *identidad*; **X**³³ – denominado por *opciones editoriales*; **Y**³⁴ – denominado

³² W – A través de la cual se identifican algunos actores que definen los diferentes niveles de perceptibilidad de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas.

³³ X – A través de los criterios y sub-criterios, están configurados para una observación y análisis de las imágenes materiales (TVP e ID) en el ámbito de la percepción visual indirecta de opciones de nivel editorial.

³⁴ Y – Configurado para la percepción visual de los criterios inherentes a las opciones de producción de lo TVP y respectiva ID en el ámbito de la materialidad de la expresión gráfica (artística – lenguaje plástica), observados en la imagen material impresa.

por *expresión gráfica*; y **Z**³⁵ – intitulado como *cultura y literacia visual*, para delimitar los diferentes estados y niveles de la conducta no verbales, en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de la totalidad de la muestra;

- [2] **detectar** a través del análisis indirecto, alteraciones en los patrones de los flujos del comportamiento comunicativo perceptible, en texto visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas que indicien procesos de decisiones distintos en el proceso de producción editorial (actores)³⁶;
- [3] **identificar** a través del análisis indirecto, las alteraciones en los patrones de los flujos de comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas que diferencien dos estados del lenguaje de la comunicación visual funcional, dentro de cada forma del lenguaje bimedia – en un primero nivel, el icónico y el escrito por separado; y en un segundo nivel – con la colaboración entre ambos;
- [4] **conocer** a través del análisis indirecto, alteraciones en los patrones de los flujos de comportamiento comunicativo perceptible en las ilustraciones dibujadas presentes en los textos visuales periodísticos, en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual del dibujo;

³⁵ Z – Configurado para la percepción visual de los criterios inherentes a las opciones de producción de lo TVP y respectiva ID en el ámbito de la materialidad de la expresión y sentido de la imagen mental primaria – literacia y cultura visual.

³⁶ Por cuestiones metodológicas, considerase en la presente investigación como actores en la producción del texto visual periodístico donde están insertadas las ilustraciones dibujadas, nombradamente en los periódicos y revistas, los responsables editoriales y los ilustradores.

3. Estructura del marco orgánico de la investigación

El estudio comienza con la introducción, donde se limita el campo de investigación. Siguen el estudio conceptual y el estudio empírico, constituyendo la base en que se estructura y fundamenta todo el trabajo de investigación. En el estudio conceptual, presentamos todo el substrato teórico de soporte para esta investigación. El estudio empírico se dedica a la aplicación de la metodología observacional en que se fundamenta y se desarrolla la investigación. Además de los procesos de análisis, hicimos la discusión de resultados, las conclusiones finales, la autocrítica metodológica y propuestas para futuras investigaciones en el ámbito de esta investigación. Así pasamos a describir cada una de las fases:

- a. en **la introducción** son expuestos de un modo sintético los fundamentos que constituyen la base de este estudio. Se relacionan los conocimientos específicos de las áreas comprendidas con la dinámica conceptual, con el objetivo de una mejor claridad de los contenidos que componen la globalidad del trabajo. Delimitamos el estudio y hacemos un primer abordaje a la metodología observacional a desarrollar en el estudio empírico. Encuadramos el lector en el contexto general, suministrándole los datos que orientaron las estrategias y los procesos de análisis de los contenidos específicos;

- b. el **estudio conceptual** se dedica al desarrollo del marco teórico en que se sostiene el estudio. Se delimita el contexto, aquí denominado macro, que implica la identificación de los universos como ejes polarizadores de la investigación: artes visuales y periodismo, en el ámbito de la comunicación social impresa. Se encuadran los conceptos presentes en las ilustraciones dibujadas, transversales a los ejes polarizadores, que sirvieron de criterio para el análisis, organizados en un instrumento de observación³⁷. En este capítulo de la investigación, son varios los conceptos fundamentales que se desarrollan, tales como: lenguaje bimedia, imagen material, imagen mental, percepción visual, signo visual, *cultura y literacia visual*, texto visual periodístico, reproducción y original, hecho periodístico, cultura de la imagen y mediática;
- c. En el **estudio empírico**, definimos como el objeto específico de estudio las hipótesis y los objetivos, teniendo por base, los conceptos teóricos para desarrollar el método. Como proceso metodológico, preparamos el trabajo en una organización dividida por fases, cada una diferenciada de las otras por su contenido y objetivo de análisis. Son también identificados los conceptos que configuran los formatos de campo y los correspondientes criterios y sub criterios, con recurso a los signos visuales detectados en las ilustraciones;

³⁷ Definimos el concepto de instrumento de observación en la parte 2 – el estudio empírico de esta investigación.

3.1. Desarrollo del marco teórico

El abordaje conceptual se basó en cuatro escenarios específicos y que delimitan el conocimiento en que la ilustración, en contexto de la comunicación social impresa, es el tema principal. Cada uno de estos conceptos corresponden a los cuatro instrumentos de observaciones ad-hoc, caracterizados en los Formatos de Campo que se describen en el punto, 3.3. Organización de los distintos contextos metodológicos.

Esta investigación se fundamentó en una componente teórica estructurada principalmente en los campos de la percepción de la imagen y su interpretación. Hemos procurado comprender las funciones explícitas e implícitas de la imagen, desde su apariencia formal – de su semiótica - como entrar y conocer su interioridad con el detalle posible, en sus componentes estético-comunicativas.

Este estudio está delimitado en el campo de la imagen periodística y de lo periodismo impreso, inevitablemente estamos también en los campos y procesos de la comunicación (en general) y por lo tanto, en el campo de la cultura visual. Tuvimos así, que ser objetivos en la explicación de las ideas, acotando principalmente, a partir de los criterios y subcriterios que dan cuerpo a los instrumentos de observación (y al manual de normas) desarrollados en el estudio empírico de esta investigación. Por eso, huyendo de las dispersión de ideas, fuimos lo más pragmáticos posibles en la extensión descriptiva de los conceptos que delimitan cada escenario y, para justificar los criterios y subcriterios, utilizados en el manual

de normas. Recurrimos así, a una presentación escrita, que llamamos de «aclaraciones terminológicas», correspondientes a los fundamentos donde nos hemos basado, cada uno de los conceptos y que ayudó a los observadores de las imágenes, a disponer de criterios de observación y de igualdad.

3.2. Desarrollo del marco metodológico

En cuanto al contenido que compone la metodología, dividimos en cuatro partes:

En la primera parte atendemos la importancia de explicar, de una forma sintética, la utilización de la metodología observacional como un método científico para apoyar la investigación;

En la segunda parte hemos identificado y justificado el modelo adoptado. Explicamos la organización y gestión de datos como identificación de la muestra;

En la tercera parte procedemos al registro de datos, al control de calidad y al procesamiento y análisis de datos. Presentamos la interpretación de los resultados y respetiva discusión. Por su vez, este se divide en dos fases:

- a. en la primera fase establecemos las relaciones entre la interpretación de los resultados obtenidos en cada contexto y los aspectos de la investigación, específicamente la revisión de los objetivos con la confirmación de las hipótesis;
- b. en la segunda fase presentamos las consideraciones finales y las propuestas de aplicaciones futuras;

En la cuarta parte presentamos las referencias.

3.3. Organización de los distintos contextos metodológicos

Dividimos la investigación en los cuatro contextos dedicados al proceso de comunicación periodística referentes a la percepción visual.

Así fueron denominados:

[1] contexto A - identidad: actores (entidades corporativas, responsables editoriales y ilustradores);

[2] contexto B - decisiones editoriales;

[3] contexto C - expresión gráfica (en el contexto del mensaje bimedia);

[4] contexto D - *cultura y literacia visual*³⁸;

Con el fin de organizar y dividir todos los resultados obtenidos³⁹, basados en los criterios y subcriterios⁴⁰ que orientan los instrumentos de observación, fue necesario hacer una análisis previa de todos los datos, basados en reglas predeterminados, como se describe en continuación:

³⁸ Conforme definido en la p. 21 de este capítulo (introducción).

³⁹ Por una opción funcional, se ha recurrido únicamente a los resultados superiores a 10, visto que, fueron obtenidos numerosos resultados estadísticos a través del programa SDIS-GSEQ – al que denominamos por *residuos ajustados significativos* (RAS).

⁴⁰ Correspondientes a los cuatro formatos de campo que funcionan como uno de los instrumentos para la metodología observacional.

- [1] en esta primera fase, se denominó por el **análisis general de datos (AGD)**⁴¹ al enfatizar la observación y análisis de los respectivos textos visual periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, con la acentuación de los ejes polarizadores de la investigación – comunicación periodística y comunicación artística. Pretendemos delimitar diferentes estados y niveles de conducta no verbales en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de todo el universo en estudio;
- [2] en una segunda fase, observamos y analizamos el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de las mismas imágenes distinguiendo, en el ámbito de la percepción del signo visual, los aspectos de la comunicación visual que se relacionan con el **contexto A – identidad**. Pretendemos verificar, a partir del análisis de la intervención de la entidad corporativa de cada uno de los medios en estudio, la existencia de diferencias entre los patrones habituales del flujo del comportamiento comunicativo perceptible observados;
- [3] en la tercera fase, seleccionamos para el análisis los resultados insertados para el **contexto B – responsables editoriales**. Seleccionamos las conductas orientadas esencialmente para la observación de las decisiones editoriales, así como algunos aspectos del periodismo en general;

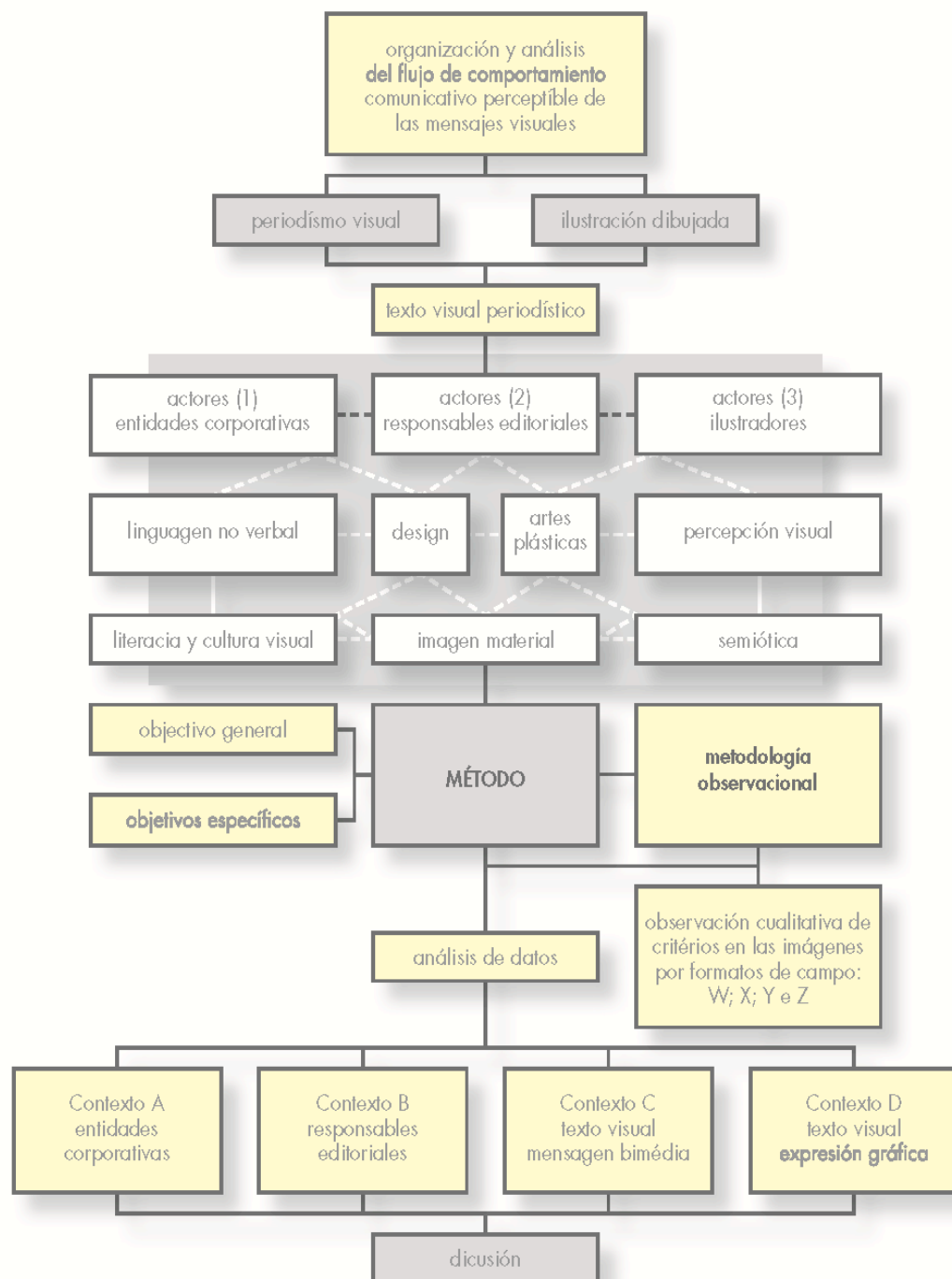
⁴¹ Fue en el AGD que se encontraron y se delimitaron los diferentes estados y niveles de conducta no verbal, en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de todo el universo en estudio.

[4] en la cuarta fase, observamos y analizamos el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de las mismas imágenes. Distinguimos en el ámbito de la percepción del signo visual, aspectos de la comunicación visual que se relacionan con el **contexto C - mensaje bimedia**. Segundo Costa (2003, p. 37), el lenguaje de la comunicación visual funciona en un primer nivel, dentro de cada forma del lenguaje: el icónico y el escrito por separado y, en un segundo nivel, con la colaboración entre ambos. Pretendemos así, delimitar diferentes estados y niveles de conducta no verbales, en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de las relaciones de mancha / forma, definidas por la mancha de texto y de la ilustración dibujada;

[5] por último, observamos y analizamos los resultados del flujo de comportamiento comunicativo perceptible de las mismas imágenes;

Distinguimos en el ámbito de la percepción del signo visual, los aspectos de la comunicación visual que se relacionan con el contexto D - la expresión del dibujo; o sea, la expresión gráfica limitada a la ilustración dibujada como representación plástica, más allá de lo que está implícito en las cuestiones formales relativas a la *cultura y literacia visual*. En esta fase, sólo tomamos en cuenta el texto visual y el lenguaje no verbal; buscamos únicamente observar las variaciones en el dibujo que se presentan en el flujo de conductas de comunicación perceptible. En la figura 3

representamos, en un esquema gráfico, todo el desarrollo de la investigación.



| **Figura 3** | Organigrama estructural de la construcción funcional de la investigación

PARTE I ESTUDIO CONCEPTUAL

4. Encuadramiento del tema en el estudio conceptual

*Nuestra tradición separa lo
que es "cultura de la imagen"
de la "cultura de la palabra"*

Rafael Argullol⁴²

El final del siglo XX y la entrada del siglo XXI fueron marcos en la historia del desarrollo de las sociedades contemporáneas "cada vez más globalizadas y tecnológicas"⁴³, y marcaran de cierto modo, un cambio de paradigma para comprender las sociedades actuales y sus formas de organización en que la comunicación tiene un papel crucial en su desarrollo. Hoy es imposible dispensar la expresión multimedia, la influencia de la televisión, de los teléfonos móviles, los ordenadores con sus súper potentes programas disponibles masivamente, y hasta los viejos periódicos impresos o los libros que continúan afortunadamente su tarea casi imparable.

Todos estos procesos de comunicación pueden modificar y traer cambios de valores significativos en las sociedades, y por consecuencia, tendencias para una cierta deshumanización no deseable, principalmente por la amplitud y la dimensión que los avances tecnológicos pueden traer.

⁴² Català J. M. (2005, cit. Prólogo, Argullol p. 16). *La Imagen Compleja*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

⁴³ Walker, J. y Chaplin, S. (2002). *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro – EUB.

Pensamos así que es importante haber correcciones estructurales, basadas seguramente en valores producidos por la mezcla de un conocimiento empírico pero, al mismo tiempo, social donde se entrecruzan estudios en los campos antropológico, sociológico, histórico, etc., con los procesos evolutivos de las técnicas y materiales, a fin de encontrar el equilibrio cultural, de conocimiento adquirido y vivido, necesario a los múltiples usuarios de este mundo global. Por un lado, continuaran divididos en un mundo complejo de información, de tecnología, de identidades institucionales, de productos uniformizados que proliferan sin barreras físicas ni grandes preocupaciones de comportamientos específicos; y por otro, apegados a las cosas vivenciales y arquetipos múltiples. Todo aquello que nos identifica como un pueblo donde está implícito en ello – cultura y hábitos populares, tradición, historia, olores y sabores, por ejemplo. Esta dicotomía de la civilización actual se puede traducir así, como dos fuerzas opuestas ministradas pelo conocimiento real de la vida y de las cosas, y de los valores abstractos universales, donde la visión tecnócrata ciega puede, cuando equivocada, ampliar las consecuencias comunicativas adversas para las poblaciones, provocadas principalmente por globalización.

La comunicación social está implícitamente conectada a estos dos polos, y tiene un papel fundamental en el desarrollo y equilibrio de cada uno de ellos pero, siempre que fuera posible, con una visión humanista y democrática buscando así, el respeto de expresión y del conocimiento: ninguno de los factores técnico-científicos podrá funcionar, en cualquier momento, como elemento de control de la libertad a través de la comunicación, algo posible

con los avances de las tecnologías. Así entendemos que el periodismo escrito y visual hacen parte, inevitable y conscientemente, del progreso del mundo actual y de la evolución de la sociedad. Este progreso es sin embargo, acompañado de efectos inherentes a la masificación y velocidad de comunicación que se instalaron consecuentemente, a través de la evolución de las tecnologías. Por tanto, las sociedades actuales funcionan como un sistema complejo de soporte donde las relaciones estructurales, al nivel de la funcionalidad y de la comunicación, son factores relevantes de desarrollo.

Hablamos en un sistema donde se encuadran las dinámicas del consumo de productos culturales como son los *media*, en los más variados formatos y técnicas. Es a través de los procesos de comunicación que es posible racionalizar, de una forma exhaustiva y estratificada, los usuarios de este producto comunicativo. Los medios de comunicación para funcionar bien, necesitan de una estructura institucional fuerte especializada que, para cumplir su función suelen recurrir a determinadas estrategias diversificadas de gestión y comunicación organizacional.

En este contexto de desarrollo creciente de la cultura y de la relación de masas, entendemos que la intervención de los medios de comunicación impresos en la actualidad funciona como un factor base crucial para la alfabetización visual⁴⁴ de sus lectores. Es en la globalización de los procesos mediáticos y en la interacción de la contemporaneidad en el cotidiano, que los medios de comunicación son, como predijo McLuhan (1996)⁴⁵ *extensiones del ser humano* .

⁴⁴ Catalá (2008, p. 21) sobre el concepto de alfabetización visual (visual literacy).

⁴⁵ McLuhan, M. (1996). *Comprender los Medios de Comunicación – las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Este autor, en una perspectiva personal, define esta afirmación como la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido como ya extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación (p. 26).

Relativamente a la especialización científica de los procesos y técnicas en los medios de información, podremos entenderlos como un factor determinante en los campos de la imagen y la creatividad. Sí por un lado, dan secuencia a la idea de que vivimos en un mundo especializado sólo en métodos y aspectos funcionales de la comunicación, lo que provoca una sensación de control sobre la información producida; por el otro, permiten una mayor abertura cultural y científica en el universo conceptual del conocimiento humano. Para acontecer una información optimizada⁴⁶ en comunicación periodística tiene que haber actores, también ellos calificados para que los mensajes produzcan el efecto comunicativo pretendido, y para que sea posible satisfacer las necesidades del lector. Por ese motivo, el actual periodismo impreso recurre a varias áreas y a distintos profesionales de la comunicación, para que cada uno pueda, en su especialidad, construirlo todo. Son los actores directos de este proceso. Como actores indirectos, los propios textos visuales periodísticos y las respectivas ilustraciones dibujadas tienen un papel activo en todo este proceso, ya que en términos comunicativos ganan una relativa autonomía en los medios de

⁴⁶ "Optimizado:" 1º - haga óptimo; 2º - proceda a la optimización de; reestructurar con el objetivo de obtener el mayor rendimiento posible. Diccionario da Porto Editora. (observado a 11 de Febrero de 2011).

Recuperado de: <http://www.portoeditora.pt/especial/index/documento/DOL>

comunicación donde se están colocados.

La inserción de las herramientas y recursos informáticos en el campo técnico-representativo, además de las *otras formas de diseñar* que emergerán, todo esto se convirtió en un valor añadido para la creación y estructura de la imagen: mayor rapidez en la construcción de la imagen (factor determinante cuando hablamos de prensa diaria, por ejemplo); mayor precisión (cuando necesario); y mayor amplitud de recursos técnico-expresivos en la resolución de problemas de representación (factor difícilmente alcanzable por el proceso tradicional). Sin embargo, el uso de los procesos y técnicas tradicionales nunca se perdió hasta el momento, y con ello, recursos como el papel, el lápiz, la pluma, la regla, los viejos guaches o la acuarela para colorear, etc., siempre acompañaran el método de dibujo y de la ilustración, aspirando una relación más íntima entre los contenidos comunicativos, la expresión estética, las técnicas de composición plástica, con el observador que goza la imagen.

Se enfatiza que sea cual sea el nivel de calidad del dibujo o de la ilustración, las imágenes aquí observadas y analizadas resultan de un proceso de reproducción y reapropiación de las mismas hasta a las que se presentan efectivamente en el texto visual periodístico, en la tirada final de los periódicos y de las revistas impresos.

En esta investigación las ilustraciones fueran siempre observadas directamente en el soporte del periódico o revista (independientemente del número de la tirada - imposible de detectar). Después fueran registradas para una plataforma digital (base de datos) y analizadas una a una. Sin embargo, mismo

cuando observadas a la posteriori como imágenes materiales (soporte de papel impreso) no es fácil distinguir la fuente de la construcción compositiva de cada original: se es por proceso tradicional o por proceso digital. Así, nuestra primera preocupación enfocaba la observación de imágenes originales creadas por dibujos hechos a la mano sobre el papel o directamente en la pantalla. Nos referimos a las imágenes aisladas del contenido periodístico, de modo a analizar específicamente la calidad técnica y estética del proceso de representación utilizado en cada ilustración. Todavía, verificamos que sería imposible esta tarea ya que, nunca tuvimos la oportunidad de estudiar los originales hechos por cada ilustrador, ni de separar las ilustraciones del contexto periodístico, cosa que sin duda nos proporcionaría datos distintos de los pretendidos cuanto a los objetivos de este estudio. Pero también nos parece importante destacar el hecho de que cualquier técnica utilizada por ilustradores o artistas plásticos, debe ser siempre considerada y aprobada independientemente de la calidad estética o informativa. Inclusive porque estamos ante imágenes que fueron ya seleccionadas, esto es, calificadas por sus editores (o directores de arte de las publicaciones), y por tanto, con una calidad ya certificada previamente.

4.1. Las entidades institucionales de los medios

En este proceso de construcción del mensaje periodístico, encontramos instituciones que dan cuerpo a la imagen colectiva de los medios de comunicación - hablamos de las entidades institucionales o corporativas, con su estructura funcional, administrativa y comunicativa.

Entendemos que la identidad institucional, más allá de la implícita publicidad directa, dada por la imagen visible de la empresa, esta funciona también como un proceso subliminal de comunicación, que es transmitido por todos los medios de comunicación que pertenecen a esa institución. Esta connotación implícita en la actividad de la información, es presupuesto, un elemento llave para el reconocimiento de la sociedad (o parte de ella), para con esa misma empresa.

Cualquier texto visual periodístico está estrechamente conectado a las características político-institucionales del medio de comunicación, donde ello funciona. De una forma sensible, es a través del texto periodístico que la identidad administrativa y editorial, presenta una carga connotativa traducida en valores simbólicos que valoran cualitativamente la comunicación producida, y que no puede ni debe, ultrapasar el valor real del mensaje. Acerca de la imagen corporativa, Chaves (1988, p. 13)⁴⁷ refiere que, el mensaje clave de la comunicación social circula

⁴⁷ Chaves, N. (1988). *La Imagen Corporativa: teoría y metodología de la identificación institucional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

predominantemente por capas sumergidas, indirectas, semiconscientes o «subliminales» privilegiando así a los discursos no verbales, o sea los canales «no tradicionales» de comunicación.

En una perspectiva de diseñadores gráficos, relativamente a este estudio, nos parece relevante referir que, para allá del valor simbólico del soporte donde se producen los mensajes ante el lector y la sociedad en general, las publicaciones mediáticas constituyen un conjunto complejo de información que se presenta con un valor de producto, es decir, como un objeto de valor cultural. Esto porque, están implícitos elementos que van desde la gestión comercial y económica de la empresa hasta la construcción de los mensajes periodísticos que llegan a los lectores. A lo largo de este proceso, una gran parte, pasa por un procedimiento industrial, principalmente durante la impresión gráfica y que culmina en la comercialización del producto final.

La identidad es así un factor importante a considerar como un elemento distintivo de lenguaje, ya que define una empresa de comunicación social de otra, concediéndole una imagen corporativa. Todas sus estructuras técnico-administrativas —los profesionales que con ella colaboran; las respectivas señales institucionales (como la marca, logotipo que presentan) —indician lo que la empresa representa en el contexto social.

Podemos entonces decir que, es a través de las políticas editoriales de la empresa que la identidad se presenta a nosotros, tal como evidencia Leiro (2006, p. 151)⁴⁸ que el lenguaje de la empresa comunica los principios y los valores éticos, sociales,

⁴⁸ Leiro, R. J. (2006). *Diseño Estrategia y Gestión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

culturales, los criterios de comportamiento y los procesos operativos referidos al mercado y al ámbito interno de la empresa.

4.1.1. Periódicos y revistas como actores en el proceso de comunicación

Los medios de comunicación sociales o los *mass-media*⁴⁹ son entidades estructuradas a partir de diversos soportes que les confieren características propias, concebidas para la transmisión de noticias o de otros aspectos de la información, donde se destacan el periódico y la revista impresa por la importancia que asumen en esta investigación. Dentro del abanico de los medios de comunicación, destacamos los periódicos impresos (diarios y semanarios) y las revistas semanales que normalmente acompañan los periódicos a los fines de semana.

⁴⁹ Rodrigues, A. (2000). *Dicionário Breve da Informação e da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁵⁰

Periódico

Como un medio de comunicación escrito impreso en papel con formatos predeterminados conforme sus objetivos comunicativos y público destinatario en que las noticias y o las reportajes son de carácter normalmente diario. Es así, publicado temporalmente, con una determinada regularidad, divulgando hechos noticiosos de interés general, por un coste de determinado.

Revista

Como un medio de comunicación escrito impreso en papel con formatos predeterminados conforme sus objetivos comunicativos y público destinatario. Asumen presupuesto, formatos determinados, en su mayoría impresos la colores y con capas distinguidas de las restantes páginas del conjunto gráfico. Tienen como destinatarios, un público más general en el contexto de los lectores de los periódicos, pertenecientes al mismo grupo editorial. Las revistas de información semanales abordan temas diversos y suministran a los lectores informaciones y contenidos más amplios tales como reportajes interpretativos, habitualmente limitadas en los periódicos diarios por el tiempo y espacio de que disponen. Los temas tratados son diversos, destacándose el entretenimiento donde predominan mucho la ilustración dibujada y la fotografía

⁵⁰ Aclaraciones terminológicas representan conceptos definidos en Instrumentos de observación: FC W subcriterio Wa (o ver anexo 2).

Estas aclaraciones terminológicas fueron basadas en Marín, A. L.; Galera, C. G.; San Román y J. A. R. (1999). *Sociología de la Comunicación*. Madrid: Editorial Trotta. Para la terminología de Revista se basó en Rollo, P. N. (2008). *Jornalismo de Revista: Análise dos Critérios de Noticiabilidade das Capas de Revista Época*. (Tese de Bacharel). Recuperada de: http://convergencia.jor.br/bancomonos/2008/poliana_nunes.pdf.

4.2. El trabajo del periodismo impreso

Como cualquier actividad mediática, esta envuelve un equipo de profesionales comprendido desde el editor; los redactores (periodismo escrito); los reporteros (artículos periodísticos); los fotoperiodistas; los ilustradores que producen mensajes dibujadas; los infografistas que producen mensajes visuales objetivas a través de técnicas con recurso al ordenador, y que podrán o no, recurrir a procesos ilustrativos creativos. Añadimos los diseñadores gráficos al conjunto de profesionales productores de los medios de comunicación impresos, que tienen la función de estructurar visualmente, de forma equilibrada, y con impacto funcional, estético y visual de un periódico o de una revista. Estos profesionales, por sus características formativas y prácticas orientadas al proyecto de diseño gráfico (o editorial), son prácticamente indispensables en este conjunto institucional de la comunicación social, en general.

Dirigiendo la atención sólo al tema específico de esta investigación, todas las ilustraciones dibujadas seleccionadas fueron efectuadas en contexto periodístico, y observadas en los cuatro periódicos y revistas en estudio durante 18 meses. Sin embargo, las imágenes observadas se presentan como imágenes materiales en el soporte donde fueron impresas, ya que nunca observamos en la realidad ningún original hecho por los ilustradores⁵¹.

⁵¹ En el total hemos seleccionado 484 imágenes (ilustraciones dibujadas y texto escrito correspondiente), codificadas de W1 a W484.

A zona franca da Madeira representa 10% do PIB regional e emprega 2% da população activa da região, de acordo com os números divulgados pelo Governo

Desacerto de contas na Ma



| **Figura 4** | Ilustração com o código W83 – Wb6

4.3. Los responsables editoriales

Estos actores de la información son los que definen todo el conjunto de noticias y artículos producidos en el periódico o revista a que pertenecen. En la estructura orgánica de un periódico o de una revista, es costumbre estar compuesto por un editor jefe (o principal), y es normalmente el responsable por toda la edición de un periódico o revista. Por tanto, al participar en todas las tareas de la publicación, la decisión final de todas las noticias es de su responsabilidad. De esta forma, consideramos que el editor al ser el principal responsable y el último a tomar la decisión de la edición, acaba por tener un papel decisivo en la calidad visual de las imágenes materiales impresas en el periódico o revista.

El editor sobresale así a los creativos de los originales, que muchas veces resultan distintos después de la impresión. Además del editor principal, puede haber también el director artístico, cuando está previsto por la dirección del periódico o revista, compartiendo así, con el editor jefe, la responsabilidad editorial de la imagen. Relativamente al estudio de esta investigación, observamos 12 editores distribuidos por las 8 publicaciones seleccionadas, e identificadas.

Según la normativa que regula la investigación científica, se ha mantenido el anonimato de todos los editores y correspondientes publicaciones a través de los siguientes códigos⁵²: *Wc1 (Wa1)*, *Wc2 (Wa1r)*, *Wc3 (Wa1r)*, *Wc5 (Wa2)*, *Wc7 (Wa2r)*, *Wc8 (Wa3)*, *Wc9*

⁵² Según la normativa que regula la investigación científica, se ha mantenido el anonimato de todos los editores y correspondientes publicaciones.

(Wa3), Wc10 (Wa3r), Wc11 (Wa3r), Wc12 (Wa3r), Wc14 (Wa4),
Wc16 (Wa4r).



| **Figura 5** | Ilustración con el código W80

4.4. Los ilustradores

Cuando integrados en el contexto periodístico, los ilustradores se caracterizan por participar directamente en el proceso de la construcción de la noticia, como cualquier otro miembro activo de la comunicación mediática. Son participantes creativos cuando ejecutan su tarea específica que compone un artículo o noticia, y a menudo colaboran con el periodista para convertir más homogénea la composición entre el texto escrito (los contenidos implícitos) y el proceso creativo posterior. A veces, son aún responsables de la noticia, principalmente cuando elaboran infografías (narrativas descriptivas representadas a través de la expresión dibujada y que, por sí solas, son ya la globalidad de la comunicación periodística).

Los ilustradores o periodistas iconográficos, tal como Peltzer (1991, p. 97) los define, son los profesionales que manejan con destreza un lenguaje periodístico no lingüístico, en el ámbito de la expresión artística. Pueden desarrollar su actividad expresiva (o géneros visuales) en el campo de la infografía o de la ilustración dibujada, pero todavía gráficamente siempre utilizan los procesos tradicionales de representación como es la caricatura, las tiras (*comics*), el humor gráfico editorial. En términos técnicos, la ejecución de los dibujos, pueden representar todo tipo de expresiones artísticas (ilustrativas) desde la percepción de la realidad comunicativa a la abstracción total.



| **Figura 6** | Ilustrações periodísticas de los doze ilustradores en estudio.

Los ilustradores no tienen límites en el proceso del lenguaje visual creativa, pero para trabajar conscientemente en los media, deberán inevitablemente tener conocimientos específicos de los procesos de comunicación periodística, dominando con habilidad cada técnica de expresión cuando sea necesario comunicar con los objetivos definidos por la línea editorial o contenido del artículo.

Para el ilustrador, ante un texto escrito o la necesidad de representación de un hecho periodístico que no fue posible testificar presencialmente, el factor imaginación y el recurso a la fantasía son elementos fundamentales. Según Pereda⁵³ (1996, p. 333), imaginar requiere la capacidad de evocar y elaborar imágenes sensoriales de objetos, personas y lugares ausentes, pasados y futuros y del hacer mediante recursos narrativos y retóricos recurriendo la símiles, metáforas, juegos de palabras y conocimiento del pensamiento visual y abstracto-verbal. La fantasía se asocia de forma general a la creatividad, lo que supone la existencia de la capacidad de ir más allá de las representaciones convencionales conectadas a contextos fijos (típicas) con formulaciones originales.

En este estudio optamos sólo por utilizar reproducciones que estaban identificadas en cada publicación. Así se basa fundamentalmente en la observación de reproducciones en periódicos y revistas seleccionados para el análisis, y que están firmados por su autor (del original). Cada una de estas reproducciones es considerada como imagen material, que se distingue por sus características físicas y gráficas en términos

⁵³ Pereda, P. (1996). *Imaginación y Fantasía*. Madrid: Psicología de los medios de comunicación.

técnicos del original, desde luego, a través de los procesos de impresión gráfica industrial.

En este estudio, las ilustraciones reproducidas e insertadas en el texto visual periodístico, fueron realizadas por ilustradores y/o infografistas portugueses, cuya autoría estaba identificada en cada periódico o revista. Según la normativa que regula la investigación científica, se ha mantenido el anonimato de todos los editores y correspondientes publicaciones. Así optamos por identificar los 12 ilustradores por un código manteniendo el mismo criterio considerado para las publicaciones y editores correspondientes: Wb1, Wb2, Wb3, Wb4, Wb5, Wb6, Wb7, Wb8, Wb9, Wb10, Wb11, Wb12.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁵⁴

Editorial

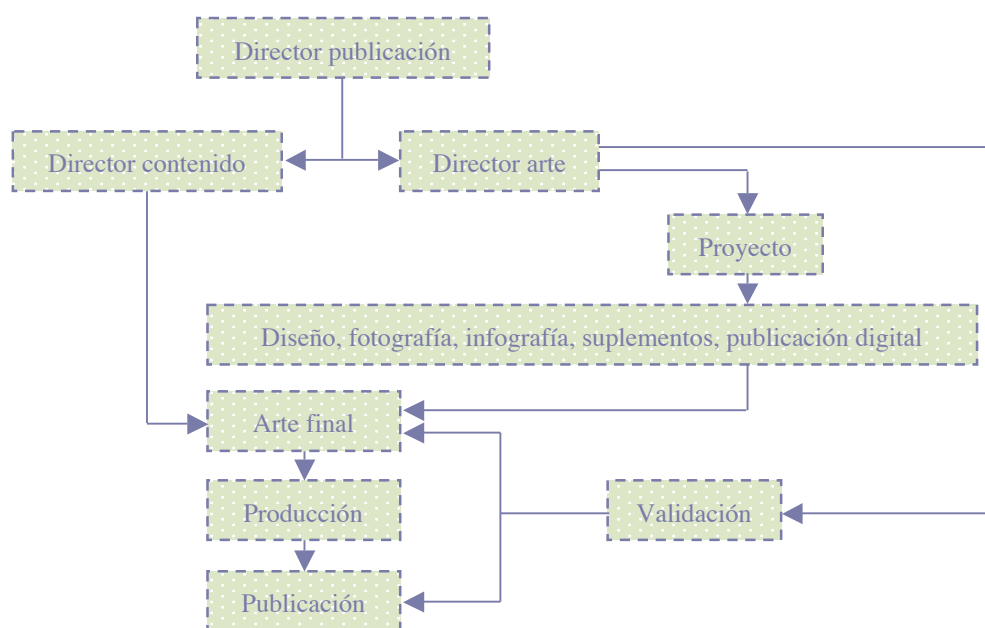
Artículo que expresa la opinión de un periódico sobre un asunto de la actualidad, firmado por el director u otro responsable de ese periódico. El Editorialismo es una de las tres tareas, las principales del trabajo periodístico: informar, editar y comentar. El cronista o el editorialista es una figura del periodismo que sabe disfrutar el valor global de los acontecimientos, deduciendo la emoción y la sensación que los hechos provocan.

Columna de autor

Texto publicado en un periódico, escrito por un periodista o colaborador, que tanto puede reportar narrar, o interpretar correctamente un acontecimiento/situación de la actualidad (artículo de análisis), como puede dar cuenta de una opinión. Una de las modalidades del periodismo de opinión es el artículo que, comentando hechos no deja de tener una fuerte personalidad informativa. La columna es un artículo orientador, analítico, con una finalidad idéntica a la del editorial. Su diferencia esencial está en el hecho de tratarse de un texto firmado, o sea, de responsabilidad limitada a su autor.

5. Edición periodística

En la edición periodística es necesario, para allá del editor, haber un cuerpo de redacción⁵⁵, de diseñadores editoriales y de compaginadores que estructuran físicamente los medios de comunicación impresos, a partir de reglas previamente definidas para cada una de las publicaciones a que pertenecen (regularmente denominados por libro de normas).



[Figura 7] Flujo de funciones en una publicación, conforme Sancho (2003, p. 45)⁵⁶

Editar significa tomar una serie de decisiones de carácter estructural y comunicativo, siendo esta una tarea compleja en que sólo es posible mediante inevitablemente a profesionales con un amplio conocimiento editorial (por ejemplo, el editor-jefe, los

reporteros, etc.). Toda la política editorial deberá así estar presente, pero no es completa ciertamente se no hay una preocupación con toda la imagen gráfica de la misma, recorriendo al trabajo específico de los diseñadores, ilustradores, fotógrafos, etc. Aunque paralelo à edición, es igualmente importante haber, en esta equipa mediática, técnicos específicos para la fase de postproducción o la fase industrial de todo esto proceso. En nuestra opinión la calidad técnica de la impresión puede ser tan importante como la fase de ejecución. En algunas circunstancias el editor podrá aún tener como colaborador un director de arte, figura que ni siempre es muy usual en los actuales medios de comunicación portugueses. Este profesional es, conforme expresa Sancho, 2003, p. 43)⁵⁷, una figura que se encuentra "entre la técnica de comunicación periodística, la dimensión estética, y la calidad de la paginación de un medio impreso.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁵⁸

Noticia

De carácter objetivo, directo y formal. Es una escrita de forma impersonal. Es compuesta por el lead y el cuerpo de la noticia: El lead procura contestar a las preguntas: ¿quien, qué, donde, cuando y porqué? En el cuerpo de la noticia se desarrolla de forma gradual la información por un párrafo, o sea la información es cada vez más elaborada, detallada. La noticia es un hecho verdadero, inédito o actual y de interese general, que específicamente para este estudio incluimos en este género asuntos de ocio tal como juegos y pasatiempos.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁵⁹

Crónica

El cronista o el editorialista es una figura del periodismo que sabe disfrutar el valor global de los acontecimientos, deduciendo la emoción y la sensación que los hechos provocan.

Reportaje

Género mediático que consiste en la análisis de un acontecimiento, a través de la narración de una experiencia vivida a ver la realidad de los hechos. El reportaje es un reporte periodístico, libre cuanto al tema, objetivo en su técnica de escritura y de redacción con preferencia al estilo directo. Es considerado por una mayoría de los comunicólogos como un género periodístico de grande excelencia, de crédito y nobleza reconocida por los periodistas y el público lector

Fait-divers

Género que designa un discurso periodístico acerca de aspectos y acontecimientos de la vida cotidiana y de curiosidades. Aborda asuntos de naturaleza espectacular o sensacionalista, tales como, accidentes, crímenes, escándalos, etc., el factor humano atrae muchas veces la escrita de estas crónicas para medios donde invariablemente se encuentra este elemento comunica a un público, después de recogido, comunica a un público, después de recogido, pesquisado y avaluado por quién controla el medio utilizado para su difusión

Cuento/Ficción

Género de texto periodístico de carácter literario con una narrativa de ficción que es presentada, a menudo, en prosa. En este tipo de narrativa se ha considerado el romance, la fábula, la novela y el cuento⁶⁰.

5.1. El papel del diseño en el proceso editorial

En la actualidad es imposible pensar en editar un periódico o una revista sin considerar todos los aspectos que están involucrados en el proceso de construcción de los mismos, porque cualquier error en la edición o en la producción puede convertirse en graves perjuicios, sean ellos económicos, de calidad informativa u otras.

Las tiradas de un medio de comunicación impreso son calculadas en millares de copias, por lo que no es muy recomendable, pensar según un proceso artesanal para solucionar las cuestiones editoriales y periodísticas, o de producciones gráficas. En general hoy, los medios de comunicación tienen, casi necesariamente, especialistas en cada área específica de la edición, y entre ellos están ciertamente el diseñador editorial⁶¹. Este profesional tiene el papel fundamental de pensar, organizar y planear todos los detalles gráficos y de impresión, de forma a que la información periodística llegue al receptor dentro de los objetivos que están pensados editorialmente.

El diseño gráfico, cuando de la construcción de la mensaje periodística y su paginación, funciona como una especie de gramática de la imagen y de las palabras, con reglas, sintaxis y ortografía específicas, que nos remiten para formas, cromatismos y composiciones en una apasionada arte combinatoria (Miranda, 1994, p. 21)⁶², y es determinante en la creación visual del soporte periodístico, y en la identidad del medio de comunicación. Cuando en la fase de producción, funciona como un elemento de evaluación de calidad, manteniendo la conexión entre la parte industrial de la impresión y la parte editorial del medio de comunicación. Como cualquier otro miembro del *staff* de la edición, de un periódico o revista, es responsable de una gran parte del éxito o fracaso de la publicación ante el público.

Tal como el editor, el diseñador interviene en el proceso de comunicación cuando adapta todos los elementos gráficos en la paginación de una o más páginas.

El proceso creativo del diseño, cuando articulado con los procesos de comunicación editoriales recurre a las potencialidades y características formales del texto e imagen, o sea, se traduce en la interrelación formal dialéctica entre estos dos elementos con el propósito de recrear una nueva imagen – así como un juego de composición formal en que no es permitido alterar el sentido del mensaje, pero sí, potenciar el significado de la misma. Esta relación dialógica entre texto e imagen es por sí, y en todo conjunto, también una nueva ilustración plástica, donde la busca perceptiva de hacer participar el lector (actor pasivo) como actor activo en la comunicación impresa.

Además del aspecto dual de la imagen que aquí ya describimos, existe un tercero elemento esencial para dar forma a todo el conjunto. Queremos decir que el espacio blanco – regular o irregular – es tan importante como los otros dos elementos juntos para la comunicación. O sea, la relación entre mancha de texto tipográfico y mancha de ilustración diseñada (o fotografía) es normalmente estructurada en función de reglas tipográficas, donde se consideran los blancos como un factor explícito de legibilidad.

5.1.1. Conceptos genéricos sobre paginación aplicados en este estudio

En una perspectiva amplia de las relaciones y de la intervención del diseño en una publicación periodística impresa, es necesario tener en cuenta determinadas reglas específicas para que exista una coherencia formal, importante para que los lectores se identifiquen con esa misma publicación en todos sus aspectos formales y de contenido, y viceversa.

Más allá de la legibilidad, la identificación emocional del lector con la publicación y con las noticias, sean ellas escritas, dibujadas o fotografiadas, existe un otro factor en que el diseñador y el editor no pueden olvidar – la cantidad de ejemplares en cada publicación, originado por el proceso industrial de la pos-edición⁶³ y de distribución – ya que provoca dificultades cuanto a la corrección de errores. Así, cualquier participante activo en esto proceso, tiene poco tiempo para pensar y ejecutar sus tareas específicas. Por eso, es esencial aplicar métodos de trabajo y de planteamiento adecuados para la resolución de todos los problemas editoriales y técnicos.

Es en esto contexto, que se destaca tanto el diseñador en el planteamiento del proyecto editorial gráfico, como los recursos científico-tecnológicos aquí predominantes, a fin de la praxis de la comunicación pueda mejorar el nivel de los *mass-media*. Con esto queremos decir que, es solamente importante enfocar y analizar en este capítulo, los criterios fundamentales para la construcción conceptual de nuestro estudio – el tema de la ilustración y de su paginación – donde encontramos varios elementos llaves para el

equilibrio visual y perceptivo de la imagen en soporte periodístico. Para Canga (1994, según Martín Aguado, 1986, p. 42) cada uno de los elementos que componen la página de un diario (titulares, textos e ilustraciones) debe estar claramente organizado y definido para el lector, evitando la dispersión. De esta manera, resumimos todos los conceptos del conocimiento del diseño acerca de la paginación a sólo cuatro criterios, aplicados a los respectivos parámetros abajo descriptos:

- [1] Vertebración de los periódicos y revistas;
- [2] Organización espacial por páginas;
- [3] Organización estructural y proporcional del espacio gráfico en una relación comprendida entre la mancha tipográfica y la mancha de la ilustración dibujada, en el campo perceptivo (TVP);
- [4] Organización estructural y proporcional del espacio gráfico entre el texto visual periodístico y la página, donde está plasmada la imagen;
- [5] Proceso de lectura o recorrido visual de la página con base en la ilustración

Así,

[1] Vertebración de los periódicos y revistas

En este caso específico del instrumento de normas, codificamos con el código Xc correspondiente a la organización espacial: layout 1, donde se define la estructuración macro de la paginación de los medios de comunicación impresos que hemos

propuesto estudiar. Relativamente a los periódicos, estos consisten en cuaderno principal, cuadernos temáticos y los suplementos. Cuanto a las revistas, estas son compuestas por el cuaderno principal y los suplementos.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁶⁴

Cuaderno principal

Cuerpo principal del periódico o revista. Esta estructura podrá, por opción editorial, ser fragmentada en cuadernos o secciones, con el fin de ser subdividida en distintas unidades de contenido específico y así, facilitar la organización y la lectura.

Suplemento

Cuadernos temáticos que acompañan el cuaderno principal de un periódico o revista. Estos configuran las unidades autónomas, dentro de esos medios de información.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁶⁵

Capa o primera página

Es aquí que encontramos el título del periódico o revista (la identificación), el rótulo o logo, la cabeza de página y el titular. La cabecera incluye el nombre de la publicación (el logotipo), los datos de registro (fecha, número de la publicación, dirección). El logo (o imagen de marca) puede limitarse al nombre del periódico o revista en su denominación más simple, o puede ser asociado a un símbolo.

Página par

Situadas a la izquierda de la estructura de un periódico o revista, las páginas pares son normalmente de más pequeña importancia del que las páginas impares, al punto de vista comunicativo, dado que son las que normalmente se pueden manejar.

Página impar

Por regla, son las páginas situadas a la derecha de la estructura del periódico o revista. La colocación de la información en la página impar da mayor importancia.

Dos páginas

El espacio del periódico o revista es compuesto por una página impar y una par, donde se lee la noticia como se tratara de un sólo espacio (o página). Por regla, son las páginas que están situadas a la derecha de la estructura del periódico o revista. La colocación de la información en la página impar da mayor importancia.

Varias páginas

Se presenta como el resultado del recurso a la colocación de la información en diferentes páginas del periódico o revista independientemente de ser páginas par, impar o secuencial. En este criterio, se incluyen los textos visuales periodísticos que más allá de pudieren estar en varias páginas, pueden aún figurar en la capa o primera página.

Última página

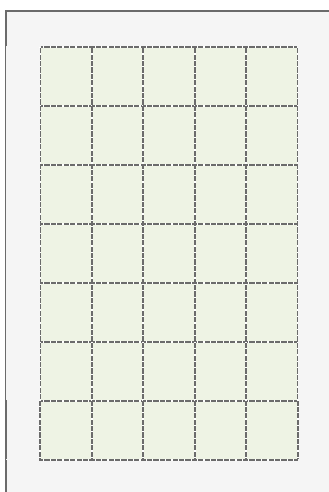
Por regla, se refiere a la última página del periódico o revista (cuaderno principal), y funciona como una segunda capa dada la importancia de su potencial comunicativo, tanto del punto de vista del diseño gráfico, como del punto de vista informativo.

[2] Organización espacial por páginas

Cuando hablamos del espacio de una página, de un periódico o de una revista, hablamos de un espacio estructurado por una serie de relaciones entre las partes y el conjunto, es decir que, "la paginación implica la resolución de una serie de problemas visuales y estructurales al nivel organizativo" (Samara, 2004, p. 23)⁶⁶. La proporcionalidad es entonces, el juicio de valor a prevalecer en todo el dominio racional y técnico-práctico de un diseñador gráfico editorial, delante de su página – la colocación de la mancha tipográfica, la colocación de las imágenes, la definición de cuerpo y las relaciones espaciales de los titulares y de los subtítulos, etc. A este respecto, y partiendo de las soluciones moduladas de Lallana (2002, p. 96)⁶⁷, con el objetivo de proporcionar posibilidades de observación de las relaciones espaciales entre el texto visual periodístico y la ilustración dibujada, optamos por crear una zona modulada de toda el área de impresión (de una página de periódico o de revista).

La importancia de la paginación y de las parillas tipográficas subdivididas por módulos, tiene sentido como describe Canga (1994 p. 72) para procurar conseguir un equilibrio que garantice una cierta responsabilidad visual y facilite la lectura. Así en el apoyo y realización de este estudio, se creó artificialmente una división de la página con módulos, a fin de ser posible observar todas las relaciones existentes entre el texto visual periodístico y la ilustración dibujada, en función de la posición relativa que ocupan en la misma página. También en esta estructura de la página, es

posible encontrar zonas gráficas específicas en el soporte, conforme se observa en el libro *El Diseño Periodístico en Prensa Diaria*, de Canga (1994, p. 72) donde refiere que es posible hacer una división de la página con una cuadrícula subdividida en cuatro partes: parte superior (cabeza de página); parte inferior (pie de página); parte derecha (salida); y parte izquierda (entrada, por donde se empieza a leer).



| Figura 8 | Retícula modular proporcional compuesta por 5 columnas verticales y 7 horizontales que dan origen a 35 módulos. Se utiliza para determinar relaciones espaciales entre el texto visual periodístico, la ilustración dibujada y el área total de una página correspondiente a un periódico o revista

Es en la conjugación de todos estos componentes de procedimiento que componen una página y que dictan la importancia de la paginación y ganan cuerpo y fundamento visual. En este sentido, todas las secciones del periódico o revista corresponden a una determinada ordenación, según los varios contenidos y áreas donde se subdivide la actualidad diaria o semanal de los medios de comunicación impresos. Son así organizados de acuerdo con los parámetros que facilitan la

localización de las informaciones de interés de lectura⁶⁸. De un modo general, Canga (1994, p. 73) considera que hay una lógica específica de criterios a los cuales se recurren para evidenciar los contenidos de la información dentro de las páginas de forma a conferirlos grados de más o menos importancia. En este sentido, definimos las características estructurales de cada página que actúan como potenciadores de la comunicación periodística.

[3] Organización estructural y proporcional del espacio gráfico, en una relación comprendida entre la mancha tipográfica y la ilustración dibujada, en el campo perceptivo (TVP)

Consideramos fundamental el análisis de las relaciones perceptivas obtenidas a través de la observación de un texto visual periodístico, donde la mancha gráfica y el fondo observados en su totalidad, coexisten en un sólo todo. Al mismo tiempo, estamos delante de la relación entre la mancha gráfica e el todo de la página donde este está insertado⁶⁹ y la interpretación⁷⁰ de la misma relación.

El concepto de mancha se describe como el todo que forma el área de impresión gráfica. Es decir, la suma de la ilustración dibujada, el texto escrito (o mancha tipográfica) y el fondo (espacio blanco que estructura todo el campo visual). Se señala que de acuerdo con el formato de campo y criterio, a partir del cual se identifican las reglas de observación del fondo, este concepto es dual. En un caso se refiere al área de blancos del campo visual, relativo sólo al texto visual periodístico. Por otro lado, el fondo es

observado también como espacio blanco, en la relación entre la ubicación y dimensión del texto visual periodístico, en la totalidad de la página del periódico o revista. Para Villafaña (1996) la articulación figura-fondo se refiere a un tipo de segregación en la que una zona del campo se impondrá en la organización como figura y la otra como fondo. Este tipo de segregación implica una evidente jerarquía entre la zona figural (zona endotópica) y la que cumple la función de fondo (zona exotópica). (p. 95). Así, también en este estudio, se entiende la ilustración como una estructura organizada por elementos formales que se destacan del fondo dentro del campo visual perceptivo.

En paralelo a esta relación, existen otras de importancia jerárquica que también se debe considerar, como por ejemplo: una mancha de dibujo puede ser mayor que la mancha tipográfica, y los espacios en blanco pueden tener un menor porcentaje en relación a todo lo restante conjunto, o viceversa⁷¹. En suma, este juego perceptivo es lo que proporciona a la paginación una influencia comunicativa, en el sentido de provocar en el lector una dinámica visual distinta con ritmos y contrastes variados en el proceso de lectura (recorrido visual). Basado en estos conceptos y para el desarrollo de nuestra investigación, hicimos una matriz de apoyo a observación a los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas. Así se dividió toda la estructura espacial en 16 campos proporcionales en una escala subdividida en 6 niveles⁷²: 0 a 2; 3 a 5; 6 a 8; 9 a 11; 12 a 14; 15 a 16, (Figura 12).

1A	1B	1C	1D
2A	2B	2C	2D
3A	3B	3C	3D
4A	4B	4C	4D

1A	1B	1C	1D
2A	2B	2C	2D
3A	3B	3C	3D
4A	4B	4C	4D

| Figura 9 | Proporción del TVP o ID observado sien contar con el espacio blanco. Retícula modelar proporcional de 16 campos al alto y al bajo, respectivamente, como indicador de la relación forma-fondo, para aplicar en la observación de la composición formal de los textos visuales periodísticos o ilustraciones dibujadas.

[4] Organización estructural y proporcional del espacio gráfico entre el texto visual periodístico y la página donde está plasmada la imagen

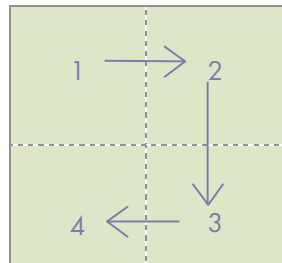
En este punto pretendemos analizar dos situaciones específicas que, por un lado, implica la composición del texto visual periodístico y la su relación espacial con todo el área de la página⁷³, y por otro, envuelve la ilustración dibujada observada individualmente (o sea, separada de la mancha tipográfica), en relación a todo el área del página donde ha sido impresa. De acuerdo con Villafañe y Mínguez (1996, p. 274) la superficie de esta es equivalente a la del cuadro de cualquier composición plástica sobre la cual se van a construir relaciones de dependencia y de oposición entre los distintos elementos que lo habitan.

[5] Proceso de lectura o recorrido visual de la página con base en la ilustración

En periódicos o revistas de grande tirada, en la fase de paginación, es fundamental haber una buena política editorial en la de definición de criterios y reglas que sirvan de modelo, para que estos mantengan una coherencia estructural y estética de toda la composición. Sólo así, el lector tendrá facilidad y placer en su lectura manteniendo la fidelidad por el medio de comunicación que él le gusta.

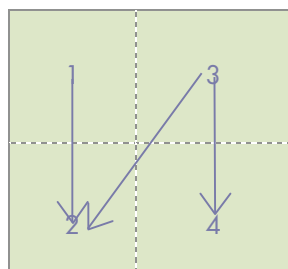
En este capítulo, el diseñador editorial tiene por tanto un papel crucial en la relación que establece con el lector y el medio de comunicación que eligió. Mediante una buena planificación el diseñador podrá prever, con recurso a estudios previos, a las diversas situaciones formales y funcionales que envuelven la buena percepción visual. Nos referimos a la composición gráfica de artículos, imágenes, blancos, etc., donde están envueltos determinantes factores tales como, equilibrio, ritmo, peso perceptivo, proporcionalidades de formas y colores, etc. Estos elementos editoriales cuando están estructurados en un proceso de lectura predeterminado, garantizan al lector una dinámica de legibilidad perceptiva funcional. Sin embargo, nuestra preocupación esencial para este estudio está en saber si a través de las ilustraciones dibujadas (o TVP) es posible detectar regularidades o irregularidades como factores que pueden ser determinantes en la comunicación específica en que están insertadas.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁷⁴



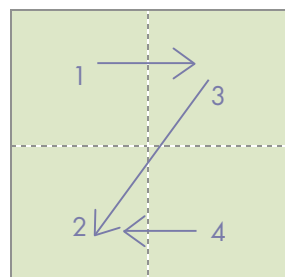
Circular

El recorrido visual se hace en el mismo sentido que las agujas del reloj con inicio en el lado de encima derecho (cabecera) terminando en la parte inferior derecho de la página (pie de página).



Otro tipo (tipo N)

El recorrido se hace de encima para abajo, de la izquierda para la derecha, columna la columna



Tipo Z

Disposición de las informaciones y de su sentido de lectura es idéntica a un proceso similar a la letra Z. La página se divide en dos mitades (superior e inferior) siendo que la parte izquierda de cada una de ellas (la entrada en el sentido de la lectura) gana mayor importancia.

5.2. El texto visual periodístico

La ilustración dibujada en los medios de comunicación social impresa, funciona como un elemento importante en el proceso periodístico. Pero de forma aislada del texto escrito, sólo tiene sentido comunicativo en una viñeta de humor gráfico editorial⁷⁵ o de caricatura⁷⁶. Normalmente en el periodismo impreso, la ilustración (como dibujo o fotografía) viene junto con un texto escrito, que en su conjunto consideramos como el texto visual

periodístico, y es visto como una estructura única e independiente. Como refiere Costa (2003, p. 43) existe una segunda fase de la percepción del texto visual periodístico, en que cada elemento de su estructura tiene tiempos de percepción distintos. Mientras una ilustración dibujada o una fotografía son entendidas y decodificadas prácticamente de inmediato, la interpretación del correspondiente texto escrito podrá llevar algunos segundos para su comprensión.

Con esto queremos decir que la comunicación cuando compuesta por estos dos elementos – la imagen y el texto – deben ser coherentes en términos de contenido, uno con el otro, independientemente del contraste comunicativo provocado, ya que podrán acontecer anomalías o alteraciones en la recepción del mensaje, caso esta relación no suceda.

Todas estas consideraciones sobre el texto visual periodístico estuvieron siempre presentes en la elaboración de los criterios base de esta investigación, y además de un abordaje perceptivo del conjunto, también tuvimos en cuenta su estructura compositiva de los valores temporales que distinguen un lenguaje propio – el lenguaje bimedia – conforme presenta Costa (2003, p. 37)⁷⁷.

También consideramos el texto visual periodístico como una imagen de múltiples significados y formas de expresión gráfica y creativa, siendo el resultado de una interacción semántica, donde los signos visuales se entrecruzan – icónicos, plásticos⁷⁸ y lingüísticos, – organizados intencionalmente, para provocar perceptiva y culturalmente, el receptor.

Dicho esto, el texto visual periodístico impreso, es ciertamente una parte integrante de la cultura de una sociedad, visto que exige

de sus lectores niveles de conocimientos (literacia) definidos para allá del código lingüístico, conocimientos de las personajes expresadas en las ilustraciones (normalmente de carácter humorístico), bien como del sentido de la comunicación. Todavía Peltzer (1991, p. 53)⁷⁹ considera que las imágenes, aunque puedan tener determinaciones por las lenguas, acostumbran representar ideas que ultrapasan los idiomas, ganando así un carácter de comunicación universal, al paso que los textos literarios están siempre restringidos a una lengua determinada. Es ciertamente en esta dicotomía de ideas y de formas de ver el texto visual periodístico que se enriquece y se torna dinámico todo este proceso de conocimiento.

La imagen y el texto escrito provocan percepciones diferentes. Para Moles (1991, p.30) los textos son sistemas fundamentalmente lineales, secuenciales, en que cada elemento sigue el anterior en línea o en palabra. La imagen es observada por el lector de forma instantánea, y su estructura polisémica es comprendida en la totalidad de su forma (principios de la Gestalt)⁸⁰. El texto escrito exige una acción lineal en la lectura, lo que provoca en el lector un esfuerzo mayor para la decodificación del mensaje; es un proceso considerablemente más lento al nivel de la percepción y de la comprensión del mensaje en comparación con lo de la imagen correspondiente en el texto visual periodístico, actuando por eso de forma distinta y complementaria.

Es en la conjugación equilibrada de esta interrelación que es la adecuada legibilidad y donde se potencian los aspectos funcionales y comunicativos en la recepción del mensaje por el lector. Por otro lado, Matilla⁸¹ (2006, según Vilches, p. 188) refiere

que las imágenes no constituyen un código universal por lo que muchas veces necesitan de un texto que complemente la interpretación de sus significados. A esto añadimos que la complementariedad funciona de modo igual en la situación inversa, justificando así, la importancia del recurso al lenguaje verbal y no verbal en el discurso periodístico.



| **Figura 10** | Imagen fotografiada de un texto visual periodístico del ilustrador con el código Wb2 y del periódico Wa4

5.2.1. El lenguaje bimedia

Uno de los elementos base fundamentales para la estructura de este estudio culmina con el concepto del lenguaje bimedia presentado por Joan Costa en su libro *Diseñar para los ojos* (2003). Como forma de comunicación visual la ilustración se rige por dos niveles de lenguaje: "en un primer nivel, dentro de cada forma de lenguaje: el icónico y el escrito por separado; en un segundo nivel, con la colaboración entre ambos" (Costa, 2003, p. 37)⁸². Este proceso es construido siempre de acuerdo con la toma de decisiones editoriales, orientada por normas y reglas predeterminadas, para una mejor funcionalidad de la comunicación.

Para tener efecto, cuando se utiliza el dibujo como ilustración (en vez de una foto, por ejemplo) hay factores de carácter técnico-emocional en la tomada de decisión del editor (o del director artístico, cuando hay), porque existe una decisión de carácter estético que añade una carga distinta de comunicación en el campo específico del periodismo.

Son estas decisiones que de cierta forma, dan un nuevo valor a la ilustración, puesto que, es el editor cuando en la fase de decisión de la paginación, tiene siempre en cuenta las proporciones de la mancha del texto escrito, la composición de dibujo(s) y de los espacios blancos, que dan una nueva valoración comunicativa y, presupuesto, origen a una nueva imagen periodística (imagen material). En consecuencia a esto, el autor del dibujo original, se queda un poco secundario en respecto al papel del ilustrador.

5.3. La ilustración dibujada en la comunicación social impresa

Podríamos entender conceptualmente la ilustración dibujada, como un proceso creativo de representación por medio de expresiones gráficas, dibujo y color, de un tema o de un texto con fin a responder, en determinados contextos, a las necesidades socioculturales. Según Moro (2004 p. 57) "La variedad de contextos en los que se aplica el concepto ilustración está en relación directa con el peso específico que, como recurso epistemológico, tiene en nuestra cultura. (...) Ello nos lleva a identificar el concepto de ilustración con una necesidad prioritaria para comunicar información y conocimiento del orden que sea: religioso, hermético, filosófico, moral, político, social, científico o estético; que ha adoptado diferentes modelos y formulas a lo largo de la historia de la creación de imágenes."

De hecho, en la comunicación social impresa podremos entender la ilustración como todas las formas de expresión a través de la imagen. Están en este caso, la fotografía, grabado de imágenes antiguas, ilustración tipográfica, viñetas, etc., donde se puede encontrar muchos procesos técnicos de representación. En nuestro estudio, la ilustración que abordamos se basa en el contexto del dibujo y de la representación tipográfica, siempre a través del lenguaje plástico con sus características formales y procesos de composición específicos. Estas cuando son observadas en conjunto, se entienden por texto visual periodístico.

Las imágenes conseguidas (TVP) mientras expresiones plásticas, recurren al símbolo, a la metáfora y a la retórica, para expresar ideas y sensibilidades estéticas que sirven como soporte a los medios de comunicación y de reproducción de la imagen, como estrategia de comunicación en la complementariedad con el texto periodístico escrito. Consideramos que una ilustración dibujada, observada aisladamente de cualquier otro contexto, que no sea de la expresión artística, induce a percepciones distintas al contrario de cuando es observada dentro del contexto de la información periodística impresa con información objetivos distintos. Cualquier imagen colocada en un soporte periodístico gana, desde luego, una función comunicativa específica, independientemente de estar a complementar un texto escrito o viceversa. Todos los elementos gráficos inseridos en un periódico o revista, tienen una funcionalidad que ultrapasa el valor meramente decorativo, porque todos estos son una parte importante de la información siendo aun, representaciones metafóricas de la realidad con valores más o menos estéticos y de carácter crítico y provocativo. En el caso de esta investigación sólo tratamos de las relaciones⁸³ entre las ilustraciones dibujadas y el texto visual periodístico.

Así se identificaran las reglas determinantes para la construcción de los criterios de observación y análisis de las reproducciones de imágenes impresas, en periódicos y revistas.

A continuación, nos referimos a algunas reglas que se han tenido en cuenta para la caracterización específica de las imágenes periodísticas elegidas:

- [1] los procesos de producción industriales de grande tirada, al cual acceden miles de lectores;
- [2] la dimensión temporal de una ilustración en una revista o en un periódico al nivel de la funcionalidad comunicacional⁸⁴;
- [3] y por la razón que se ha descrito anteriormente, estas se quedan obsoletas rápidamente, debido a las características de los medios de comunicación donde están insertadas

Podemos aun recurrir a otros criterios que tipifican la ilustración en comunicación social como:

- [1] ilustración dibujada hecha en contexto periodístico y que complementa o es complementada por el texto escrito;
- [2] ilustración a través de foto plásticamente manipulada también considerada como una forma de dibujo;
- [3] ilustración a través de la infografía, cuando utiliza forma de expresión creativas para explicar la noticia o el hecho periodístico

Los tres criterios referidos se basan fundamentalmente en la ilustración dibujada para contenidos periodísticos, donde el elemento icónico hace todo el sentido en cuanto componente visual gráfico. Hablamos así de comunicación periodística donde los hechos reales deben tener rigor en su contenido informativo para

no crear dudas en la decodificación del mensaje por el lector. Pero, aunque el mensaje visual sea icónico e identificable en lo real, la composición hecha por dibujo se estructura en varios grados de iconicidad a través de la expresión plástica, y puede ir hasta la abstracción total.

Presentando los diversos modos de producción técnica de las imágenes hechas por: dibujo, pintura al óleo, grabado (o litografía), fotografía, fotograbado, cine, imagen creativa electrónica, etc., Gubern (1992, p.113)⁸⁵ afirmó que, aunque impliquen el recurso a instrumentos y medios de expresión de lenguaje plástico diferentes en términos de la materialización de la imagen se rigen en simultáneo por leyes y reglas de la gramática del lenguaje plástico (punto, línea, plano, espacio, etc.). De esta manera se describe de forma genérica cada uno de los criterios referidos:

[1] el contenido icónico⁸⁶ de la ilustración dibujada, conforme al contexto de la comunicación artística o periodística, valora los aspectos distintos que interfieren en la observación y estudio del comportamiento del flujo comunicativo de los mensajes visuales, tanto en el campo de la percepción visual, como en el de la cognición. En este estudio, delimitamos el campo de observación de los mensajes visuales – textos visuales periodísticos – al área de la percepción visual, en el ámbito del sistema de lenguaje no verbal;

[2] la ilustración hecha a través de una foto plásticamente manipulada por intermedio de procesos informáticos, pintura, collage de materiales distintos, etc., funciona como composición plástica de cariz estético y semántico. Por esto la consideramos también como un proceso de dibujo;

[3] las ilustraciones hechas por el proceso de infografía son, según Peltzer⁸⁷ (1992, p. 130) expresiones gráficas más o menos complejas, cuyo contenido son hechos o acontecimientos periodísticos, la explicación sobre cómo algo funciona, o la narración de cómo se estructura una cosa. La infografía puede funcionar si un dibujo ilustrativo, principalmente cuando hablamos de esquemas motivados, gráficos, tablas, cronogramas, etc. Pero en la prensa contemporánea cada vez más se observa que, solamente esta forma de representación es insuficiente en cuanto comunicación, ya que se busca crear elementos emotivos en el propio lector. Así se recurre en la ilustración dibujada como metáfora del contenido comunicativo, de la misma forma que los otros géneros ilustrativos. De esta manera el dibujo gana una importancia significativa, si bien que varíe el grado de iconicidad conforme su funcionalidad comunicativa

6. La ilustración dibujada como una de las expresiones de las artes visuales

Una de las principales bases conceptuales para el desarrollo de este trabajo de investigación está en el análisis semántico de la expresión gráfica e iconográfica aplicada como proceso de comunicación. Hablamos de la especificidad de la ilustración hecha a través de la representación del dibujo, englobada especialmente, en el mundo de las artes visuales. Este concepto de hacer imágenes plásticamente dibujadas, es ciertamente muy amplio en todos los sentidos conceptuales y técnicos, ya que funcionan por medio de estructuras complejas del conocimiento y de las prácticas de representación, por lo que optamos por trabajar solamente con algunos contextos de este universo, necesarios para la observación específica de las imágenes en estudio.

Así elegimos algunos elementos del universo icónico, aplicados a la ilustración dibujada, para responder a los instrumentos de observación que han sido preparados y acotados⁸⁸, por criterios y subcriterios en el auxilio de la observación y análisis de las imágenes de este estudio. Cada uno de estos criterios está definido según el abanico de las opciones gráficas y de todos los motivos formales expresivos, donde dominan las características estéticas y plásticas de la ilustración dibujada. Así, hemos distinguido 5 niveles de representación, desde el grado más icónico al menos icónico de las ilustraciones: caricatura; figurativa rigurosa; figurativa no rigurosa; dibujo abstracto y, infografía o esquema motivado.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁸⁹

ID de caricatura o retrato

Dibujo de la cara o del cuerpo entero de una personalidad conocida, con sus líneas principales exageradas, expresando características especiales de sus actitudes o de su conducta. La caricatura es muchas veces sólo una figura, que habla por sí misma en un monólogo visual, pero también puede incluir aditamentos con propósitos expresivos o de opinión⁹⁰.

ID iconográfica rigurosa

Representación gráfica de personas (retrato) o de cosas determinadas⁹¹, manteniendo una relación de aproximación expresiva y de valores reales relativamente al referente.

Ilustración infográfica

Es una técnica que permite difundir sobre un soporte escrito o audiovisual, informaciones periódicas expresas gráficamente a través de procedimientos informáticos.

ID iconográfica no rigurosa

En una representación plástica figurativa deformada con valor estético-creativo, y colores acentuadas y/o niveladas. Recurre en la mayoría de los casos, al humor o al lúdico como expresión descriptiva o narrativa.

ID abstracta

Constituye un proceso artístico no figurativo. Es construida en la combinación de los factores formales y pictóricos, estableciendo la correlación entre el simbolismo y la abstracción⁹². Presupone un alto grado de capacidad de abstracción del significante y del significado.

Según la perspectiva ideológica de Sousa (1980, p. 9)⁹³, las artes visuales son como sistemas organizados de valores, de comunicación, y de lenguajes que envuelven conceptos tan diversos pero muy aplicados, en especial cuanto a las prácticas expresivas y las tecnologías complementares, o al conocimiento de la filosofía, de la estética, o de las ciencias de la comunicación humana como son la sociología y la psicología del comportamiento. Aquí también podremos acoplar los conceptos adquiridos, recurriendo a la historia del arte que abarca todo el conocimiento del mundo de las artes e incluso, las teorías de la percepción visual.

No es nuestro objetivo definir todo sobre lo que es arte, lo que significa, y cual su valorización en las sociedades actuales. Sin embargo, las artes visuales constituyen la parte importante de la vida cotidiana y de la cultura de los pueblos y, por supuesto, los medios de comunicación, que a pesar de toda su funcionalidad y objetividad informativa, nunca dejaron de ser sensibles al fenómeno de la expresión artística con recurso a los diversos medios y técnicas de composición plástica.

De cualquier modo, los procesos artísticos son, por su dimensión espacial y temporal o hasta por su funcionalidad, el campo donde encontramos los fundamentos de la ilustración dibujada que abordamos en esta investigación. Además, porque estamos en el ámbito de las artes visuales, nos importa el aspecto formal y estético de la representación, y también del sentido (o del contenido) de las ilustraciones dibujadas, como imágenes aisladas del texto.

Al mismo tiempo es imposible separar la percepción visual del dibujo de la mancha de texto, ya que esta puede ser por sí sólo, una ilustración. En una relación perceptiva formal, el fondo y la forma, son dos elementos de una estructura comprendidos en conjunto.

El recurso a la interrelación formal dialéctica entre imagen y texto, no es más que un proceso creativo del diseño (cuando es aplicado a los procesos de comunicación editoriales) que hace uso de las potencialidades y características formales del texto y de la imagen (ilustración dibujada primaria). Estas son recreadas y rediseñadas dando origen a una nueva materia de representación, tal como se fuesen un juego formal, donde es imposible alterar el

sentido del mensaje, pero sí, potenciar el significado de las mismas. Esta relación dialógica entre texto e imagen, individualmente o en el conjunto, es por su vez, también una nueva ilustración plástica, en una busca perceptiva de hacer participar el lector en el proceso de comunicación.

6.1. El dibujo como proceso de representación plástica

El dibujo en cuanto lenguaje de representación, describe el resultado de una composición plástica hecha por el método de expresión gráfica, y por la sintaxis de la imagen⁹⁴ que define las reglas fundamentales para la composición de un dibujo. Cuando hablamos del proceso de dibujar, nos referimos en primero lugar al saber ver, o sea, el dibujo por su proceso de representación gráfica abstracta de la realidad, se convierte en una metáfora del artista, no siendo más que la capacidad de cambiar el estado del cerebro a un modo diferente de ver o percibir, tal como refiere Edwards (1994, p. 3)⁹⁵. Es también todo un proceso de composición material, donde se destacan formas y técnicas que caracterizan el conjunto visual y perceptivo de la imagen.

La ilustración recurre así al dibujo como principal proceso de representación, pero dibujar no es sólo líneas exageradas y estilizadas. Es también un contraste de collage de varios materiales, de un juego intenso de colores, de fotos manipuladas plásticamente, de distorsión de formas y de planos, etc. al final, todo esto manipulado como símbolo icónico no verbal y, cuando necesario, verbal con el texto escrito. Por tanto, en nuestro entender, el mundo donde vivimos y aquello que nos rodea es infinito cuando lo vemos a través del dibujo. Con esto queremos decir que, podemos dibújalo de tantas formas, mediante tantas expresiones, dependiendo de todos los factores contextuales y de los elementos estructurales que

componen el lenguaje y expresión plástica: punto, línea, planos, texturas, valores lumínicos, colores, entre otros.

Es en la combinación y relación de estos componentes plásticos con el fondo perceptivo, que nace todo el otro lado ligado a la percepción visual donde encontramos sensaciones de peso perceptivo, equilibrio, relaciones de estático y/o dinámico, sensaciones de movimiento, escalas de relaciones de proporción según a la forma o color, por ejemplo.

En el caso específico del dibujo y en el ámbito de esta investigación, al confrontarnos con un vasto abanico de factores conceptuales determinados por la complejidad de la sintaxis de la imagen, tuvimos la necesidad de acotarnos sólo en determinados campos de expresión, para determinar los criterios que mejor definen los objetivos específicos de los resultados y análisis de las imágenes en estudio, con el fin de simplificar y delimitar la observación y evaluación de cada imagen, considerando siempre el contexto periodístico.

El uso de la escala de planos para la construcción narrativa de la imagen en la ilustración dibujada, en cuanto a la imagen aislada y complementar del texto escrito, es menor en relación a su utilización en la composición de un cómic. Pero se utiliza a menudo y por eso, tomamos partido de este proceso ya que proporciona diversidad y dinámica en el discurso visual de la imagen.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁹⁶

Plano de conjunto Cuando entre la figura humana y los bordes superior e inferior del cuadro existe todavía algo de «aire», ocupando la citada figura como mínimo tres cuartas partes de la vertical.

Plano general En el que la escala de la figura humana dentro del cuadro es muy reducida y que, en función de la gran variación de que puede ser objeto

Grande plano/plano entero La figura humana es representada enteramente, siendo así cortada por la cabeza y por los pies

Plano americano La figura se halla siempre incompleta por la parte inferior del cuadro (el corte se produce por las rodillas).

Plano medio La figura se halla siempre incompleta por la parte inferior del cuadro (el corte se produce a la altura de la cintura

Plano medio corto Cuando la figura se interrumpe por el busto

Primero plano Representa la cabeza y parte de los hombros de la figura

.Primerísimo plano Cuando se representa sólo la cabeza de la figura

Plano de detalle Cuando el cuadro es más pequeño que la representación de la cabeza de la figura o de la representación parcial de un objeto alquería

6.2. Recursos de representación

Existen varios procesos y técnicas para representar una ilustración dibujada. Varían tanto por las opciones de expresión individual de cada ilustrador, como por las características específicas de la información periodística que condicionan las técnicas ilustrativas, en especial como es el caso de la infografía.

Hablando ahora en detalle, cuando la ilustración dibujada existe por medio de las técnicas de un proceso tradicional de representación, el ilustrador tiene sin embargo, la posibilidad de recurrir siempre a tres formas distintas de ejecución de la imagen, independientemente de la afinidad que presupone, sea a la representación plana (bidimensional), sea a los elementos que provocan la sensación de volumen o perspectiva, de acuerdo con una expresión ficticia de la tridimensionalidad.

- [1] Con el proceso tradicional el ilustrador presenta su obra final en soporte de papel para la construcción artesanal de la representación gráfica, a través de los varios materiales para dibujo - lápiz, pluma, aerógrafo, material de collage, guaches, acuarelas, pastel, etc. Es así en este proceso que el nivel de ilustración dibujada presentado asegura un carácter estético y plástico hecho a mano, acentuando no sólo el grado superior de la expresión como de la significación.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁹⁷

Texturas regulares bidimensionales por proceso tradicionales

Texturas regulares bidimensionales en la ilustración dibujada con el texto escrito, recurriendo a las técnicas tradicionales

Texturas irregulares bidimensionales por proceso tradicionales

Texturas irregulares bidimensionales en la ilustración dibujada con el texto escrito, recurriendo a las técnicas tradicionales.

Texturas regulares tridimensionales por proceso tradicionales

Texturas regulares tridimensionales en la ilustración dibujada con el texto escrito, recurriendo a las técnicas tradicionales

Texturas regulares y irregulares en la infografía

Texturas regulares y irregulares bi y tridimensionales en la composición infográfica

Texturas irregulares tridimensionales por proceso tradicionales

Texturas irregulares tridimensionales en la ilustración dibujada con el texto escrito, recurriendo a las técnicas tradicionales.

Texturas regulares y irregulares bidimensionales por proceso digital

Texturas regulares y irregulares bidimensionales en la ilustración dibujada con el texto escrito, recurriendo a las técnicas digitales

Texturas regulares y irregulares tridimensionales por proceso digital

Texturas regulares y irregulares tridimensionales en la ilustración dibujada con el texto escrito, recurriendo a las técnicas digitales.

- [2] Con el proceso mixto, en algunas etapas de la composición de la obra el ilustrador, tiene la facultad de combinar las técnicas tradicionales de representación con los procesos informáticos, por ejemplo, recurriendo al programa de imagen *Photoshop*⁹⁸. Aquí, la variación expresiva de la representación plástica de la ilustración diseñada no es muy grande, ya que, al ser viable optar por las tecnologías informáticas más recientes, se torna invariablemente complicado distinguir entre el original (artesanal) y el digital,

principalmente porque la imagen surge impresa o presentada en la pantalla del ordenador. Pero particularizando en esta investigación, donde no se recurre a los originales, y si solamente a las imágenes reproducidas industrialmente (imágenes materiales), no es fácil identificar estas técnicas computacionales complementarias de la representación.

- [3] Con el proceso digital, presentemente ya existen muchos ilustradores que teniendo sólo una pluma y una mesa digital son capaces de diseñar directamente en el ordenador toda la construcción visual de las ilustraciones periodísticas. De una forma cualitativa, no siendo peor o mejor que los dos primeros procesos, es más eficiente en términos de tiempo de ejecución y de manipulación, factor este muy importante en la prensa diaria. Cuando la ilustración diseñada es producida por intermedio de un proceso ideográfico, sus características de composición plástica varían de acuerdo con el grado de exigencia de la información periodística. En una otra perspectiva, siendo este un proceso de comunicación considerablemente funcional, el recurso a la expresión plástica del dibujo para ilustrar un hecho periodístico es más limitado, pero esto no implica directamente una menor calidad expresiva. Además, no desvía la lectura para significaciones diferenciadas del texto escrito o de los hechos periodísticos y, es meramente distinguida de las otras formas de expresión gráfica. Tal como en las otras ilustraciones dibujadas, las técnicas de construcción de la imagen son idénticas. Sólo el papel de la representación gana una

importancia primordial a través del ordenador, sea por medio del recurso más facilitado a instrumentos gráficos, como por las potencialidades de objetivar aún más el mensaje, al disponer “infinitas” soluciones técnicas para la construcción de la imagen.

Hablando con especificidad en esta investigación, delimitamos para el ámbito de los recursos y procesos de representación de la ilustración dibujada, cuatro criterios específicos cuanto a las características de la materialidad de la imagen.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS⁹⁹

Dibujo hecho por el proceso artesanal

Dibujo de expresión libre que apunta una predominancia de cual fue representado a la mano, recurriendo a materiales como papel, lápiz, lapicera o cañeta, acuarela, guache, etc

Manipulación plástica sobre fotografía

Cuando se delata que la ilustración fue dibujada, pintada o hecha por collages de forma a manipular plásticamente una fotografía ya existente

Dibujo hecho por el proceso digital

Dibujo de expresión libre donde que apunta una composición plástica recurriendo a las técnicas informáticas o manipulación digital

Reproducción de obras plásticas

Uso de representaciones de obras de arte de artistas consagrados

6.3. La percepción visual como herramienta de construcción

Antes de involucrarnos en este asunto, hay que partir del punto de vista más general e indubitable de los orígenes de este fenómeno visual. Es aquí que la luz se presenta como el factor principal de la construcción retiniana de las formas y de los colores, y presupuesto, la que produce definitivamente la percepción de las imágenes. Además, Eco (1977, p. 359) allega a este pensamiento que sin este fenómeno físico de la naturaleza no existe posibilidad de percibir la imagen proyectada¹⁰⁰, no hay definición de formas ni de memoria. Por tanto, es así que la imagen se evidencia como un bloque macroscópico cuyos elementos articulatorios son indiscernibles, (Zunzunegui 1998, p. 77)¹⁰¹, y observados en su todo, cuando impulsados por la energía suministrada por el rayo de luz blanca. Paralelamente a esto, y acerca del tema de la construcción de la imagen, Ràfols y Colomer (2003, p. 39)¹⁰² refieren que “el color, la luz y la forma van inseparablemente unidos en la imagen: no se puede dar uno sin los otros”. (...) “Son los medios a partir de los cuales se produce el fenómeno de la percepción visual”.

Con este conocimiento de la naturaleza de la luz, podemos entonces percibir que el fenómeno de la percepción visual procede del aspecto fisiológico de la visión¹⁰³, y radica en la capacidad del sistema óptico humano (es decir, los conos y los bastones) de detectar luz y, consecuentemente, de interpretar sus impulsos luminosos a través de los estímulos sensoriales que descodifican la

realidad observada en un punto de vista estético y lógico del contexto.

Como receptores del mensaje, cuando estamos frente a una ilustración gráfica, procuramos desde luego captar todo su significado de contenido estético y narrativo. Esto se explica a través del proceso de la imagen observable construida, o sea, de una percepción inmediata de las formas y de los diversos fenómenos que les están implícitos, incluyendo la construcción conceptual narrativa de la imagen. A partir de este grado, observamos los principales valores cognitivos y emocionales para la construcción de la idea base del mensaje, y descodifícamelo siempre según la capacidad de gestión de la visualidad que tenemos para garantizar un mejor entendimiento y percepción de la información, que por veces nos llega muy concreta y objetiva, y por otras, muy dispersa o abstracta. En un abordaje diferente pero interesante, relacionando la visión humana con la animal, “esta forma de ver” descrita arriba, es sensiblemente próxima de la realidad de estos dos seres, si bien en nuestro caso, de los humanos, sea más compleja.

Con esto queremos puntuar a través de Catalá (2008, p. 67)¹⁰⁴, el duro hecho de que los animales no tienen, por ejemplo, capacidad de *mirar*, que es una forma consciente de ver: es decir, una conciencia de la conciencia, que esta si es exclusivamente humana. Por tanto para este autor, el acto simple humano de ver, es observar la realidad en un grado u otro de intensidad interpretativa. Así, a demás del ver, hay el saber ver, el saber mirar – o sea, la capacidad de comprender y interpretar la información de una imagen proyectada, independientemente de su grado de

abstracción. El mismo autor aún nos refiere que la imagen visible sería de esta forma una función mental, más equiparable a las emociones o a las ideas. Equiparable pero no igual, porque una imagen no es ni una emoción ni una idea, aunque pueda estar conectada con ellas.

Por tanto, cuando exploramos las posibilidades del acto visual, y tomando la idea de Sousa (1980, p. 94)¹⁰⁵, ver es ir en busca de las cosas, es la coordinación consciente de las diversas miradas, de las diversas sensaciones, de las diversas percepciones, de las memorias que nos informan de los actos y las opciones. Ver es seleccionar y juzgar. Con esto podremos entonces razonar que, mirar es una acción crítica de todo lo que es percibido de la realidad. En el proceso del dibujo, el saber ver no se limita a un registro pasivo de una cosa vista, pero sí, al reelaborar las apariencias según una capacidad de interpretar el mundo visible, o sea, la capacidad de abstracción de la realidad. Esto acontece por intermedio de la percepción de imágenes estructuradas en formas, colores, puntos, líneas, y en una relación complementar del fondo, también entendido como uno de los elementos fundamentales del campo perceptivo.

Centrando ahora la imagen en esta investigación, observamos que la construcción de su idea base del mensaje fue concebida en un sentido artístico¹⁰⁶, característico de la ilustración dibujada y, a veces, muy diferenciada del respectivo texto escrito periodístico. En virtud de todo esto, y por su larga capacidad comunicativa y sensorial, la ilustración consigue modelar los lectores como "espectadores en un mundo perceptible cada vez más globalizado y, por su parte, más estereotipado" (Guerra 1984, p. 27)¹⁰⁷. O sea,

la comunicación social en particular, y especialmente las actuales tecnologías de apoyo, permiten que los mensajes periodísticos verbales y no verbales sean cada vez más amplios, en un sentido global con tendencia a formas modeladas y estereotipadas, tornando así, los receptores como los espectadores involuntarios de un espectáculo mediático, tal como previeran por ejemplo, McLuhan y Debord¹⁰⁸.

Para la continuidad y razonamiento de este pensamiento, es coherente referir el abordaje de McLuhan (1986) al afirmar que, en el contexto del espectáculo y de los *mass-media*, el artista acentúa su papel y su importancia como un anticipador del futuro y forjador de las utopías, y convierte el lector en un mero receptor participante del escenario mediático, en cuanto observador y utilizador pasivo de millares de mensajes contruidos. Sin embargo, ese lector tiene también la capacidad de comunicar, pero los sistemas institucionales actuales no lo permiten actuar libremente, dejando por eso el lector, normalmente con una actitud pasiva en la comunicación. O tal como Guerra (según citado en Esco¹⁰⁹, 1975, p. 27) ¹¹⁰ afirma que todos nosotros, somos pues, seres comunicacionalmente sometidos, pasivos, receptores adiestrados en el consumo de mensajes más que en su creación. Es entre estos dos mundos que se construye editorialmente – como una fase inicial de un proyecto – la imagen periodística, posteriormente reproducida en soportes masificados. Así consideramos que estas imágenes fabricadas, con sus mayores o más pequeñas expresiones iconográficas, intentan crear virtualmente la ilusión de la realidad, aunque verdaderamente no lo sean. Por tanto, en todas las fases del proceso de construcción del texto visual periodístico, ya en soporte industrial, presupone un

grado elevado de complejidad de la percepción visual, con efectos significativos tanto en los emisores, como en los receptores de los mensajes. Esto hace con que el valor del ilustrador o del periodista (del texto escrito) sea una más valía en la transmisión de la percepción de la realidad observada o construida, y cuando se juntan los dos actores de la información, mayor es ciertamente la riqueza de la comunicación.

De este modo podremos decir, que toda la realidad observada es representada por medio de criterios fundamentales para la percepción total de la imagen y del respectivo mensaje. Encontramos en este campo, varios dominios y términos que son comunes en la expresión plástica, capaces de efectuar sensaciones próximas a la realidad que nos acerca, según un juego de composiciones gráficas entre los elementos de relaciones espaciales – factores como la bidimensionalidad y la tridimensionalidad; de relaciones de movimiento – como son las estructuras dinámicas o estáticas; o los conceptos de espacio abierto y espacio cerrado, haciendo partido de la relación figura-fondo y de los contenidos narrativos. Según Aumont (1992, p.230)¹¹¹, acerca de la percepción del espacio y del concepto de superficie, ni la perspectiva, ni siquiera la profundidad, son el espacio. Ante todo, porque éste se dirige de manera coordinada a nuestras sensaciones visuales y táctiles; luego, porque incluso en el interior de lo visible, la expresión icónica del espacio moviliza muchos factores distintos de la perspectiva (en particular, todos los efectos de luz y de colores).

De esta forma, en observación a las varias ilustraciones dibujadas presentadas en este estudio, el fondo de cada una, no es más que el espacio visualmente explorable de la representación, donde modela la capacidad de expresión a través del dibujo. Aquí se puntea el espacio bidimensional, dado por el propio soporte de papel, y el efecto de volumen (el nivel de tridimensionalidad) percibido a través de una conjugación de técnicas de construcción gráfica, como es el caso de la perspectiva lineal, la representación de dimensiones (largura, longitud y altura), la superposición de planos, los contrastes de colores y las gradaciones de valores de texturas, por ejemplo. Es en la manifestación estructural de la composición de las ilustraciones que su percepción puede ser entendida en tres niveles espaciales: bidimensional, tridimensional, y también en la conjugación de estos dos (mixto), bi y tridimensional.

Según Sousa (p. 95)¹¹², acerca del lenguaje del dibujo, el volumen es una modelación de espacio a tres dimensiones. El dibujo confirma esa realidad a dos dimensiones y finge engañar el ver, cuando usa los expedientes técnicos de una aparente modelación volumétrica. En otras palabras, toda la representación hecha por dibujo es siempre una abstracción de la realidad, ya que es siempre una metáfora de esa misma realidad. Luego, la imagen obtenida es siempre una alusión, una versión ficticia del escenario real.

Particularmente en el dibujo, la percepción visual de la tridimensionalidad tiene una gran importancia para la expresión plástica en las artes y es usada para complementar técnicamente los contenidos narrativos, que en nuestro estudio son las ilustraciones en el contexto periodístico. Es toda una estrategia hecha para darnos la ilusión de que la realidad observada es similar a la

realidad construida, creando con eso, un discurso estético y metafórico basado en la novedad creativa que nos fue dado por la conjugación de todos estos elementos compositivos, tal como se fundamenta el principio de toda la ilustración. Dondis (1976, p. 35)¹¹³ hablando sobre el papel de la percepción visual y sus consecuencias sensoriales, describe que las cosas visuales no son simplemente algo que por casualidad está allí. Son acontecimientos visuales, ocurrencias totales, acciones que llevan incorporada la reacción. Es decir que, la información visual de un dibujo en la ilustración mediática, es una representación de características icónica y también abstracta, siempre una expresión intencional y una interpretación del artista cuanto a una realidad conocida. Por tanto, y según Aumont (1992, p. 231) con base en algunos de los ensayos de Pierre Francastel reunidos en *La realidad figurativa* (1965), es importante hablar un poco más del significado y percepción del espacio representado, no sólo desde el punto de vista de lo visible y de su geometría, sino desde un punto de vista múltiple, basado además en la noción de «espacio social» de Durkheim y en la noción de «espacio genético subjetivo» de Piaget y Wallon. Así el espacio figurativo es una verdadera síntesis de la geometría y de los mitos propios de una sociedad. O sea, independientemente de su grado de abstracción o de iconicidad, la idea de representación del espacio puede ser, al mismo tiempo, racionalizada como visualizada y, por eso, en el campo específico de la percepción de las relaciones de espacio abierto, espacio cerrado, son también sensoriales, y por sus contrastes, son factores importantes para la construcción de la mensaje visual plástica.

Todo el discurso del dibujo, es entonces dado por un carácter plástico rítmico de la composición gráfica hecha a partir de un juego de relaciones estructurales ente el peso perceptivo, el equilibrio de las formas, fondo, etc., expresa a través de un lenguaje de naturaleza temporal dinámica y/o estática, muy recurrente en las expresiones artísticas de la ilustración dibujada. En estas composiciones, y con especial enfoque a esta investigación, cuando se pretende dar una sensación de movimiento y tensión energética, recurrimos a estructuras implícitas y explícitas en el campo visual en relación a la forma (o repeticiones de formas), que conducen a percepciones en un sentido deliberadamente dinámico¹¹⁴ o incluso, anular la percepción temporal a través de composiciones formales tendencia simétricas y equilibrios de pesos perceptivos.

Pero hablando en el ámbito de esta investigación, entendemos la percepción visual como una de las formas de percibir la imagen asociada a los sentidos cognitivos y, supuesto, cómo uno de los factores importantes para el estudio de los medios de comunicación impresos analizados a partir de la perspectiva que nos es fornecida por la ilustración dibujada y por el texto visual periodístico.

Utilizamos la psicología de la forma (Gestalt) como una de las orientaciones principales para la construcción de los instrumentos de observación que estructuran nuestro estudio. Todavía, en primer lugar, es importante advertir el hecho de que no tenemos la idea o pretensión de explicar con detalle la fenomenología de la percepción visual, por toda su complejidad y lógicamente por la necesidad de acotar nuestro estudio a algunos criterios

fundamentales, cuando de la observación y análisis de las ilustraciones que están inseridas en el texto visual periodístico. Así nos basamos sólo en los criterios y subcriterios que empleamos como instrumentos de observación para el desarrollo conceptual de esta parte específica de la investigación.

Con esto nos pareció cierto y relevante referir algunos autores que nos llevasen a una explicación correcta acerca de esta ciencia que se ocupa específicamente de la forma, en el sentido como, nosotros, construimos el mundo visible. O sea, he sido a través del desarrollo científico de tres investigadores en la primera mitad del siglo XX – Wertheimer, Kohler y Koffka – que la psicología de la forma se fundamentó inicialmente partiendo de bases en el campo de la percepción visual. Todos sus trabajos de observación y estudio se tornaran así en los principios (o leyes) que marcaran al final, todo el universo de las ciencias hasta nuestros días.

De entre muchos otros, subrayamos en primer lugar a Zunzunegui (1998, p. 38), que en cuanto a la materia de la Gestalt¹¹⁵ afirma que «es un proceso integral estructuralmente organizado a través del cual las cosas se organizan como unidades o formas...». Villafañe (1996. p. 91) adelante, confirma y añade a esta aclaración que «una Gestalt es una configuración no aleatoria de estímulos que se manifiesta en el acto de reconocimiento de la estructura del objeto.» Por tanto, aun que inicialmente la estructura sea percibida por los estímulos visuales, y sólo después por el reconocimiento y su conceptualización, esta tiene que ser siempre observada en su totalidad, donde cada elemento vale por su todo

compositivo, no pudiendo ser así, cada parte observada individualmente.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹¹⁶

Dinámico

De acuerdo con Berger (1976, p. 144) en una composición dinámica el espacio del campo visual debe ser compuesto por el ritmo y tensiones para encontrar el efecto de totalidad en la composición. Así, para una imagen fija-aislada es necesario recurrir a los elementos básicos de la composición, manteniendo siempre una relación espacio-temporal con el fondo. Cuando colocados en determinados puntos del campo perceptivo, dan una sensación de movimiento aparente o de fuerzas latentes suministradas por los abordajes de proporción entre forma y fondo, figuras abiertas, las asimetrías, las oblicuidades, el peso perceptivo, los contrastes de colores, etc recurren fundamentalmente a las líneas verticales y horizontales, a la ausencia de dirección, a la modulación regular del espacio, a las repeticiones de formas idénticas, etc..

Estático

Composición con recurso a la simetría, a través del equilibrio perceptivo del color y/o de las formas en relación al fondo Tanto la estructura implícita del campo visual como las formas en la representada,

Forma abierta

Representación icónica incompleta que provoca en el observador una sensación de continuidad con recurso a procesos de simplificación de la percepción de la forma. O sea, la forma incompleta es siempre percibida visualmente por medio de un reconocimiento mental de la misma¹¹⁷

Forma cerrada

Representación icónica completa que provoca en el observador la percepción total de la imagen, ya que sus límites figurativos son más simples de organizar estímulos visuales de las áreas cerradas (cuadrados, rectángulos, círculos, imágenes perfectas, etc.). Presentan la imagen como una realidad limitada en si misma.

Los principios de la Gestalt definen en primer lugar, según una orientación general para explicar este estudio, dos conceptos base: la noción de campo perceptivo y el principio de la figura-fondo. También como el principio universal de la organización perceptiva, de la cual derivan todos los demás principios que rigen la teoría de la Gestalt, la ley de la pregnancia (o de la buena forma). Así, la Gestalt las siguientes leyes: la ley del cierre (clausura); la ley de la proximidad; la ley de la continuidad (o de la dirección), y la ley de la semejanza. En el campo de esta investigación, partimos de la experiencia asociada al dibujo y el diseño y sus relaciones espaciales plásticas de las formas y de los fondos para explicar algunos de los criterios que utilizamos en los instrumentos de observación para el análisis de las ilustraciones dibujadas en el contexto periodístico.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS

Campo perceptivo

Es una tendencia humana a crear dimensiones espaciales o encuadramientos sobre todo lo que observa. Para Villafañe (1996, p. 92) refiriéndose a Kohler (1972) y Köffka (1973) parten de la existencia de un campo visual, que se registra en las retinas para postular la existencia de otro campo cerebral en el que según ellos culminaría el proceso de la percepción visual con una nueva representación del estímulo

Figura-fondo

Es una división del campo visual en dos zonas, separadas por un contorno. En el interior del contorno se encuentra la figura, esta se puede entender como una forma. El fondo es más o menos uniforme, homogéneo y se percibe como extendido tras la figura. Tanto la forma como el fondo son, por sí solos, zonas estructuradas del campo perceptivo. Según Aumont (1992, p. 73)¹¹⁸ la Gestalttheorie ha adelantado la idea de que la separación figura / fondo es una propiedad organizadora (espontánea) del sistema visual: toda forma sería percibida en su entorno, en su contexto, y la relación figura / fondo sería la estructura abstracta de esa relación de contextualización.

Ley de la pregnancia o de la buena forma

No es más que observar una imagen y percibir su composición en una base de simplificación máxima de las formas – más simétricas, más regulares y más equilibradas en toda su estructural. Villafañe (1996, p. 94) describe esta como una fuerza de la estructura del estímulo, capaz de imponer una determinada organización perceptiva y de construir fenoménicamente un objeto visual

Ley del cierre (o clausura)

Conforme refiere Villafañe (1996), es la primera ley intrínseca de la organización perceptiva, en función de la cual una figura incompleta – real o virtual – es completada por el observador, gracias a un trabajo perceptivo que se manifiesta fenoménicamente en dicho completamiento, o sea, existe una tendencia perceptiva a cerrar las formas que aparecen incompletas

Ley de la proximidad

De acuerdo con Villafañe (1996), esta indican que en condiciones perceptivas normales, los estímulos más próximos tienden a ser percibidos como integrantes de una misma figura. Ya Catalá (2001, p. 87) defiende que, cuando los observamos en las mismas circunstancias, los objetos más cercanos tienden a ser percibidos conjuntamente, formando parte de una unidad visual conceptual

Ley de la continuidad (o de dirección)

Se perciben juntos los estímulos que tienen formas análogas. Villafañe (1996, p. 97), apunta que toda configuración visual que está formada por elementos continuos e interrumpidos es más estable y, en consecuencia, será percibida de manera más fácil como una figura independiente. Según Aumont (1992) afecta las figuras en movimiento y afirma que unos elementos que se desplazan al mismo tiempo se perciben como una unidad y constituyen de manera tendencia una forma única.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹¹⁹

Concentración

Cuando no se utiliza una estructura formal, los módulos en una relación con el fondo, pueden ser libremente organizados para obtener el efecto de concentración. Esto produce una estructura que es completamente informal. As veces puede utilizarse una estructura formal sólo para aportar algunas líneas de guía en la distribución de módulos. Wong (1997, p. 113)

¹²⁰describe que aquí al diseñador le preocupa la cantidad de módulos que producen acentuaciones rítmicas y tensiones dramáticas, según varían de un sitio a otro.

Desconcentración (dispersión)

Aquí los módulos no llegan a estar concentrados en sitio alguno, sino que están levemente esparcidos sobre todo el diseño, o sobre una zona amplia. La forma de esparcirlos puede ser pareja, despereja, sutilmente, o vagamente en gradación. Una estructura similar puede obtenerse los módulos, de tamaño similar, son repartidos en forma pareja

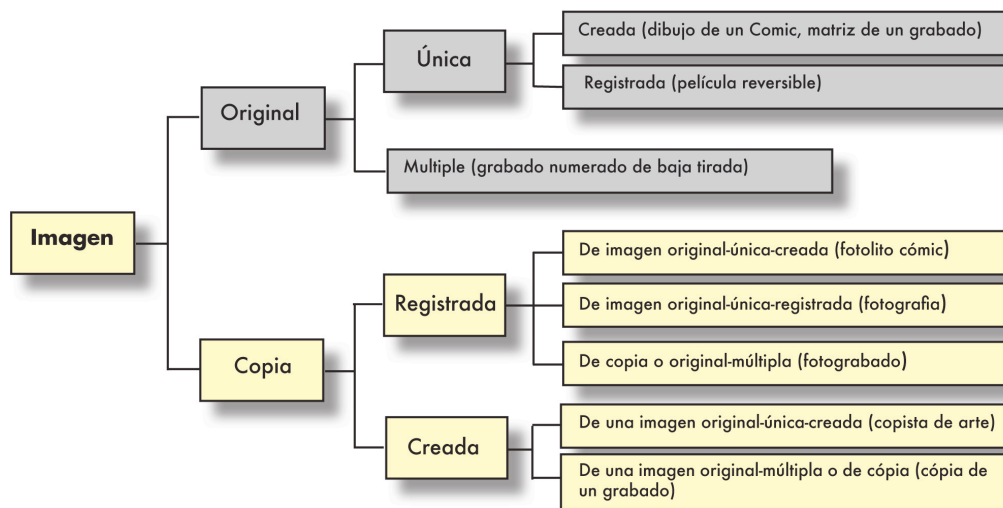
6.3.1. La imagen material como resultado de apropiaciones

Las ilustraciones dibujadas, como objetos de observación en esta investigación, hacen parte de un conjunto de imágenes impresas que fueron repetidas millares de veces. Estas cuando son impresas por medio de procesos industriales, se presentan como imágenes nuevas, cada una de ellas, con indicios formales de sus respectivos originales. Esta nueva imagen como describe Allonso (1995 p. 23), supone un retorno en el itinerario entre la realidad circundante y la percepción visual, y establece la construcción de una nueva realidad física, cuya apariencia se relaciona estrechamente con el modelo del que parte el proceso - la imagen material.

Y porque estamos frente a un estudio en el ámbito del periodismo impreso, la materialidad de la imagen, en nuestro entender, gana una importancia crucial para esta investigación. Esto se puntúa, por la razón de que observamos parcialmente imágenes cuyos contenidos narran hechos reales o ficticios (dependiendo del género periodístico en observación) y, la relación de la objetividad de los mismos es siempre filtrada por el soporte donde es impresa la imagen. En este aspecto, Villafañe y Mínguez (1996, p. 51) presenta dos factores fundamentales basados en la importancia de la materialidad y expresión de la imagen, al defender que por un lado, el hecho material representado, puede limitarnos el universo icónico a las simples representaciones de la realidad en una serie de soportes más o menos cotidianos o convencionales (lienzo, película fotosensible, cinta magnética...), rechazando, otras

manifestaciones menos tangibles, menos «materiales» (imágenes mentales, imágenes retinianas, contornos «dibujados en el aire»,...) lo que significaría cercenar peligrosamente, desde un punto de vista teórico, los límites del propio universo icónico.

Por otro lado tiene que ver con el resultado plástico de cualquier representación, el cual va a estar muy influido por la llamada «respuesta del material», es decir la mediación que imponen por un lado los sistemas de registro y por otro los procesos de duplicación de la imagen (Villafañe y Mínguez, 1996, p. 51). Podremos entonces decir que, es importante identificar los diversos procesos de creación de imágenes icónicas y para eso es necesario conocer el sistema de registro del modo como se obtuvo cada imagen, más allá de la identificación de las imágenes como originales o copias creadas o registradas.



| **Figura 11** | La formalización de las imágenes, según Villafañe y Mínguez (1996, p.55).

En lo que concierne a la ilustración diseñada, conforme podemos observar en la figura 5, nos encontramos presentes solamente en la imagen-copia-creada, ya que se identifica como una representación de un original efectuado por el ilustrador. Sin embargo, podrá haber situaciones observadas, donde la imagen fue alterada por decisión del editor o del compaginador, posteriormente a la entrega del original. Así, existe una nueva intervención y podremos considerarla como una imagen-copia.

Las imágenes que observamos en periódicos o revistas son por tanto, copias construidas e industrializadas partiendo de una matriz que fue, por su parte, basada en originales escritos o ilustraciones, estando siempre ante la imagen material, o sea, la imagen reproducida en un soporte visible y táctil.

Pero las nuevas imágenes construidas están también, según Villafañe y Mínguez (1996, p. 39-41)¹²¹ sujetas a criterios taxonómicos en función de un número muy diverso de variables de definición que guardan escasa relación, de aspectos formales y de sentido en un abanico del universo icónico. Para este autor el nivel de realidad es un criterio taxonómico que se basa en la semejanza entre una imagen y su referente y que se expresa a través del grado de iconicidad, el cual constituye una primera variable de definición icónica para la imagen fija-aislada. Cada uno de estos niveles corresponde a saltos decrecientes¹²², lo que presupone por parte de la imagen alguna pérdida de propiedad sensible de representación gráfica, de la cual depende la iconicidad que se presenta en la figura 6.

Para analizar un *comic* no son utilizados los mismos criterios que se recurren para analizar una ilustración de un artículo

periodístico. Villafañe propone así un conjunto de variables que fueron consideradas y adaptadas para nuestra observación y análisis de las imágenes. De acuerdo con esta escala, recurrimos a los siguientes niveles, correspondientes a los subcriterios que definen el respectivo criterio del instrumento de observación¹²³: representación abstracta; esquemas arbitrarios; esquemas motivados; pictogramas; representación figurativa no realista; representación figurativa realista. Los otros niveles que Villafañe propone y que van desde el 7 al 11, corresponden respectivamente a la fotografía, a la imagen natural y, al holograma.

G.I.	NÍVEL DE REALIDADE	CRITÉRIO	EXEMPLO
6	PINTURA REALISTA	Restabelece razoavelmente as relações espaciais num plano bidimensional.	As meninas de Velázquez.
5	REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA NÃO REALISTA	Ainda se produz a identificação, mas as relações espaciais estão alteradas.	Guernica de Picasso. Uma caricatura.
4	PICTOGRAMAS	Todas as características sensíveis, exceto a forma estrutural, estão abstraídas.	Silhuetas. Sinalização pictográfica.
3	ESQUEMAS MOTIVADOS INFOGRAFIAS	Todas as características sensíveis estão abstraídas. Só restabelecem as relações orgânicas.	Organigramas. Planos. Esquemas.
2	ESQUEMAS ARBITRÁRIOS	Não representam características sensíveis. As relações de dependência entre os seus elementos não seguem nenhum critério lógico.	Um sinal de trânsito de proibido estacionar.
1	REPRESENTAÇÃO NÃO FIGURATIVA ABSTRACTA	Estão abstraídas todas as propriedades sensíveis e de relação.	Uma obra de Miró.

| **Figura 12** | Escala de iconicidad presentada por Villafañe y Mínguez (1996)

La primera variable se nombra por nivel de realidad o nivel de iconicidad y tiene por regla caracterizar el nivel de proximidad de la imagen con su respectivo referente. Así relacionada aún con el nivel de iconicidad aplicamos, en la orientación específica de nuestro estudio y relativamente a la función pragmática¹²⁴ de la

imagen como fue concebido por Villafañe (1996, p. 257) como es la modelización icónica de la realidad que suponga la imagen – representativa, simbólica o convencional – o sea, una representación con una iconicidad que no sea propia de una determinada función práctica de una imagen puede suponer un nuevo mecanismo de producción de significado. Así consideramos solamente dos variables:

- [1] Las imágenes artísticas o ilustraciones dibujadas de expresión y de contenidos artísticos;
- [2] Las imágenes informativas o ilustraciones dibujadas descriptivas de hechos periodísticos y acontecimientos diarios (por ejemplo, las infografías ilustradas).

En conjunto con el nivel de iconicidad está la función pragmática de la imagen, donde fueran consideradas los mensajes visuales compuestos por ilustraciones dibujadas con características en el ámbito artístico, apelando al valor estético y a las ilustraciones de carácter más informativo y objetivo.

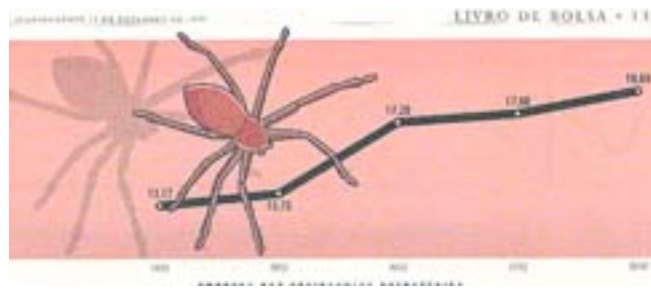
ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹²⁵

Artística

Al nivel de la composición plástica de la ID predominan las características plásticas y expresivas, independientemente de las técnicas de construcción de la imagen

Objetiva

Al nivel de la composición plástica de la ID predominan las características de comunicación objetiva, o sea, todo lo que sea próximo de la realidad con el menor grado de subjetividad



| Figura 13 y 14 | Las dos ilustraciones W285 y W67, de los ilustradores Wb10 y Wb5, son ejemplos de los conceptos descritos como artístico y objetivos

7. Cultura y literacia visual

El contexto funcional de la comunicación social en general, presupone que la información presentada en cada uno de sus soportes, sea asimilado por sus los lectores de forma eficiente. Para eso, se presupone también que los potenciales lectores tengan un nivel educacional de lectura y de la percepción de los mensajes capaces de descodificarlos sin haber errores de interpretación (concepto alargado del que se entiende por literacia o alfabetización visual del lector).

Estas son reglas básicas del funcionamiento de la comunicación periodística: construcción de mensajes (emisor), soporte de información (canal), percepción, cognición y descodificación explícita por su lector (receptor). En esto proceso funcionan todos los conceptos estructurales del conocimiento (filtros), que son comunes a quien comunica y a quién recibe el mensaje y viceversa, sea él a través de contenidos escritos en un alfabeto institucionalizado, donde el tipo de letra, la calidad de la mancha tipográfica emocionalmente seleccionada editorialmente, en una forma de identidad del entorno estructural institucional que soporta todo el proceso mediático (podría ser o bien una *Empresa* que administrativamente impone sutilmente, normas de comunicación, o de un grupo de actores del periodismo y profesionales (de todo los géneros), que todos los días trabajan en la producción de las noticias y en su divulgación.

Visualmente tiene, esta mezcla de formas regulares e irregulares, con carácter formal abstracto operando icónicamente en una composición gráfica y retórica, en la construcción de la mensaje (o mejor, el *medio* como se procesa la comunicación): son las percepciones de los espacios en blanco (entre letras y manchas), de los ritmos y el peso perceptivo provocados por las formas en relación directa con los fondos, los contrastes de colores (o la ausencia de ellas) que, nos proporciona la relación dinámica o estática de la Imagen de una página de un periódico o de una revista. A este tema, aún no asociamos la calidad intrínseca de los contenidos de las noticias sean ellas de carácter verbal o no verbal.

Estamos inevitablemente en el campo de la visualidad, punto focal de esta investigación. Pero estamos también en un complejo de conceptos cognitivos que implica todo este conjunto de visualidades. Es que para percibir esta masa de formas icónicas son necesarios conocimientos previos fundamentales para la decodificación y interpretación de los mismos, basados en la comprensión y emoción (a través de la expresión artística gráfica) de las mensajes de los lectores pero desde la percepción (acción) de los autores de estas obras diarias y de duración de tiempo muy corto.

Entramos en el campo del conocimiento o, más propiamente, según Carrere y Saborit (2000, pp. 140-141)¹²⁶ en el *mundo de las competencias*, pero también en el sentido común y de la experiencia, que entendemos, expresas en los conceptos de la cultura y da literacia visual.

Pero la problemática de la cultura visual como también de la literacia visual, que aparecen juntos normalmente, pueden incluso tener cuestiones diferenciable en el mensaje construida. Es el leer y el saber leer, es el ver y el mirar (o el saber ver) ya anteriormente referenciado. Por ejemplo, cuando el lector observa una ilustración de un artículo determinado y, por motivos de desconocimiento no identifica el significado o el significante de mensaje, independientemente de la calidad expresiva y plástica producida por el artista (ilustrador)¹²⁷, sea sobre los personajes o de la propia narrativa ilustrada algo está, o puede estar, errado. Si "aquella caricatura" es el político X y, si "aquella imagen" metafóricamente representada, por ejemplo, en un gato con cara de uno o más seres humanos es, supuestamente identificable en su estructura formal compositiva, cuando no se entiende el significado retórico del mensaje, entonces la comunicación no está hecha correctamente. Entonces el motivo supone que puede ser otro, asumiendo que, por parte del ilustrador o del artista plástico, no existe ningún error de construcción e interpretación del mensaje pretendido (también una de las hipótesis posibles de error de comunicación)¹²⁸. Es natural y posible que en una ilustración periodística recurra a la caracterización de los individuos contemporáneos conocidos, pero también los históricos; a través de los acontecimientos políticos determinados (locales o globales) y que los hechos son plausibles de crítica, por ejemplo, del tipo ecológico o financieros, evidentemente su lector deberá tener un nivel de conocimiento adquirido que le haga entender el discurso narrativo dibujado. Si no existiera el mismo código la mensaje no pasa, aunque esta pueda estar muy bien construida.

En este punto del estudio conceptual, nos dedicamos a los fundamentos estructurales del conocimiento, tanto al nivel del lector como de los constructores de los mensajes periodísticos, lo que denominamos de forma exhaustiva como cultura y literacia visual¹²⁹.

7.1. Cultura y comunicación como extensiones del hombre

Si la cultura es el conocimiento y la experiencia vivida de un individuo o de un grupo de individuos (organizados en sociedad) la comunicación es el proceso de cómo esta cultura ha sido adquirida o como se transmite. Tanto una como la otra están interdependientes y funcionan como defiende McLuhan (1996, pp. 25-26)¹³⁰, extensiones del hombre (en el campo perceptivo y cognitivo) en una simulación tecnológica de la conciencia, por lo cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación. A este concepto de McLuhan está implícito que la comunicación visual tiene un papel fundamental en el proceso de comunicación a partir de los comienzos de la civilización. Es conocido que desde la prehistoria que el hombre utiliza la representación de símbolos gráficos dibujados, inicialmente en a través de representaciones básicas formalmente sobre piedras, y que este proceso tiene evolucionado de una forma muy íntima al largo de los años, transmitiendo tanto información, como emociones, sensaciones, hasta creencias, que han funcionado como elementos del conjunto que hoy podremos denominar como cultura visual.

De este paradigma ¹³¹, la imagen debe ser entendida como una estructura, donde todo es observado y leído en el conjunto de todos sus elementos que lo configuran. De esta forma, siempre que

un elemento se separa de su estructura perceptiva, este empieza a funcionar en otro contexto, y la estructura es reemplazada por otro sentido de comunicación.

Una grande parte de esta investigación se basa en la comunicación adquirida y producida, en los *pensamientos* traducidos a través de la percepción visual (de los signos visuales), como consecuencia de una inevitable y deseable, energía producida por la luz, que estimula todos nuestros sentidos, desde el sistema óptico y que pasa por cada célula de todo el cuerpo humano. Es esta energía que produce comunicación e información y que por su sistematización resulta, en nuestra forma de ver, en un almacén de arquetipos culturales (como el primero modelo o imagen de algo, de *"impresiones antiguas"* del conocimiento). Al final todo se transforma en información como refiere McLuhan (1996, p. 26)¹³², al afirmar que, *cualquier extensión, sea de la piel, de la mano o del pie, afecta a todo el complejo psíquico y social*. Todo esto es cultura. Pero hoy no podremos olvidar la importancia de la evolución tecnológica que ha servido para cada vez más el proceso de comunicación, transmisión de conocimientos y experiencias vividas se tornen imparablemente rápidas, complejas.

Este proceso es así, cada vez más global, más masificado por un lado y por otro también es cada vez más estratificado especialmente por su especialización y especificidad de los contenidos fornecidos. Esto requiere niveles distintos de conocimiento y capacidad de descodificación de la información producida que, en este caso específico de nuestro estudio, todo lo que es producido visualmente. Hablamos de los conceptos que adoptamos por *literacia visual*¹³³.

En la lengua portuguesa esta terminología viene de una adaptación de la lengua inglesa *visual literacy*, y tienen en común el concepto de alfabetización. Pero es más que el simple acto de saber leer. Es también comprender lo que se lee y, o lo que ves. Presupone, cuando nos fijamos en una imagen, conocimientos adquiridos que te permiten entender la significación (icónica) que está presente en la comunicación visual. Es necesario tener conocimientos culturales que identifiquen el origen de la imagen y con eso que pueda entender todos los niveles del mensaje. Nos basamos en el autor portugués Gil (2011, p. 15)¹³⁴, que define la literacia visual como un trans-concepto que rescata la vocación hermenéutica de la interpretación textual, articulando con una anclaje socio-histórica, típico del enfoque historicista, pero al mismo tiempo abordando la especificidad semiótica del medio visual, a pesar de sin dejar de considerar como esos (los signos visuales) pueden actuar en la comunicación (media).

Catalá (2008, p. 21)¹³⁵ ya se refiere a este punto como un concepto de alfabetización visual (*visual literacy*) en que separa, de cierta forma, la funcionalidad de comunicación distintas entre el texto y la Imagen. Citando por su vez James Elkins, refiriéndose que si la noción de *visual literacy* significaría algo, implicaría que «seríamos capaces de leer imágenes, de desglosarlas como un escrito, de leerlas en voz alta, de descodificarlas y traducirlas» (2003:128). Estas acciones producen metáforas de lo que realmente se puede hacer con las imágenes o de lo que las imágenes son capaces de hacer. También sobre el tema de la alfabetidad visual Dondis (1976, p. 205), define que una persona verbalmente alfabetizada como aquella capaz de leer y escribir,

pero esta definición puede ampliarse hasta indicar una persona culta. El mismo aumento, para el mismo autor, puede hacerse para la alfabetidad visual que, *aparte de suministrarse un cuerpo de información y experiencia compartida, conlleva una promesa de comprensión culta de esa información y esa experiencia.*

La ilustración dibujada, en el contexto periodístico, su todo funciona mas allá de la expresión estética del dibujo, en el campo de la cultura y de la comunicación social. Luego, todos los signos visuales que componen una ilustración tienen, de forma perceptiva, estos valores intrínsecos y, cuando uno de estos signos deja de funcionar, a estar fuera del contexto, afecta toda la estructura comunicacional. Según Zunzunegui (1998, p. 43)¹³⁶, acerca de la cultura de la imagen, desde el momento que la percepción se concibe como un proceso activo en el que se implica la globalidad de la persona, no puede dejarse de lado la relación existente entre las estructuras cognoscitivas planteadas por el sujeto y el marco en que estas se ejercen. Porque en todo acto perceptivo se involucra el sujeto perceptor en tanto que animal histórico y cultural.

Como en el todo universo de acciones, todo crea consecuencias retroactivas. Sacar o poner signos visuales en la estructura comunicativa de una imagen, interfiere seguramente en el proceso perceptivo de la comunicación. Estos se pueden considerar, conforme su situación, provocadores de brechas o ruidos en el mensaje. Estas multiplicidades en la información visual, pueden atribuir al mensaje un carácter complejo o menos funcional, si no fuera debidamente orientadas y planificadas.

Entendemos, como factor primordial, que la literacia visual tiene un papel preponderante en la comunicación y en la comprensión de las ideas expresadas por la representación plástica gráfica (ilustración dibujada). Es una calificación que supera la mera capacidad del saber leer (o del saber ver), pasando a ser una importante combinación de calificaciones y conocimientos de contexto vivencial, que hacen el individuo capaz de descodificar, interpretar y sentir emocionalmente todo el tipo de mensajes, independientemente del soporte o de las características sensoriales en que son emitidas (sonoras, táctil, visual, etc.).

Por ejemplo, una representación de un cuadro de Paula Rego o de Kandinsky, impreso en un determinado periódico o revista y asociado a un determinado contexto periodístico o publicitario, como representación del mismo, gana valores distinguidos de comunicación por el ambiente literal donde está insertado y que será, definitivamente, distinguido de su original mientras pintura.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹³⁷

Dramática¹³⁸

Imágenes icónicas dibujadas con la predominancia de la información dramática y escénica que nos sugiere una representación o situación trágica o, aún, tragicomedia. El concepto dramático deriva de la palabra drama, composición teatral que aborda temas serios con representación entre el trágico y la comedia; aborda normalmente temas comunes y se desarrolla entre la patética y el conmovedor

Poética

Imágenes icónicas dibujadas con predominancia de datos conectados al concepto de poesía, sueño¹³⁹.

Literal

Imágenes icónicas dibujadas con predominancia de datos objetivos como, por ejemplo, una fotografía¹⁴⁰

7.2. La abordaje temática en el texto visual periodístico

Uno de los factores determinantes para la observación y análisis en un estudio como este que ahora se presenta, y donde se pretende acentuar la importancia relativa de las ilustraciones dibujadas aplicadas al periodismo escrito es, para nosotros, el orden de los contenidos y representaciones visuales por criterios con el fin de permitirnos un estudio bien delimitado. Después de un estudio previo basado en un número considerable de periódicos de la época que han recurrido a la ilustración dibujada como uno de las expresiones periodística para exponer sus contenidos llegamos a la conclusión de que podríamos subdividir la ilustración dibujada aislada (todavía, inserida en el texto visual periodístico) en tres conceptos distintos: con enfoque expresivo en el dramatismo de la representación; en la poética o en la literalidad de la representación aproximando a la forma de dibujar a la realidad de los hechos periodísticos. Pero en los tres conceptos también hay y se mezclan un poco, cada una de estas expresiones plásticas, por eso intentamos ser pragmáticos y acentuar solo los elementos expresivos que mayor relevancia dan a la composición y acercarse a su vez, al contenido del texto escrito.

Pero antes observamos que sería difícil separa la expresión dibujada de las características generales de proceso de las artes plástica que definen la forma de representar. Es decir, todas las ilustraciones tienen una característica común que es el humor. Pude hasta ser muy sencillo (siempre dependiente del texto escrito) pero

un dibujo es siempre una forma de representación muy específica, lejos de la realidad transmitida, por ejemplo, por una foto.

Aquí (en la ilustración) hay muchos sentidos expresivos, muchos significados superpuestos y mezclados con varias sensaciones provocadas por la colocación de los modelos, de los trazos, transparencias, repeticiones de formas, que se pueden extender o comprimir a partir de la sensibilidad del autor, sin pérdida de cualquier información

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁴¹

Originalidad del modelo en el lenguaje del dibujo

Estereotipo

El uso de imágenes totalmente estereotipadas. Se entiende por estereotipo una opinión preconcebida y común que se impone a los miembros de una colectividad. Para Rodrigues (2000, p. 47)¹⁴² puede designar también una opinión o una expresión banal, sin originalidad. Para Pité¹⁴³ (1997, p. 51), el estereotipo es una representación simple y no referenciada, a veces errónea y otras privada de cualquier verdad, adquirida indirectamente y que resiste a la experiencia

Mixto con predominancia de imágenes con recurso mas al estereotipo

Representaciones de imágenes estereotipadas pero también creativas – innovadoras – donde el predominio de la primera. Aquí la memoria es la condición sine qua non para la imaginación, el substrato patrimonial que permite el desarrollo imaginativo

Mixto pero con la predominancia más en la innovación

Recurso a las imágenes estereotipadas pero con una acentuación gráfica al creativo – al innovado, al original.

No hay estereotipo (es innovador y creativo)

Representación de imágenes con contenido gráfico y narrativo totalmente icónico expresivo, figurativo o abstracto, innovadora y creativa

7.2.1 Relaciones de importancia entre el texto escrito y la imagen dibujada

La ilustración dibujada es, como ya referimos, una imagen por regla polisémica. De alguna manera, la polisemia de la imagen aplicada en los medios será, presupuesta, de una forma general, la antítesis de la funcionalidad comunicativa; para ser un mensaje periodístico, debe ser objetivada a través del texto escrito, como soporte comunicativo. Barthes (según citado en Joly,¹⁴⁴ 1994) al distinguir en la imagen publicitaria distintos tipos de mensajes, tenía aislado, en el tiempo de análisis, el "mensaje lingüístico", para a continuación estudiar el tipo de relación que ella podría mantener con la imagen y el modo en el que guiaría la lectura. Para él, se presentan dos casos principales de figuras: o el texto tiene, en relación a el mensaje, una función de ancla o entonces tiene una función de sustitución. (p. 114). Es función de ancla, cuando la palabra escrita traba el nivel de fluctuación de sentido de la imagen, lo que encontramos, por ejemplo, en las leyendas de las imágenes en la prensa escrita. Cuando el texto periodístico escrito complementa carencias figurativas y expresivas de la imagen, haciéndose su substituta, encontramos la función de sustitución.

Hay múltiples maneras de colocar el texto y la imagen en una página de un medio de comunicación, y con eso, ampliar la capacidad de comunicación de los temas tratados. Conforme Villafañe e Mínguez (1996, p. 274) la superficie de un periódico o una revista es equivalente a cualquier composición plástica sobre la

cual se van construyendo relaciones de dependencia y de oposición entre los distintos elementos que la componen. Se realizó un análisis de las predominancias conferidas, en la cabeza de la página como el título y el subtítulo; o la leyenda de las imágenes que componen el texto visual escrito.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁴⁵

Función de anclaje

La palabra escrita bloquea el nivel de fluctuación de sentido de la Imagen (evita la polisemia das imágenes).

Función de sustitución

Existe función de sustitución¹⁴⁶ cuando encontramos el texto periodístico escrito a complementar carencias figurativas y expresivas de la imagen, tornando-se substituta en el mensaje

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁴⁷

Relaciones del texto con la imagen. Campo de predominancia operacional de las funciones lingüísticas

Predominancia del titular

*El **título** es el elemento fundamental de la cabeza¹⁴⁸ de una información. Es siempre compuesto en un cuerpo superior a los demás y ocupa el lugar mas destacado en la noticia. Según Letria¹⁴⁹ (1999, p. 21) Títulos y cabeza establecen el fundamento entre la intertextualidad y la textualidad. La función practica de los títulos es dupla: por un lado, sirven para distinguir los textos entre sí, mediante un mecanismo de planificación, hierarquización y clarificación*

Predominancia de la leyenda

La leyenda tiene como objetivo principal servir de complemento, notas breves, a la imagen representada, explicando y clarificando su contenido. Hay a veces leyendas que tienen una carga importante de información en que su redactor resume un acontecimiento en conjunto con la imagen

7.3. Signo visual como denominador común

Este trabajo fundamenta su estructura primaria en los conceptos de la percepción visual, en el lenguaje no verbal, donde el signo visual es el elemento común y fundamental en toda observación y análisis de la ilustración diseñada insertada en los textos visuales periodísticos. Por eso es importante describir nuestra perspectiva y el encuadramiento teórico de esta base estructural¹⁵⁰, fundamentada en la semiótica visual como una ciencia amplia en los mecanismos de la comunicación visual y de la descodificación semántica de las imágenes, a que nos interesa basar fundamentalmente en la percepción de los textos icónicos bidimensionales. Aquí, Estamos en el campo de la expresión y contenido¹⁵¹ de la ilustración diseñada y de los textos icónicos aplicados al periodismo impreso. Todo este conjunto se expresa visualmente por un mundo casi infinito de las más diversas pequeñas y grandes formas, de colores y espacios (símbolos, íconos o índices).

Es en este conjunto de grafismos y de fondos que se construye la imagen perceptible, organizada en un lenguaje (o lenguajes) partiendo de códigos predeterminado funcionando en términos del signo como elementos modeladores de la comunicación. En el fondo, justificamos como el mundo visible se organiza al nivel de la expresión y del contenido y como funcionan al nivel de los significados, entendiéndolas como unidades culturales y como fenómenos perceptibles de los aspectos de nuestra

organización del mundo (Zunzunegui 1999, p.59-60).

Un signo, conforme Eco (1977, p.99) no se limita solamente al visible o entidad física. Un signo forma un plan expresivo, un lugar de encuentro de elementos independientes que proceden sistemas diferentes y que se asocian a través de una correlación transitoria. Así, entendemos el concepto de signo como vehículo expresivo. Eco¹⁵² (1994, p.11) se refiere a que no sólo es una unidad de expresión y contenido, sino también a que es *una entidad abstracta, una clase de expresiones relacionadas con una clase de contenidos*. Refiriéndose la forma, materia y sustancia, distingue cada uno de estos planes: la materia de la expresión que hace referencia a la naturaleza material (física y sensorial), al tejido de los significantes (el sistema de significación en que se realiza una o varias materias de la expresión); la materia del contenido que, según el autor, es común a todos los fenómenos semióticos, se confunde con el tejido semántico, el universo entero del sentido; la forma del contenido se identifica con la manera que, en un marco cultura, el mundo se organiza en determinadas categorías, dotando de pertinencia al tejido semántico (a través de un juego de oposiciones y diferencias) de este proceso dando lugar a la aparición de la forma expresión.

Considerando el encuadramiento fornecido por el mismo autor, nos parece importante destacar los signos - expresivos y de contenido, en la que se destacan los de carácter más icónico y los signos de carácter más abstracto. Son signos de carácter icónico, las entidades estructuradas a través de la expresión y contenido, como entidades codificadas que tienen una interpretación conocida y compartida por las personas que pertenecen a la misma cultura, y

en que existe una correlación entre la expresión formal y el simbolismo cultural del contenido, identificable y descodificada iconográficamente. Gubern (1992, p.59-60) refiere que toda la representación icónica es, ante todo, un signo de una ausencia: a la de el objeto o sujeto representado y que sustituye simbólicamente en el plan de la información.

En los signos de carácter más abstracto (en que la representación expresiva tiene referentes que no es posible identificar), recurrimos a la descripción de Gubern¹⁵³ (1992, p.88) que define la correlación de signos entre simbolismo y abstracción -pictográficos o no - y que presuponen un alto grado de capacidad de abstracción, en los dos planes posibles: en el plan del significante: tanto mayor mientras menos mimética y más antinaturalista sea la representación, siempre que esta característica no sea debida a la inhabilidad o producto de una frustración técnica; o en el plan del significado: tanto mayor mientras más genérico y menos individual sea el contenido expresado; o más inmaterial o conceptual sea el contenido expresado.

Para esta investigación consideramos el signo visual en el contexto del texto visual periodístico, puede ser dividido en tres niveles de comunicación de acuerdo con la complejidad de la información: monosémico, polisémico y pansémico.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁵⁴

Signos visuales monosémicos

De carácter unívoco – son representaciones icónicas con un significado reconocido y único

Signos visuales polisémicos

De carácter plural – se entiende como un signo con varios sentidos. Son representaciones icónicas con analogías convencionales y artificiales de significado múltiple

Signos visuales pansémicos

De carácter vago – son representaciones de signos con abstracción total del concepto. Es la abstracción que permite al dibujo superar la naturaleza y sus leyes, mostrando de una sola vez todas las etapas de un proceso creativo

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁵⁵

Operación de supresión

Cuando vemos una imagen con características cercanas de la realidad pero contienen un factor gráfico que altera el sentido a través de la simplificación gráfica. Por ejemplo cuando vemos una imagen que representa un Tigre pero solo tiene un ojo, o el recurso al texto como simplificación del sentido.

Operación de adjunción

(o adición), cuando vemos una imagen que añade algo al modelo habitual de la realidad representada, como por ejemplo, un cuerpo con dos cabezas

Operación de sustitución

cuando se representa una mezcla de elementos de dos o más imágenes de una determinada realidad haciendo en una nueva pero cerca del mismo sentido, por ejemplo, una mujer con una boca de gato o de sirena, o de un tipo de letra transformada, para representar una realidad percibida, etc.

Operación de conmutación

Que se entiende como operaciones de representaciones que cambian de forma innovadora, los modelos de representación y comunicación hasta el momento de la historia de la humanidad reconocidos, tanto a través del lenguaje realista, figurativo o abstracto de los modelos reales

7.3.1. El color en la construcción semántica de los contenidos

En la actualidad es común utilizar colores como forma icónica de representación en la ilustración dibujada aplicada a la comunicación social impresa, añadiendo así, valores del imaginario expresivo hecha a través del dibujo y de los contenidos metafóricos que los artistas plásticos (ilustradores) recurren para su comunicación gráfica. Es más común el recurso al color en las revistas por sus características informativas y, prácticamente, todos los periódicos impresos presentan hoy impresión gráfica a cuatro colores, como forma de realzar la noticia. Pero no nos podemos olvidar que el recurso semántico al contraste del negro y del blanco (en las fotos, por ejemplo) pero también, en la ilustración dibujada tiene un particular interés comunicativo y, al mismo tiempo, plástico que algunos ilustradores (o mismo los editores) utilizan para acentuar algunos asuntos noticiados o, para darnos, por ejemplo, una idea visual y conservadora de la *Imagen general* de los viejos periódicos de la época en que era imposible técnicamente recurrir a la impresión con colores.

En todo caso, con color o sin color, la mancha o las texturas para llenar las formas de la ilustración dibujada ganan, conjuntamente con el color, valor de signo y por eso, de forma indudable están conectados a los factores culturales (tal como las formas) que, conforme son entendidos los contextos, pueden haber significados específicos y no universales, al ritmo del proceso periodístico.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁵⁶

Color realista

Como la representación de las formas, trata de conservar la fidelidad icónica, así el color realista en la ilustración es, una manifestación plástica mas fiel del esfuerzo por imitar el aspecto que ofrecen las cosas del entorno (Costa, 2003, p. 70). Según este autor la iconicidad de primero grado es total, o sea, intenta representar con exactitud formal y cromática la realidad visible

Color fantasiosa

Son aquellas que recurren al imaginario y buscan un efecto irreal, arbitraria y fantasioso. Se detectan en los escenarios artificiales que, a través del recurso a el color, no reproducen la realidad visible pero conservan el grado relativo de iconicidad, o sea, el contraste entre el objeto real y su escenario insólito (Costa, 2003, p. 74

Color signico

Representación gráfica colorida que se presenta regularmente en una superficie bidimensional del espacio gráfico. Son colores con variables icónicas de carácter funcional como son, por ejemplo, los colores esquemáticas, emblemáticas, o sinaléticas

Ausencia de color

Aparece, en la ilustración dibujada, como oposición y contraste del recurso a la color. Es, como expresión, el recurso formal y icónica, a la gama de grises hasta al blanco y al negro son, por tanto, un valor-limite, pero pueden tener también un valor neutro en la representación. Es, para el ilustrador, una forma específica de comunicar y crear visualmente relaciones emocionales con el espectador por sus contrastes, con posibilidades infinitas en el campo de la expresión plástica

La simbología cromática tiene significados, un poco en sentido abstracto, asociada al mundo de las sensaciones y de las emociones provocado a través de su poder comunicativo. Todavía, los colores poseen un gran poder de atracción visual: la sensación de colores fríos, sensación de colores calientes; sensación de alegría o de tristeza, etc. y están, según Sanz¹⁵⁷ (1996, citando Panofsky 1971, p. 249) implícita en las propias imágenes, la subjetividad de la percepción y la singularidad de la visión creativa, onírica, fantástica, poética u obsesiva, propias de cada creador o

artífice. Sin embargo, la percepción del color al nivel de la expresión bidimensional impresa no existe en el estado puro que, según Costa (2003, p.57), es propiedad de las cosas del mundo, o sea, es un fenómeno luminoso, una sensación óptica. Pero incluye significantes diversos en el mundo de las imágenes funcionales y en las imágenes de expresión artística con resonancias psicológicas en el observador. Esto significa que podremos tener dos niveles de interpretación del color que alteran el sentido (o contenido) de las mismas, conforme la perspectiva en que se analice. El color adquiere, así, capacidad de expresión semántica a través de la iconografía y el simbolismo.

En términos de esta investigación, y relativamente a la clasificación funcional de los colores en el texto visual periodístico, recurrimos a Joan Costa (2003, p. 70) que subdivide la aprensión de los colores en tres niveles icónicos: realistas; fantasiosos y significativos, los cuales, añadimos también, la ausencia de color, o la representación a negro y blanco como opción ilustrativa.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁵⁸

Recurso al aspecto gráfico de sinestesia. Signos visuales que nos indican percepciones en la ilustración dibujada

De sonido

Elementos gráficos dominantes que apelan al sentido auditivo, o al fenómeno de vibrar que produce esa sensación

De tacto

Elementos gráficos dominantes que apelan al sentido del tacto: sentido o forma de sensibilidad correspondiente a la recepción de estímulos mecánicos (sensibilidad pasiva de contacto y de presión, activa o exploratoria con la mano.

De paladar

Elementos gráficos dominantes que apelan al sentido del paladar: sabor; sentido por la cual se percibe el sabor de cualquier cosa; sentido del gusto.

De olfato

Elementos gráficos dominantes que apelan al sentido del olfato: sentido que permite la percepción de los olores

De óptica

Elementos gráficos dominantes que apelan al sentido de la visión o el acto de ver. Representación gráfica de todas las percepciones operada por los órganos de la vista

De temporal

Elementos gráficos dominantes que sugieren la idea (física y perceptiva) de tiempo: También objetos de medir el tiempo; relaciones gráficas que permiten la percepción de, por ejemplo, caminos temporales, etc.

7.4. La metáfora como estructura narrativa de la ilustración

Toda la ilustración, tal como el proceso de dibujo trabaja, en términos de su contenido y en de representaciones, con asociaciones formales y de sentido, de naturaleza metafórica, y cuando no es así, difícilmente funciona como ilustraciones ya que es una representación plástica donde la expresión, la sensibilidad del artista, y la capacidad de intervención es fundamental para la construcción de la imagen ilustrativa de un tema o texto periodístico. Cualquier dibujo es, por su sistema de representación, una forma visual abstracta. Hay líneas, manchas y colores que hacen una relación iconográfica con una realidad virtual, inducida por un conocimiento previo de una narrativa transformada por el dibujo y que, es ciertamente manipulada plásticamente. La consecuencia es, al final, siempre una representación metafórica. Pero aquí también hay niveles de representación, dependiente del contenido y de la función de la ilustración. Así, el dibujo como proceso de representación de la ilustración construye a menudo, contenidos gráficos diferenciados independientemente de la objetividad del mensaje periodístico escrito. Para eso, como se ha hecho referencia, recurre regularmente a los límites de la representación plástica, a la conjugación de múltiples signos visuales para expresar narrativamente en un sólo diseño un conjunto diverso de informaciones que podrá llegar hasta al límite de no decir nada o muy poco, siendo un recurso expresivo transgresor muy importante en la construcción del mensaje

periodístico a través de elementos discursivos visuales formando contenidos que pueden ser distintos, independientemente de la objetividad del mensaje escrito.

La metáfora es una figura de estilo, pero también, según Carrere y Saborit (2000, p. 236)¹⁵⁹ una operación de *sustitución, de semejanza y diferencia*, y resulta por eso, en que un asunto es referido por un término, frase o dibujo, que no lo describe literalmente. Funciona como un de los recursos comunicativos más importantes en la construcción de una imagen visual periodística y está muy presente a través de la ilustración dibujada en la mayor parte como proceso expresivo y artístico que acentúa una crítica social, política, humorística, etc. Para Eco (1968) la metáfora visual es como un signo, que tanto puede decir todo como puede llegar al límite y no decir nada, tal como se podrá expresar la representación gráfica en una ilustración periodística. Cuando vemos una imagen metafórica, hacemos asociaciones para interpretar el contenido y, como expresan Ràfols y Colomer (2003, p. 18)¹⁶⁰, se busca en la mayor parte de las veces, la ruptura con las reglas establecidas independientemente de la construcción de los mensajes informativos, como un apoyo al lenguaje normalizado a pesar del contraste a veces provocado. Para construcción de nuestro instrumento de observación recurrimos a seis formas de representación que consideramos importantes y los ilustradores recurren con alguna regularidad, como elementos caracterizadores del dibujo que, en la percepción icónica de las ilustraciones nos indican sensaciones diversas, descritos de una forma generalizada¹⁶¹.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁶²

Signos que nos indican sensaciones en la ilustración dibujada

De ira

Los signos iconográficos que nos permiten detectar una grande aversión; odio; ira; horror. También se puede entender como deseo intenso o fuerte impulso

De miedo

Los signos iconográficos que nos permiten detectar el sentimiento de inquietud que surge con la idea real de un peligro real o aparente; terror; susto; aprensión

De esfuerzo

Los signos iconográficos que nos permiten detectar el acto o efecto de esfuerzo, a sensación de esforzarse; también puede representar el uso de la fuerza, la energía, el compromiso, el coraje

De alegría

Los signos iconográficos que nos permiten detectar un estado de grande alegría, contentamiento, felicidad, júbilo; acontecimientos felices; fiesta; divertimento

De tristeza

Los signos iconográficos que nos permiten detectar estado de quien siente insatisfacción, malestar o reducción, melancolía; ansiedad; inquietud; estado de ánimo deprimido o nostalgia; pena; angustia; consternación

De dolor

Los signos iconográficos que nos permiten detectar estado de quien experimenta un estado desagradable, sufrimiento y dolor



| Figura 15 | Ilustración W316 , del Ilustrador Wb8



| Figura 16 | Ilustración W45, del Ilustrador Wb4

7.4.1 El humor y la sátira: la metáfora visual en el proceso de comunicación periodística

En la mayoría de las ilustraciones dibujadas utilizadas en la comunicación impresa, son de características formales expresivas del tipo humorístico. Pueden hasta tener una base de su contenido estructural, por ejemplo a través del texto escrito, un sentido literal poético, triste, de males de vida, político, etc., pero su representación a través del dibujo funciona siempre de forma lúdica por todas las características formales expresivas de carácter icónico y abstracto, ya referenciadas en el punto anterior. Es por ejemplo, cuando un personaje político aparece deformado por una caricatura, cuando se describe un elemento socio-económico basado en determinadas instituciones y aparece un cuerpo de un animal con cinco cabezas o se habla de un sistema curricular de la enseñanza y se dibuja un robot. Pocas son las formas de hacer ilustración en que la realidad es representada tal como es percibida. Podremos encontrar una proximidad a la realidad visible, por ejemplo, en la fotografía (la forma de elección periodística para transmitir un sentido icónico más próximo de la realidad) o en las infografías, pero igualmente en este último proceso se recurre a menudo a formas ilustrativas simbólicas para transmitir el sentido del mensaje.

Para caracterizar el sentido de la palabra humor, recurrimos a la definición del diccionario de la lengua portuguesa¹⁶³, donde encontramos: (del ing. *humoristic*, «id.») relativo a humor; que

pretende suscitar la risa y la buena disposición; que es cómico, gracioso; en que hay ironía, satírico. Se entiende que el lenguaje del humor implica códigos visuales expresivos conocidos por los lectores y que funcionan comunicativamente en la medida en que consigan a través de signos gráficos icónicos, suscitar la risa y buena disposición recurriendo al cómico, al ridículo, al satírico, etc. Desde luego no es posible recurrir al lenguaje del humor gráfico sin, según Peltzer (1991, p. 144), estar medianamente informado y poseedor de referencias en conocimiento o en memoria, de los signos gráficos que identifican los acontecimientos actuales. En el ámbito de la comunicación visual periodística, la ilustración dibujada recurre como procesos de comunicación a las expresiones plástica, literales o poéticas, para crear empatía con los lectores, pero siempre de forma que ellos (los lectores) puedan descodificar el mensaje implícito. O sea, tanto el texto como la imagen, tienen que tener una carga comunicativa funcional en términos de la construcción de la narrativa visual.

Estamos hablando de recursos las narrativas visuales lúdicas¹⁶⁴ o a juegos metafóricos entre la imagen y el texto provocando, establecer un contraste con connotaciones humorísticas, satíricas o dramáticas, independientemente del valor descriptivo del texto escrito sin, con eso, desvirtuar el verdadero sentido del mismo.

En términos formales del dibujo encontramos procesos de representación gráfica muy basados en la acentuación y estilización a través del proceso de nivelación y aguzamiento de líneas y manchas (por ejemplo las caricaturas), en la superposición y transparencias formales, en el exagerar iconográficamente el

sentido de las formas o en el alterar completamente esas formas, simulando realidades a través de duplicación de significaciones, como expresan en las operaciones semánticas y figuras retóricas.

ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS¹⁶⁵

Distinción entre metáforas iconográficas humorísticas

Metáfora humorística política

Recurso de expresiones gráficas de información visual ambigua con connotación política, social (crítica urbana; rural; etc.), cultural, deportiva y/o ecológica.

Metáfora humorística periodística

Conjunto gráfico de información visual ambigua con connotaciones periodística

Metáfora humorística artística

Conjunto gráfico de información visual ambigua con connotaciones artísticas (plásticas; circenses; danza; música, etc.).

Parte II ESTÚDIO EMPÍRICO

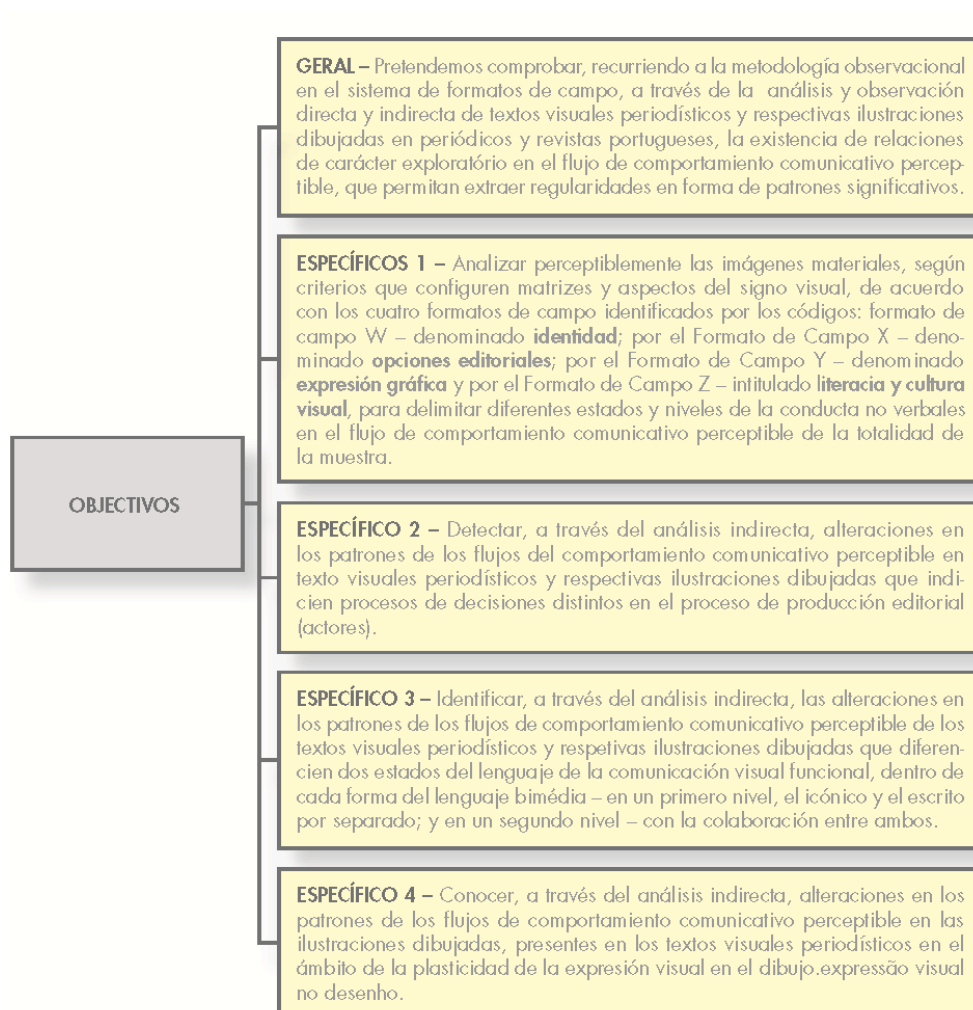
8. Encuadramiento al estudio empírico

El arte es una actividad humana que consiste en un hombre pasando a otros, intencionalmente y por medio de ciertas señales externas, sentimientos que él vivió y de los otros sean infectados por estos sentimientos y también los experimenten.

Tolstoi¹⁶⁶

Como en lo referido a los capítulos anteriores, esta investigación se fundamenta en la observación de textos impresos en soportes mediáticos, en su visualidad como mancha tipográfica. Se incluyen en esta estructura comunicativa los títulos y los subtítulos¹⁶⁷, así como las ilustraciones dibujadas que complementan el conjunto perceptivo que denominamos texto visual periodístico. Disponemos de toda una panoplia de signos visuales que suceden materialmente en repeticiones periódicas en los medios de comunicación en estudio, como consecuencia de una producción masificada de características específicas. En este proceso de observación y registro de los signos visuales, es posible detectar y descodificar comportamientos comunicativos perceptibles, con recurso a los patrones de conducta regulares (variaciones o irregularidades) en el contenido icónico de los mensajes producidos. Se presenta la figura siguiente, un esquema simplificado en que se presentan los objetivos de esta investigación conforme descritos en la Introducción de este estudio (pagina 53). Funciona como proceso auxiliar y de apoyo para la comprensión del

estudio empírico de esta investigación.



| **Figura 17** | Visualización esquemática de los objetivos: general y específicos, conforme ya expuestos en la Introducción

9. El método¹⁶⁸

Hemos considerado la metodología observacional como el método apropiado para abordar el carácter transversal que configura el objeto de estudio, sistema complejo que caracteriza el universo semántico de la ilustración dibujada, implícitamente delimitado al universo de la percepción visual y de la semiótica. Este método de investigación, acontece en un contexto habitual, y se caracteriza como un sistema abierto, que articula aspectos del análisis cualitativo con aspectos del análisis cuantitativo, permitiendo desarrollar observaciones directas e indirectas del objeto de estudio. Así, es posible, siempre que sea relevante organizar – des construir y reconstruir – los niveles de representatividad según sistemas de molarización y molecularización, conforme el marco de conocimientos específicos en que se sitúa el objeto de estudio.

En el caso de la presente investigación, se introdujo los dos métodos de observación, directa e indirecta, que permite analizar y registrar el material impreso (textos, gráficos, dibujos, etc.) de forma que, a partir de la preparación previa de un instrumento ad hoc – en el sistema de formatos de campo, elaborado a la medida y de acuerdo con los objetivos, se proceda a la codificación de criterios y subcriterios, en un instrumento apropiado para posterior análisis de datos (indirecto). Este análisis implica el control de calidad de registro de datos y análisis de información.

9.1. La Metodología Observacional

El recurso a la metodología observacional es caracterizada, entre otras cosas, por recurrir a un campo de apoyo conceptual que sirve de sustentación para la validación del constructo metodológico¹⁶⁹ que no depende de un cuerpo teórico rígido e inflexible. Así, permite a través de la estrategia de tratamiento de datos y análisis de los mismos, obtener resultados que sustentan y validan el cuerpo conceptual, en el caso que se comprueba la validez de la estructuración base del proceso de investigación.

Según Anguera (1988, p. 7) se puede entender esta metodología como un procedimiento orientado para articular una percepción deliberada de la realidad manifestada con su adecuada interpretación, captando su significado de forma que, mediante un registro objetivo, sistemático y específico de la conducta generada de forma espontánea, en un determinado contexto. Posteriormente estos registros deberán ser sometidos a una adecuada codificación y un análisis (estadístico) proporcionando así, resultados válidos en un marco específico de conocimiento. Para Anguera funciona cómo si fuera una estrategia organizada en torno a una serie de pautas basadas en una organización empírica del estudio y que se materializan en una secuencia de decisiones acerca del modo de recogida, de la organización y de análisis de los datos, siempre subordinados a los objetivos específicos del estudio.

Debido a que la metodología observacional tienen como punto de partida la observación de los fenómenos que se desarrollan en

contexto de gran complejidad (Anguera: 1990, 2003), como es el caso de esta investigación basada en la observación de las ilustraciones dibujado en contexto periodístico. El recurso a este método se justifica:

[1] Porque en este ambiente, podemos encontrar factores de importancia particular, que constituyen el fundamento de los criterios para la construcción del mensaje periodístico, detectados impresos a través de las imágenes, pero también, mediante el análisis de la expresión artística determinada por la acción de dibujo hecho por el ilustrador (o artista plástico).

[2] En el ámbito del periodismo, en los textos visuales periodísticos y en las respectivas ilustraciones dibujadas encontramos una diversidad de situaciones (comportamientos perceptivos) expresiones a través de la comunicación visual – signo visual – y que ocurren en ámbitos, unas veces complementarios, otras veces antagónicos, contrastando el juego de la comunicación relativamente a la construcción del mensaje periodístico expresada de dos formas distintas. La primera a través de los signos visuales del texto escrito – titulares, leyendas, el propio texto escrito, etc. – la segunda, con los signos visuales del dibujo aplicado en la ilustración observada. Aquí, es donde el recurso a la expresión plástica del dibujo, a través del aguzamiento o la nivelación¹⁷⁰, en el sentido iconográfico, o el color, de determinados aspectos gráficos, conduce, a la representación gráfica del humor a través de la construcción narrativa metafórica (por ejemplo, técnicas de composición de

una caricatura). Así, esta metodología nos proporciona una cierta versatilidad en la perspectiva de la observación.

- [3] Por factores que constituyen el fundamento de los criterios para la construcción del mensaje periodístico. Nos referimos, en especial, a las decisiones editoriales asumidas por los editores o directores artísticos; a los procesos de los ilustradores (artistas plásticos) cuando de la composición plástica de los originales de la representación gráfica (los modelos originales de las ilustraciones diseñadas, nunca están directamente presentes en esta investigación); pero también y fundamentalmente, al nivel de la descodificación perceptiva de la imagen material (soporte periódico o revista) el principal foco de interés de este estudio.
- [4] Por la posibilidad de realizarse estudios de seguimiento, hecho que nos lleva a la comprensión del proceso de la ilustración dibujada en la comunicación periodística, a través de flujos de comportamientos perceptibles decurrentes de la observación de las Imágenes (o textos visuales periodísticos) en soporte impreso, o sea, detección de los procesos de construcción del original, de las decisiones editoriales, de los procesos de impresión industrial en soportes de papel, induciendo así, a una producción en serie por el número de tiradas, etc.
- [5] La recurrencia a la complementariedad entre el cualitativo y el cuantitativo (Anguera, 1999)¹⁷¹, en un sistema abierto, considerando el recurso de instrumentos de observación ad hoc (sistema de categorías o de formato de campo).

[6] Por la indispensable utilización de instrumentos de observación adaptados a los objetivos de estudio. Las características de este método hace que sea eficaz para analizar el comportamiento perceptivo, tanto de los textos visuales periodísticos y de las respectivas ilustraciones dibujadas, como del papel de los actores participantes en el proceso, así como de las posibilidades de la expresión comunicativa de cada imagen material: opciones editoriales, mensaje *bimedia*, expresión gráfica o la *cultura y literacia visual*, implícitas en cada imagen analizada.

La aplicación de la metodología observacional a los estudios del fenómeno de la expresión artística, a través de la ilustración dibujada, del periodismo y de las diversas opciones editoriales, debe obedecer, según Anguera, Blanco, Losada y Hernández-Mendo (2000) a cuatro fases específicas:

[1] delimitación del problema – diseño metodológico;

[2] registro de datos;

[3] análisis de los datos;

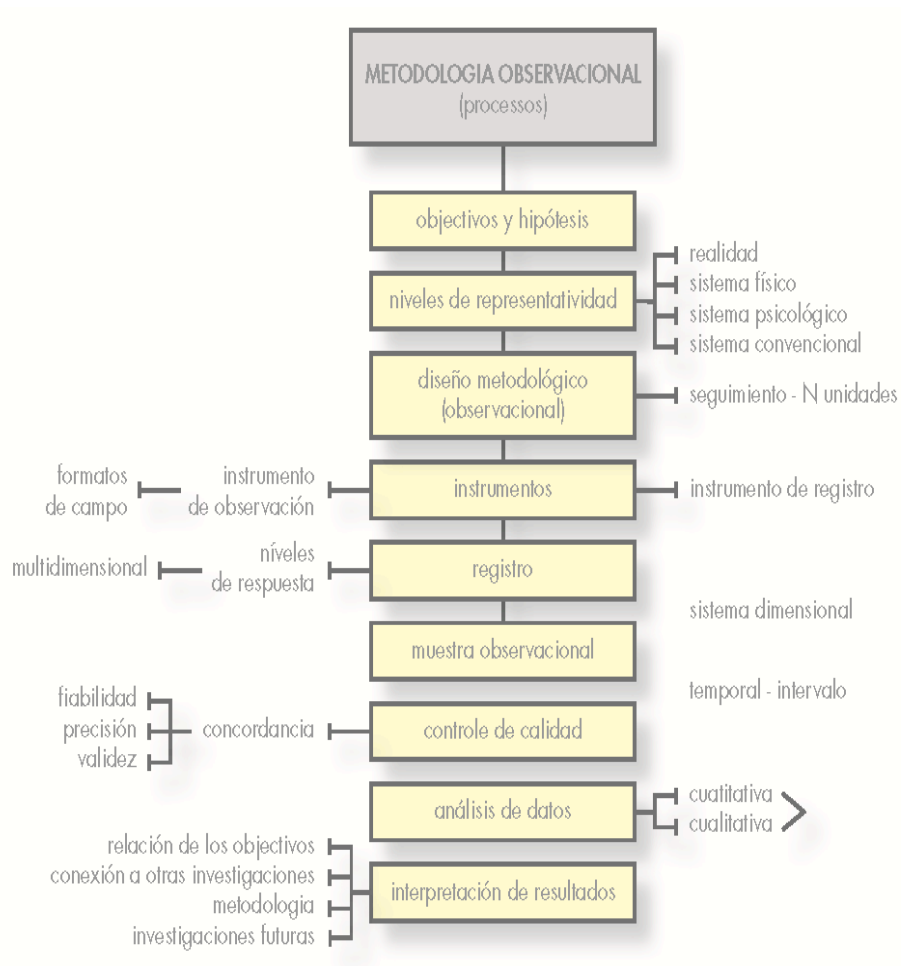
[4] interpretación y discusión de los resultados

Para la investigación ganar rigor y forma científica, es importante que la definición del diseño metodológico sea un factor primordial para su desarrollo. Según Anguera (et al, 2001)¹⁷², influirá todas las decisiones y fases complementares subsecuentes. Según la propuesta de Anguera, Blanco y Losada (2001), la metodología observacional es la que mejor se adapta a la complementariedad entre cualitativo y cuantitativo (Anguera, 1999) y que para eso, será siempre necesario la elaboración de un instrumento ad-hoc, a partir del cual se efectuará un registro cualitativo, y esto debe someterse a un control de calidad y a un análisis adecuado.

En el ámbito de esta metodología observacional y por su característica multidimensional, hemos optado por el recurso de los sistemas de formatos de campo. Tal recurso permite configurar instrumentos de observación y de registros *no standards* adaptables a nuevas situaciones, los nuevos criterios, nuevos contextos, lo que

comporta la transversalidad y complejidad de los diferentes contextos en cuestión, en el universo en estudio. Conciliamos así, diferentes áreas del conocimiento, lo que posibilita la actualización o la reformulación de los datos, de acuerdo con los nuevos aspectos que aparezcan durante el proceso de análisis.

Presentamos en la figura 10, de forma esquemática, todo el proceso funcional que implica el desarrollo de la metodología observacional, aplicado a nuestra investigación, que se acentúa por la construcción de instrumentos de observación y de registro no estándar, que combinan las modalidades de observación sincrónicas y diacrónicas en función del dibujo metodológico aplicado. Los instrumentos de observación pueden ser elaborados según distintas perspectivas en función de la problemática en estudio y a los respectivos objetivos de la investigación.



[Figura 18] Esquema conceptual, adaptación de Anguera, Blanco y Losada (2001), en que nos apoyamos para el desarrollo y opciones de procedimiento para el diseño metodológico.

Este modelo, mientras sea un sistema abierto, no depende de un cuerpo teórico rígido e inflexible¹⁷³; posibilita crear, adaptar y adicionar durante el proceso de análisis metodológica, los instrumentos de observación y de registro necesarios para evaluar, asociar y relacionar los códigos¹⁷⁴ que, al contrario de un sistema de categorías, pueden asumir códigos múltiples y auto regulables.

Así, los datos son estructurados en una cuadrícula que se ajustan a una jerarquía, expresamente:

[1] En un primer momento, de acuerdo con el manual de codificación y respectivos instrumentos de observación, se seleccionarán las imágenes materiales percibidas, se codificarán de forma correspondientes los criterios y subcriterios identificados. Posteriormente fueron colocados en un instrumento de registro. Para eso se recurrió al programa informático Excel.

[2] En un segundo momento, la matriz de los códigos configurados, y a partir del análisis cualitativa, es transferida para el programa SDIS-GSEQ que permite convertir los mismos en datos estadísticos. Estos datos son introducidos de acuerdo con las identificaciones (instrucciones iniciales) que indicados para el programa y sometidos al análisis. El recurso al sistema de formatos de campo permite, en esta fase, identificar cuáles los tipos de datos a considerar y elegir los datos que serán condicionados, a través de la declaración de variables y de la declaración de códigos.

9.1.1. Control de calidad

Conforme a los autores del programa SDIS-GSEQ (Bakeman & Quera, 1996), existen dos formas de evaluar la concordancia entre observadores, conforme los datos obtenidos por cada uno de los observadores que se encuentren inscritos en un sólo o en varios archivos. En ambos casos, los códigos, las sesiones, las unidades y las variables tienen que estar definidas de forma idéntica. Para evaluar la concordancia entre los respectivos observadores, los datos tienen que ser secuencial, de estados, de eventos temporales, de intervalos o de registro Multieventos, lo que es el caso.

De acuerdo con Anguera (1990) y Blanco (1993), los conceptos de concordancia, fiabilidad y validez funcionan como un todo. Así, y como guía de nuestro proceso de trabajo, nos basamos en todos estos factores para determinar la calidad de los datos obtenidos. Así, pasamos, a describirlos:

[1] Concordancia es la medida que indica el grado en que dos o más observadores están de acuerdo entre sí, concordancia inter-observacional; o concordancia intra-observacional, cuando se registran los mismos eventos mediante el mismo sistema de códigos.

[2] Fiabilidad se encuentra a través de la concordancia de uno o de dos observadores cuando, independientes y trabajando en un mismo espacio temporal, observan las mismas conductas.

[3] Validez consiste en la variación de los diversos registros puntuales de observación directa o indirecta, destacando las características del observador, el sujeto observado, la situación de observación, etc. No todos los tipos de validez son aplicables a la observación directa. La validez mantiene una estrecha relación con la fiabilidad.

Cuánto al proceso de evaluación de la calidad de datos obtenidos por los observadores en este estudio, fueron ejecutados conforme los siguientes procedimientos:

[1] La observación de las ilustraciones dibujadas, entendida en esta fase como una conducta de características estrictamente técnicas, fue registrada por tres observadores externos. Estos observadores se eligieron por la formación académica superior en Bellas Artes (Facultad de Bellas Artes) y por la experiencia profesional como profesores, especialistas en las áreas del dibujo y de la imagen visual, con experiencia en el diseño de comunicación o dibujo.

[2] Los observadores tuvieron acceso previo al instrumento de observación en determinadas fases de entrenamiento con recurso a la vista previa de imágenes por PowerPoint y respectivo registro. Esa preparación transcurrió en semanas separadas permitiendo que los observadores si podían familiarizarse con el objetivo de la observación y proceso de registro, haciendo coherente la observación y operacionalización del desempeño de cada uno. Por concordancia se estableció así criterios

comunes de observación y evaluación para la construcción del instrumento (manual de normas).

Para asegurar una elevada fiabilidad de los registros efectuados, fueron cumplidas algunas etapas preliminares:

- a) el control de calidad de datos se realiza en una perspectiva cualitativa y cuantitativa. En un universo de cincuenta imágenes, cada imagen fue analizada de acuerdo con el código disponible (y rectificado) por los observadores;
- b) en la perspectiva cualitativa se recurrió a la concordancia entre los observadores (por consenso);
- c) en la perspectiva cuantitativa se recurrió a la estadística para efectuarse relaciones entre los conceptos de asociación de los registros observados por los dos observadores;
- d) en el análisis estadístico, en la evaluación de calidad de datos, se utilizó la aplicación SDIS-GSEQ para calcular el Kappa Cohen¹⁷⁵ y así garantizar la concordancia de los registros realizados por los diferentes observadores;

Conforme se indicó anteriormente, el instrumento informático de registro y control de calidad de datos que se utilizó, fue el SDIS-GSEQ, y como base para la entrada de datos, el programa de Excel.

El software SDIS-GSEQ (Bakeman y Quera, 1996) es un programa que incorpora el lenguaje SDIS (Sequential Fecha

Interchange o Norma para el intercambio entre datos secuencial) y el programa GSEQ (General Sequential Querier o Analizador Secuencial de Propósito General) que permite leer los archivos depurados por el SDIS. Este software permite acceder a una serie de datos estadísticos secuencial basados en tablas con contingencias pluri-direccionales conforme dibujo metodológico previo del usuario, y de acuerdo con las necesidades de este, como por ejemplo, tablas de frecuencias de retardos, chi-cuadrados, y residuos ajustados.

Con este programa es posible detectar la existencia de irregularidades significativas en los patrones habituales de comportamiento. Antes es necesario tener un registro de datos (que puede ser realizado directamente en este programa o otro compatible), estos son transformados, descodificados y tratados, según la declaración de códigos realizada de acuerdo con el dibujo observacional y respectivo instrumento de registro ad hoc. Después de los datos sean preparados por el programa SDIS, el programa GSEQ organiza y trata los datos conforme propuesta del utilizador. Así, de la interacción entre estos dos lenguajes de programación surgen datos estadísticos secuencial que responden a la premisas que estructura y fundamentan su utilización. Según un dibujo observacional y un intrínseco patrón encontrado en contexto habitual identificado (normativo), el programa SDIS GSEQ permite acceder a los mapas de residuos ajustados y al número de frecuencias.

9.1.2. Niveles de Representatividad

Este modelo metodológico permite, cuando es relevante, organizar (deconstruir y reconstruir) los niveles de representatividad del objeto en estudio, conforme descrito en la tabla 1. Estos se presentan en interacciones en los sistemas complejos de molarización¹⁷⁶ y molecolarización, a valorar resultados adaptables a diferentes configuraciones de los posibles dibujos de estudio observacional que intervienen en el flujo del comportamiento comunicativo perceptible, provocado por las imágenes materiales que constituyen la muestra¹⁷⁷.



Observar aspectos segmentados de la realidad, que en el caso presente son los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones, según Anguera y Blanco (2001), implica el recurso a tres niveles distintos que validan el método.

- [1] Nivel primario: la observación de la realidad seleccionada (los textos visuales periodísticos e ilustraciones diseñadas) interactúan con el sistema físico de representación visual.
- [2] Nivel secundario: la información observada se relaciona tanto en el sistema físico de representación visual, como en el sistema psicológico de representación (la percepción visual).

[3] Nivel terciario: donde se observan todos los aspectos de los niveles anteriores con el sistema convencional de representación de signos visuales.

A continuación se presenta una tabla con algunos aspectos relacionados con los niveles de representación que condicionan el sistema perceptivo, así como las tablas con los aspectos que se tuvieron en cuenta en la elaboración de las unidades de conducta y unidades funcionales.

| **Tabla 1** | Niveles de representación adaptados de Blanco y Anguera (2001) para el contexto en estudio¹⁷⁸

Niveles de representación en la observación			
Segmentos de la realidad	Signo visual	Imagen material /TVP e Ilustraciones dibujadas	Nivel de la selección primaria
Sistema físico de la representación		Visión	 Nivel de la selección secundaria
Sistema psicológico de la representación		Percepción Visual	
Sistema convencional de la representación		Imagen mental primaria/ sistema de la comunicación visual gráfica	Nivel de la selección terciaria

La resolución perceptiva y cognitiva de las diversas posibilidades y contextos del acto de comunicación visual¹⁷⁹ requieren adaptación y apropiación de los códigos y recursos de lenguaje de expresión gráfica (medios, técnicas, gramática del lenguaje visual, semiótica, etc.).

Una investigación sobre el flujo del comportamiento comunicativo perceptible de la imagen implica observar y analizar universos bastante complejos, estructurados en diferentes y diversas interacciones, denotadas y o connotadas, en los signos visuales de la imagen material. La cantidad de signos visuales que interactúan y están presentes en la representación del mensaje visual justifica el recurso a la segmentación de ese universo molar para uno o más universos moleculares¹⁸⁰. El concepto clásico de *tiempo continuo* no se utiliza en esta investigación, visto que la imagen material observada es fija. Se considera que:

[1] La *molar*, habla del signo visual que entra en el universo de la percepción visual y del lenguaje no verbal, en el ámbito del mensaje bimedia.

[2] El *molecular*, es la segmentación y opción de algunos de estos aspectos (cortes) presentes en la percepción visual, que estos signos visuales envían en términos de mensaje perceptible.

Se presenta el siguiente cuadro en que se describen aspectos paradójicos de este tipo de proceso metodológico (división y segmentación de un todo molar en un todo molecular).

[Tabla 2] Ventajas e inconvenientes en la dicotomía entre el molar y el molecular

	Ventajas	Desventajas
Molecular	Mayor objetividad	Descontextualización: riesgo de aparente objetividad
Molar	Menor objetividad	Riesgo de subjetividad

La concretización de los mensajes visuales implica diferentes niveles de actuación, opciones e intervenciones que están en el origen de la estructuración de la imagen material final presentada en los periódicos y revistas, cuya percepción depende del modo como se combinaron en el todo gráfico perceptible¹⁸¹. En el proceso de opciones y realizaciones editoriales y de expresión gráfica, durante la producción de la imagen, hay cargas emotivas, culturales, técnicas muchas veces subjetivas que interfieren en la imagen final producida y llevan la distintas interpretaciones del original. La percepción de la imagen material final es el resultado de la intervención de un conjunto de opciones de los actores relativamente a la concretización de las reglas e ideas originales¹⁸².

9.1.3. Características de las unidades de conducta como niveles de representatividad

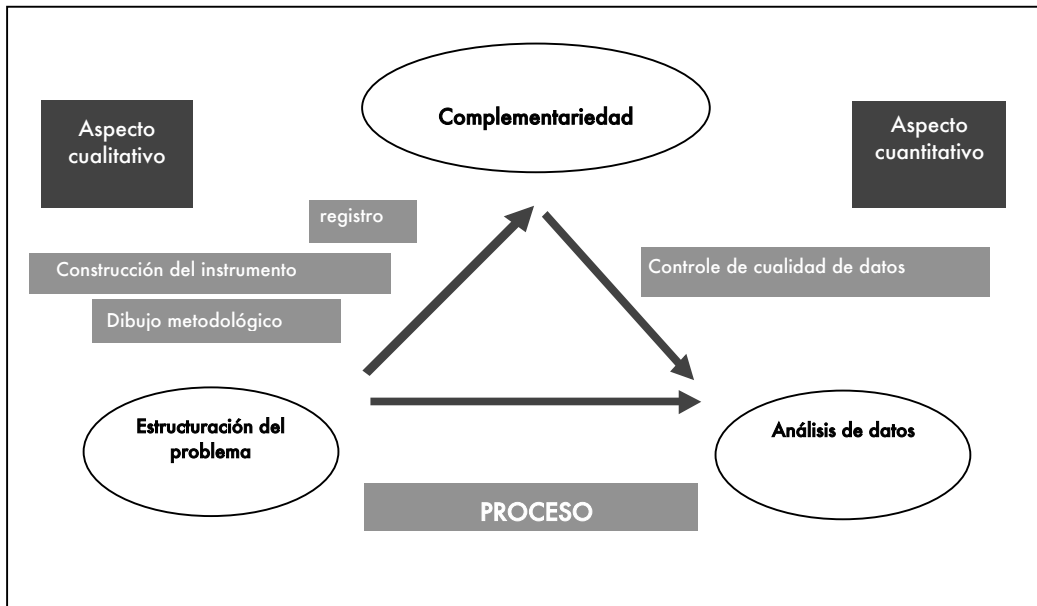
En la construcción del instrumento de observación y de registro *ad hoc*, tuvimos en cuenta la observación sincrónica y diacrónica¹⁸³. Los dibujos de las unidades de conducta son muy importantes en el análisis sincrónico. En la presente investigación cada imagen, entendida como unidad de análisis, es percibida como una unidad de conducta que presupone una secuencia de acciones en el espacio y tiempo. Debido al hecho de que, aquí, cada imagen aislada observada se traduce en un registro de códigos que narran según una orden preestablecido (análisis secuencial) varios acontecimientos, se considera que cada imagen es un evento.

Así, presentamos una tabla (3) en que se describe, los aspectos que fueron tenidos en cuenta para en la configuración de las unidades de conducta y unidades funcionales, con las adaptaciones necesarias al diseño y objetivos del presente estudio.

[Tabla 3]. Características de unidades de conducta según Blanco y Anguera (2009)

CARACTERÍSTICAS DE LAS UNIDADES DE CONDUCTA		
Estructurales Relaciones entre los elementos de comunicación	Morfológicas Configuración de las formas presentes en la imagen material	Tipográficas o físicas Descripción del campo de análisis
Semiología / Semiótica	Signos Visuales – unidades de contenido icónico formal, expresivo y de sentido	Detectar valores comunicativos / simbólicos a través de los signos visuales
Percepción visual	Territorios y escenarios del dibujo: Color, forma, textura...etc.	Características de la ilustración y o dibujos
Lenguaje bimedia	funciones de lingüística en la relación verbal / no verbal	Relaciones del texto escrito con el la imagen
Lenguaje no verbal	Imagen material; Ilustración; dibujo; Texto visual periodístico	Campo de análisis perteneciente solo a los contextos de la imagen

La metodología observacional, aplicada a la observación del flujo del comportamiento comunicativo perceptible a un conjunto de imágenes, permite efectuar el análisis del proceso de percepción visual, según criterios de contenido icónico, del signo visual (expresivo, formal y de sentido / lingüístico) detectados en los textos visuales periodísticos, de modo a encontrar normas perceptibles en el flujo del comportamiento comunicativo de los mensajes visuales.



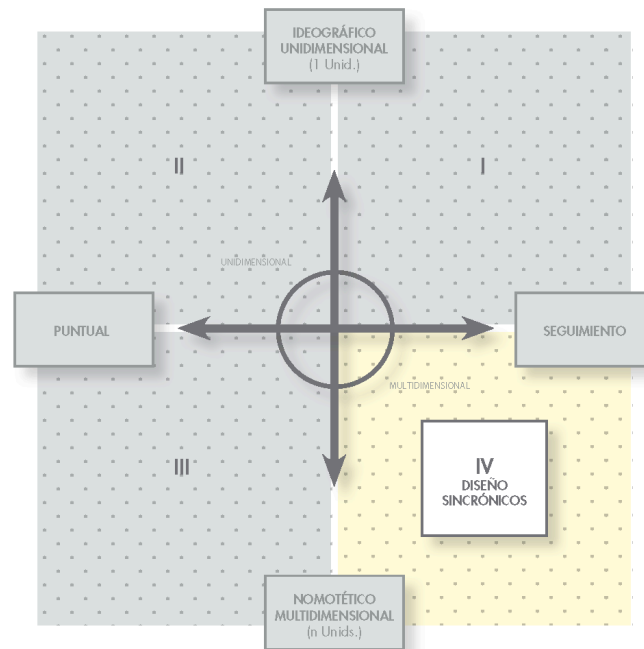
[Figura 19] Vertientes cualitativas y cuantitativas. Proceso de análisis de la metodología observacional conforme Anguera (2010)

9.2. Diseño metodológico

La estructura del modelo es hecho a través del diseño observacional concebido de acuerdo con la problemática, con a (s) hipótesis (s) y los objetivos específicos en causa. Recurre, como se ha indicado anteriormente, por la elaboración de un instrumento no estándar (*ad hoc*) a partir de la cual son efectuados los registros (análisis cualitativa), posteriormente sometido a uno control de calidad, culminando con el análisis adecuado (a partir de datos estadístico - residuos ajustados). Este método de análisis científico favorece el recurso a procedimientos de investigación (dibujo de los instrumentos de registro, tratamiento de datos) que pueden ser desarrollados tanto sincrónica como diacrónicamente.

El diseño observacional de la presente investigación tiene el siguiente carácter, nomotético y multidimensional. Se estructura a través de la configuración de las unidades funcionales en un sistema de cuatro formatos de campo. Estas permiten desarrollar un análisis de sistema abierto, con carácter multidimensional y con sistema de códigos múltiples y auto regulables. Se elaboró una taxonomía que respete el principio de la exhaustividad y mutua exclusividad.

El diseño observacional se estructura en la relación entre los cuatro cuadrantes que se configuran a partir de los criterios de seguimiento, puntual, ideográfica, nomotética, unidimensional y multidimensional.



| Figura 20 | Esquema del diseño observacional. Adaptado de Anguera, Blanco y Losada (2001)¹⁸⁴

Estos criterios están organizados en ocho posibles diseños observacionales:

- Seguimiento, ideográfico y multidimensional (I cuadrante)
- Seguimiento, ideográfico y unidimensional (I cuadrante)
- Seguimiento, ideográfico y multidimensional (IV cuadrante)
- **Seguimiento, nomotético y multidimensional (IV cuadrante)**
- Puntual, ideográfico y multidimensional (II cuadrante)
- Puntual, ideográfico y unidimensional (II cuadrante)
- Puntual, nomotético y unidimensional (III cuadrante)
- Puntual, nomotético y multidimensional (III cuadrante)

Los grandes ejes naturales de una investigación desarrollada a partir de la metodología observacional se caracterizan, según Anguera, Blanco e Lopez (2001), por el estudio del comportamiento perceptible, espontáneo o en contexto habitual de una o varias realidades. En el caso del presente estudio el contexto de análisis, la realidad a que nos referimos, es observada en un nivel de participación *directa e indirecta*¹⁸⁵ a través de imágenes materiales, en un determinado período de tiempo. Las opciones asumidas en el diseño observacional configuran el carácter nomotético, multidimensional y seguimiento, y intersesional y intrasesional (adaptado a las particularidades de la observación indirecta) del marco de conocimientos específicos en el ámbito de la observación del flujo de comportamiento comunicativo perceptible de los mensajes visuales para detectar elementos de iconicidad formales de expresión, formales de significación gráfica.

El diseño observacional de este estudio, como se explica en el punto siguiente, es nomotético porque las imágenes en cuestión pertenecen a varios autores. Al nivel de la temporalidad tiene carácter de seguimiento (intercesiones), porque se hizo una observación y análisis de la producción de textos visuales periodísticos y sus ilustraciones dibujadas, producidos por todos los actores (directos e indirectos) al largo del tiempo.

También se realizó un seguimiento intrasesional adaptada a la características de la observación indirecta (registro de cada producción gráfico / ilustración dibujada). Tiene un diseño metodológico multidimensional, porque se estudian en simultáneo varios niveles de respuesta, motivo por el cual se construyeron las

instrumentos específicos de observación y de registro. Por lo tanto, en una descripción más detallada:

[1] Es **nomotético** porque los criterios de observación y análisis son independientes de los participantes - los actores en la comunicación social impresa,- analizados de forma indirecta, a través de aspectos formales, expresivos y de significación, de las imágenes materiales. El flujo de comportamiento comunicativo perceptible observable en los mensajes visuales - imágenes materiales - de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, se pueden observar y analizar en los diferentes contextos de los medios impresos, del diseño y de las artes visuales. Los contextos observados con criterios de análisis comunes son los siguientes:

- a) contexto de 4 periódicos y 4 revistas;
- b) contexto de 12 ilustradores;
- c) contexto de 12 responsables editoriales;
- d) contexto de 771¹⁸⁶ textos visuales periodísticos

[2] Es **multidimensional**, porque los aspectos observables definidos por criterios basados en el concepto del signo visual - el denominador común, en los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas - y en la perspectiva de la teoría general de la imagen, alcanzan una dimensión casi infinita. En la totalidad fueron definidos 45 criterios y 216 subcriterios, subdivididos por los cuatro formatos de campo: Identidad - 4 criterios y 28 subcriterios; decisiones editoriales -

11 criterios y 76 subcriterios); (expresión gráfica - 18 criterios y 79 subcriterios); (cultura y literacia visual - 12 criterios y 50 subcriterios).

[3] Cuanto a la temporalidad del registro, la configuración básica que estructura el diseño metodológico obedece al concepto de seguimiento porque el diseño de observación está dirigido para un análisis de los mensajes visuales, imagen a imagen, siguiendo la orden estipulada por unidad de conducta e implícita unidad funcional. Después de la observación de cada imagen (**sesión**¹⁸⁷) se pasa a la imagen siguiente y así sucesivamente hasta la última imagen material. Criterios de seguimiento observables:

- a) identificación del texto visual periodístico;
- b) identificación de la fecha de publicación de los periódicos y revistas;
- c) identificación del periódico o revista;
- d) identificación del ilustrador¹⁸⁸

9.3. Participantes y muestra

En la presente investigación los participantes han sido estudiados de forma indirecta, a través de la muestra resultante del trabajo donde estos han intervenido - en el proceso de opciones e decisiones que culmina en los textos visuales periodísticos (TVP) y la ilustración dibujada (ID), finales - las imágenes materiales observadas. Por cuestiones metodológicas se delimitó la identificación de estos actores a la identificación de los periódicos y revistas, de los editores y de los ilustradores¹⁸⁹.

Como en esta investigación se observan y analizan los flujos de comportamiento perceptible en los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, remitiendo para opciones condicionantes de los procesos de percepción visual, la muestra es compuesta por los 771 textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas y se distribuyeron como se puede ver en la Tabla 4.

[Tabla 4] Muestra con la descripción cuantitativa por publicación, de periódicos y revistas

Periódico y respectivo código	Publicaciones	
	Periódico	Revistas
Periódico Wa1 (diarios)	34	
Periódico Wa2 (semanales)	34	
Periódico Wa3 (semanales)	34	
Periódico Wa4 (diarios)	34	
Revista Wa1r		34
Revista Wa2r		34
Revista Wa3r		34
Revista Wa4r		34
Total de Periódicos	136	
Total de revistas		136
Total	272	

9.3.1. Criterios de selección final de los participantes y muestra

- a. todos los periódicos y revistas referenciadas tienen un destinatario de nivel socio cultural medio / alto;
- b. en una amplitud de selección temporal de 18 meses, las ediciones de los periódicos y revistas seleccionadas corresponden a una producción de 9 meses¹⁹⁰;
- c. del espectro de los periódicos observados, fueron seleccionados dos con tirada semanal y dos con tirada diaria¹⁹¹;
- d. independientemente del día de publicación, todos los periódicos seleccionados son complementados con la respectiva revista semanal;
- e. todas las revistas seleccionadas tienen edición propia;
- f. se ha dado preferencia de selección a las ediciones publicadas a los fines de semana, con excepción de un periódico semanal cuya publicación salía regularmente a los viernes;
- g. los periódicos seleccionados son compuestos por la edición de un conjunto de cuadernos y suplementos;
- h. los periódicos y revistas seleccionados fueron los que, en los años de 1999 y 2000, recurrieron preferentemente a la ilustración dibujada no fotográfica;

- i. todas las imágenes son producto del proceso de comunicación social impresa;
- j. todas las imágenes seleccionadas son consideradas textos visuales periodísticos;
- k. todos los textos visuales periodísticos contienen ilustraciones dibujadas no fotográficas en un sistema de lenguaje bimedia;
- l. todas las imágenes materiales observadas (textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas) se integran en un proceso de producción en serie, por lo que, en esta investigación, sólo se analizan reproducciones¹⁹²;
- m. los originales de las ilustraciones reproducidas fueron realizados por ilustradores y/o infografistas portugueses, con autoría identificada en el periódico o revista;
- n. fueron sólo seleccionados textos visuales periodísticos pertenecientes las ediciones cuyos ilustradores presentaron por lo menos 20 ilustraciones dibujadas¹⁹³, en el transcurrir de los 18 meses de análisis;
- o. todos los textos visuales periodísticos analizados contienen una o más ilustraciones dibujadas de la autoría de uno de los 12 ilustradores seleccionados;
- p. fueron sólo seleccionados textos visuales periodísticos con ilustraciones dibujadas no fotográficas debido a la extensión

- y complejidad de elementos inherentes a la imagen y percepción visual;
- q. todos los textos visuales periodísticos se insertan en un sistema de comunicación no verbal donde los signos visuales operan como denominador común. Pueden ser analizados en las imágenes materiales, en el ámbito de todos los formatos de campo;
 - r. sólo fueron analizadas ilustraciones dibujadas e infografías ilustradas que complementan o son complementadas por el texto periodístico escrito;
 - s. son excluidos de este análisis los cartones, las tiras (o bandas dibujadas / Comis.) y las caricaturas que no estén insertadas en algún artículo escrito;
 - t. todos los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas tienen condiciones para ser analizadas en el ámbito de la percepción visual como recurso metodológico, lo que permite la observación y análisis según el sistema de formato de campo

9.4. Instrumentos

La metodología observacional implica la construcción de instrumentos de observación no estándar que concilien las diversas fases y perspectivas de observación, que puedan servir de orientación a la diversidad de conductas que es posible estudiar /analizar en una investigación compleja con mucha información recogida. Así, se entiende que la construcción de un instrumento sea capaz de producir todas las informaciones adecuadas y necesarias (a través del registro de datos) para probar que pueden ser estudiadas sobre varias perspectivas las hipótesis, de acuerdo con el diseño metodológico y con los objetivos (Quivy y Campenhoudt 1998, p.181).

Este instrumento de observación, aplicado al sistema de *formatos de campo*, no puede ser inflexible o estandarizado. Cada situación de observación es distinta y la diversidad de conductas que podremos estudiar es muy elevada lo que dificulta la aplicación de instrumentos prefabricados (Campaniço, Sarmiento, Leitão, Jonsson y Anguera, 2011, p. 23). Por eso es necesario pensar correctamente en la construcción del instrumento, conforme la orientación del estudio, en un sistema abierto. Así, nos permite siempre que sea necesario juntar o suprimir criterios conforme al desarrollo de la investigación.

Con este proceso nos es siempre permitido, cuando sea relevante, organizar (deconstruir y reconstruir) los niveles de representatividad según interacciones en los sistemas complejos de molarización y molecularización, de modo a evaluar resultados que se adapten a las diferentes configuraciones metodológicas.

Para la construcción de estos instrumentos de observación consideramos el signo visual como el denominador común que interacciona en las áreas transversales que guían el flujo comunicativo perceptible de los mensajes en estudio.

Se distinguen dos grandes tipos de instrumentos, de **observación** y los de **registro**.

9.4.1. Instrumentos de observación

Elaboramos cuatro instrumentos ad hoc, tipo formato de campo¹⁹⁴, relacionados con el proceso de percepción visual de textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, en el ámbito de la comunicación social impresa e implícita comunicación visual. Los formatos de campo funcionan y ayudan a delimitar la amplitud del estudio. En nuestro estudio utilizamos cuatro instrumentos ad hoc, que fueron denominados y codificados respectivamente:

- a) **identidad** - Identificación de los actores en el proceso de la comunicación, con el código W;
- b) **decisiones editoriales**, con el código X;
- c) **expresión gráfica**, con el código Y;
- d) **cultura y literacia visual**, con el código Z;

Cada formato de campo es compuesto por criterios y subcriterios que caracterizan la amplitud conceptual y funcional de la investigación en curso, todos ellos con una codificación jerarquizada y secuencial.

Por una cuestión de definición metodológica hemos optado, inicialmente, por presentar la descripción de los criterios y, en una fase siguiente, definimos los subcriterios. De esta forma hemos

pretendido alcanzar el objetivo explícito de estructurar y orientar la observación y el registro.

La descripción de los criterios de cada formato de campo están, de forma automática por el programa SDIS-GSEQ, condicionados a las cuatro variables conducta, con los códigos:

- a) **Wb** – Identificación del ilustrador
- b) **Xh** – Recurso a la lenguaje no verbal aplicado al TVP
- c) **Yd** – Materialidad de la imagen cuanto al proceso de ejecución en la ID
- d) **Zi** – Niveles de retórica en el TVP

Estos criterios acumulan respectivamente Wb (12 condiciones), Xh (3 condiciones), Yd (4 condiciones) y Zi (3 condiciones), conforme se ilustra en los cuadros 1, 2, 3 y 4 sucesivamente. En la elaboración de los criterios que configuran los cuatro formatos de campo, han sido tenidos en cuenta los siguientes criterios y subcriterios:

[1] Criterios del Instrumento de Observación 1

La tabla 5, representa el formato de campo con el código W, cuyos criterios y subcriterios están configurados para una observación y análisis de las imágenes materiales (textos visuales periodísticos e ilustración dibujada) en el ámbito de la percepción visual de observación indirecta de los actores. En la reconstrucción de este formato de campo se consideran los siguientes items:

- a) identificación y datación de los textos visuales periodísticos.
Identificación del autor de cada ilustración dibujada bien como del periódico en lo cual están inseridos;
- b) percepción de signos normativos y de reglas institucionales en el ámbito de la entidad corporativa a que pertenece cada periódico o revista;
- c) los elementos significativos en la imagen material que delimitan el papel de los diversos actores en el proceso de comunicación periodística en estudio;

| Tabla 5 | Instrumento de observación 1. Criterios W - Identidad.

Cód.	Criterios del Formato de Campo W
Wn°.195	Imágenes materiales: identificación del TVP y de la respectiva ID
Wa	Actores 1: Entidad corporativa (identificación del periódico o revista)
Wb	Actores 2: identificación del ilustrador
Wc	Actores 3: identificación de los editores de los periódicos y de las revistas

Fue considerada la variable conducta con el código específico Wb, como criterio condicionante del formato de campo W. El criterio conducta Wb acumula 12 condiciones: Wb1, Wb2, Wb3, Wb4, Wb5, Wb6, Wb7, Wb8, Wb9, Wb10, Wb11, Wb12, relativos a los doce ilustradores seleccionados.

[1.1] Subcriterios de los Instrumentos de observación 1

Se presenta, para cada criterio, la descripción de los respectivos subcriterios bien como la codificación correspondiente. En la tabla 6, se explican los conceptos que caracterizan y fundamentan los criterios y subcriterios que estructuran el formato de campo W - Identidad. En este formato de campo encontramos los actores, o sea, los participantes indirectos en la producción y publicación final de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas. Consideramos tres tipos de actores: la entidad corporativa del periódico o de la revista (o los medios de comunicación); los ilustradores y los responsables editoriales.

| Tabla 6 | Criterios y subcriterios correspondientes al formato de campo W, Identidad.

Criterio	Sub criterio
Wa	Wa1 periódico diario 1; Wa2 periódico semanario 2; Wa3 periódico semanario 3; Wa4 periódico diario 4; Wa1r periódico semanario 1; Wa2r revista semanal 2; Wa3r revista semanal 3; Wa4r revista semanal 4
Wb	Wb1 ilustrador 1; Wb2 ilustrador 2; Wb3 ilustrador 3; Wb4 ilustrador 4; Wb5 ilustrador 5; Wb6 ilustrador 6; Wb7 ilustrador 7; Wb8 ilustrador 8; Wb9 ilustrador 9; Wb10 ilustrador 10; Wb11 ilustrador 11; Wb12 ilustrador 12
Wc ¹⁹⁶	Wc1 editor 1; Wc2 editor 2; Wc3 editor 3; Wc5 editor 4; Wc7 editor 5; Wc8 editor 6; Wc9 editor 7; Wc10 editor 8; Wc11 editor 9; Wc12 editor 10; Wc14 editor 11; Wc16 editor 12

[2] Criterios del Instrumento de Observación 2

La tabla 7 representa la estructura del formato de campo, denominada con el código X, cuyos criterios y sub criterios están configurados para una observación y análisis de las imágenes materiales (textos visuales periodísticos e ilustración dibujada) en el ámbito de la percepción visual, de opciones editoriales. Para construcción de este formato de campo fueron considerados los siguientes ítems:

- a) normas y reglas pertenecientes a las matrices de la comunicación social impresa;
- b) existencia de elementos significativos en las matrices de los textos visuales periodísticos, en el ámbito de la comunicación social impresa y del diseño gráfico para delimitar diferentes estados y niveles de conductas verbales y no verbales en el flujo comunicativo de los mensajes;
- c) existencia de elementos significativos que estructuran el mensaje bimedia, para encontrar regularidades o irregularidades en las características del mensaje no verbal, implícita y / o explícita, en el ámbito de la comunicación social impresa y del diseño gráfico

| Tabla 7 | Instrumento de observación 2, Criterios X, opciones editoriales

Cód.	Criterios del Formato de campo X
Xb	Género de texto periodístico
Xc	Organización espacial: paginación / layout 1 (espacio macro)
Xd	Organización espacial: paginación / layout 2 (espacio micro)
Xe	Relación estructural de la ilustración dibujada con el texto escrito
Xf	Número de dibujos y estrategia de comunicación visual
Xh	Recurso del lenguaje no verbal aplicado en el texto visual periodístico
Xi	Relación de importancia entre tipografía e ilustración dibujada
Xj	Colocación relativa del texto visual periodístico en la página – cuadrícula tipográfica
Xo	Colocación relativa de la ilustración dibujada en la página - cuadrícula tipográfica
Xl	Relación de proporciones entre mancha tipográfica e mancha de la ilustración dibujada
Xn	Proceso de lectura de lo texto visual periodístico

Fue considerada la variable conducta, con el código específico Xh, como criterio condicionante del formato de campo X. El criterio conducta Xh acumula 3 condiciones: Xh1, Xh2, Xh3 referentes a los recursos del lenguaje no verbal aplicados al texto visual periodístico.

[2.1] Sub criterios del Instrumento de Observación 2¹⁹⁷

| **Tabla 8** | Criterios y subcriterios correspondientes al FC X, opciones editoriales.

Criterio	Descripción de cada sub criterio
Xb	Xb1 editorial; Xb2 reportaje; Xb3 noticia; Xb4 columna de autor; Xb5 crónica; Xb6 pequeñas noticias (<i>fait divers</i>); Xb7 cuento
Xc	Xc1 cuaderno principal; Xc2 suplemento
Xd	Xd1 capa o primera página; Xd2 página par; Xd3 página impar; Xd4 dos páginas; Xd5 varias páginas; Xd6 última página
Xe	Xe1 ID pertenecientes a uno único texto escrito; Xe2 ID pertenecientes a uno grupo de varios textos escritos
Xf	Xf1 única ilustración dibujada; Xf2 repetición da misma ilustración dibujada; Xf3 pertenece a una secuencia de ilustración dibujada c/ coherencia formal
Xh	Xh1 Es una ilustración dibujada; Xh2 es un esquema motivado; Xh3 es una fotografía manipulada a través del dibujo
Xi	Xi1 la tipografía cubre la ilustración dibujada; Xi2 la tipografía contorna la ilustración dibujada; Xi3 la tipografía exterior a la ilustración dibujada
Xj	Xj1 TVJ centrado en la página; Xj2 TVJ centrado en bajo; Xj3 TVJ centrado encima; Xj4 TVJ ocupa toda la página; Xj5 TVJ ocupa todo o pié de página; Xj6 TVJ ocupa toda la cabecera; Xj7 TVJ ocupa el lado derecho a toda columna; Xj8 TVJ ocupa el lado derecho cima; Xj9 TVJ ocupa el lado derecho en bajo; Xj10 TVJ ocupa el lado derecho centrada: Xj11 TVJ ocupa el lado izquierdo a toda columna; Xj12 TVJ ocupa el lado izquierdo cima; Xj13 TVJ ocupa el lado izquierda bajo; Xj14 TVJ ocupa el lado izquierdo centrada; Xj15 TVJ ocupa toda la página excepto lado izquierdo y cabecera; Xj16 TVJ ocupa toda la página excepto lado izquierdo y pié de página; Xj17 TVJ ocupa toda la página excepto el lado derecho; Xj18 TVJ ocupa toda la página excepto el lado derecho y cabecera; Xj19 TVJ ocupa toda la página excepto el lado derecho y pié de pagina; Xj20 TVJ ocupa toda la página excepto el lado derecho; Xj21 TVP ocupa toda la página excepto el lado derecho y cabecera; Xj22 TVP ocupa toda la página excepto el lado derecho y pié de página
Xo	Xo1 ID centrado en la página; Xo2 ID centrado en bajo; Xo3 ID centrado en cima; Xo4 ID ocupa toda la página; Xo5 ID ocupa todo el pié de página; Xo6 ID ocupa toda la cabecera; Xo7 ID ocupa el lado derecho a toda columna; Xo8 ID ocupa la derecho cima; Xo9 ID ocupa la derecha en bajo; Xo10 ID ocupa la derecha centrada; Xo11 ID ocupa el lado izquierdo a toda la columna; Xo12 ID ocupa el lado izquierdo cima; Xo13 ID ocupa el lado izquierdo en bajo; Xo14 ID ocupa el lado esquero centrada; Xo15 ID ocupa toda la página excepto la cabecera; Xo16 ID ocupa toda la página excepto el pié página; Xo17 ID ocupa toda la página excepto el lado izquierdo; Xo18 ID ocupa toda a página excepto el lado izquierdo y la cabecera; Xo19 ID ocupa toda la página excepto el lado izquierdo y el pié de página; Xo20 ID ocupa toda la página excepto

	el lado derecho; Xo21 ID ocupa toda la página excepto el lado derecho y la cabecera; Xo22 ID ocupa toda la página excepto el lado derecho y el pié de página
Xl	Xl1 la mancha tipográfica es mayor que la ID; Xl2 la mancha tipográfica es menor que la ID; Xl3 la mancha tipográfica es igual a la ID
Xn	Xn1 lectura tipo circular; Xn2 lectura tipo Z; Xn3 otro tipo lectura

[3] Instrumento de Observación 3

La tabla 9 representa la estructura del formato de campo que denominamos con el código Y, cuyos criterios y sub criterios configuran la percepción visual de los aspectos inherentes a la opción de la producción de los textos visuales periodísticos y respectiva ilustración dibujada en el ámbito de la materialidad de la expresión gráfica, vertientes de la comunicación social impresa, del diseño de comunicación y de la expresión plástica. Para la construcción de este formato de campo fueron considerados los siguientes ítems:

- a) normas y reglas del comportamiento comunicativo perceptible de la imagen material – texto visual periodístico y respectiva ilustración dibujada;
- b) existencia de elementos significativos en las matrices de la imagen material, para delimitar diferentes estados y niveles de conductas verbales y no verbales en el flujo comunicativo de los mensajes;
- c) existencia de elementos significativos que estructuran el mensaje bimédia de modo a encontrar desvíos en las características del mensaje no verbal, implícita y / o explícita, en la imagen material;

| Tabla 9 | Instrumento de observación 3, Criterios Y expresión gráfica, expresión gráfica

Cód.	Criterios del Formato de campo Y
Ya	Nivel de realidad (ID) ¹⁹⁸
Yb	Función pragmática de la imagen (ID)
Yc	Característica dominante de la naturaleza espacial (ID)
Yd	Materialidad de la imagen cuanto al proceso de ejecución en la ID
Ye	Color y valor lumínico en el texto visual periodístico (TVP)
Yf	Procesos e técnicas de composición plástica en la ilustración dibujada (ID)
Yg	Naturaleza temporal de la composición en la ilustración dibujada (ID)
Yh	Relación de proporción entre el espacio blanco y el TVP en el respectivo campo visual
Yi	Relación de proporción entre el espacio blanco y el ID en el respectivo campo visual
Yj	Relación de proporción de la color predominante en el TVP en el campo visual
Ym	Síntesis de las características dominantes en el contenido expresivo y formal (ID)
Yn	Forma y expresión de la ilustración en el texto visual periodístico (TVP)
Yr	Relación de proporción entre la mancha de la ID y la área tipográfica en relación al campo visual
Ys	Relación proporcional de la color predominante en la ilustración en relación al campo visual
Yt	Predominio del tono, valor e intensidad cromática dominante en la ID
Yo	Pregnancia ¹⁹⁹ y organización perceptiva ²⁰⁰ de la ilustración en el TVP
Yp	Pregnancia y organización perceptiva en la ID
Yq	Escala de planes (en relación a la ID)

Fue considerada la variable conducta, con el código específico Yd, como criterio condicionante del formato de campo Y. El criterio conducta Yd acumula 4 condiciones: Yd1, Yd2, Yd3, Yd4 cuánto a la materialidad de la imagen y cuánto al proceso de ejecución de la ilustración dibujada.

[3.1.] Subcriterios do Instrumento de Observación 3 (IO)

| Tabla 10 | Criterios y subcriterios correspondientes al formato de campo Y - expresión gráfica

Critério	Subcriterios
Ya	Ya1 representación figurativa realista; Ya2 representación figurativa no es realista; Ya3 pictogramas; Ya4 esquemas motivados complementados con ilustración dibujada; Ya5 representación abstracta
Yb	Yb1 artística; Yb2 objetivo
Yc	Yc1 bidimensional; Yc2 tridimensional; Yc3 técnica mista
Yd	Yd1 dibujo elaborado según proceso tradicional; Yd2 dibujo elaborado por proceso digital; Yd3 manipulación plástica sobre fotografía; Yd4 ²⁰¹ reproducción de obras plásticas de artistas consagrados
Ye	Ye1 TVP tiene color; Ye2 TVP es a negro y blanco
Yf	Yf1 La ID se muestra según proceso tradicional, plástica figurativa bidimensional; Yf2 la ID se muestra según proceso tradicional, no figurativo bidimensional ²⁰² ; Yf3 La ID se muestra según proceso tradicional, plástica figurativa tridimensional; Yf4 La ID se muestra según proceso digital, plástica figurativa bidimensional; Yf5 La ID se muestra según proceso digital no figurativa bi y / o tridimensional; Yf6 La ID se muestra según proceso digital, plástico figurativo tridimensional; Yf7 La ID se muestra según proceso digital, infografía e o esquemas motivados
Yg	Yg1 composición dinámica; Yg2 composición estática
Yh	Yh1 la relación de proporción entre espacios blancos y el TVP, relativo al respectivo campo visual es de 0 a 02 /16; Yh2 la relación de proporción entre espacios blancos y el TVP, relativo al respectivo campo visual es de 03 a 05 /16; Yh3 la relación de proporción entre espacios blancos y el TVP, relativo al respectivo campo visual es de 06 a 08 /16; Yh4 la relación de proporción entre espacios blancos y el TVP, relativo al respectivo campo visual es de 09 a 11 /16; Yh5 12 a 14 /16; Yh6 15 a 16 /16
Yi	Yi1 la proporción entre espacios blancos y la ID es de 0 a 02/16; Yi2 la proporción entre espacios blancos y la ID es de 03 a 05/16; Yi3 la proporción entre espacios blancos y la ID es de 06 a 08/16; Yi4 la proporción entre espacios blancos y la ID es de 09 a 11/16; Yi5 la proporción entre espacios blancos y la ID es de 12 a 14/16; Yi6 la proporción entre espacios blancos y la ID es de 15 a 16/16
Yj	Yj1 la proporción proporcional de la color con predominio en el TVP es de 01 a 20%; Yj2 la proporción proporcional de la color con predominio en el TVP es de 21 a 40%; Yj3 la proporción proporcional de la color con predominio en el TVP es de 41 a 60%; Yj4 la proporción proporcional de la color con predominio en el TVP es de 61 a 80%; Yj5 la proporción proporcional de la color con predominio en el TVP es de 81 a 100%; Yj6 no existe (negro y blanco)
Ym	Ym1 caricatura (retrato); Ym2 Iconografía riguroso; Ym3 ID Iconografía no riguroso; Ym4 no figurativo (abstracta); Ym5 Infografía ilustrada (esquemas

	motivados incluyendo la Ilustración dibujada)
Yn	Yn1 contenido descriptivo; Yn2 contenido narrativo
Yo	Yo1 la pregnancia y organización perceptiva en la ID se representa por una figura cerrada; Yo2 la pregnancia y organización perceptiva en la ID se representa por una figura abierta
Yp	Yp1 la pregnancia y organización perceptiva en la ID se representa por dispersión formal; Yp2 la pregnancia y organización perceptiva en la ID se representa por concentración de formas
Yq	Yq1 la escala de planos: representación en plano de conjunto; Yq2 escala de planos: representación en plano general; Yq3 escala de planos: representación en grande plano; Yq4 escala de planos: representación en plano americano; Yq5 escala de planos: representación en plano medio; Yq6 escala de planos: representación en plano medio corto; Yq7 escala de planos: representación en primero plano; Yq8 escala de planos: representación en grande primero plano; Yq9 escala de planos: representación en plano de detalle
Yr	Yr1 la proporción de la ID relativamente al texto es de 01 a 24%; Yr2 la proporción de la ID relativamente al texto es 25 a 44%; Yr3 la proporción de la ID relativamente al texto es 45 a 54%; Yr4 la proporción de la ID relativamente al texto es de 55 a 74%; Yr5 la proporción de la ID relativamente al texto es 75 a 100%
Ys	Ys1 La predominancia proporcional de los colores en la ID es de 01 a 20%; Ys2 La La predominancia proporcional de los colores en la ID es de 21 a 40%; Ys3 La predominancia proporcional de los colores en la ID es de 41 a 60%; Ys4 La predominancia proporcional de los colores en la ID es de 61 a 80%; Ys5 La predominancia proporcional de los colores en la ID es de 81 a 100%; Y solo a negro y blanco
Yt	Yt1 ton, valor y la intensidad cromática dominante: azul; Yt2 ton, valor y la intensidad cromática dominante: rojo; Yt3 ton, valor y la intensidad cromática dominante: amarillo; Yt4 ton, ton, valor y la intensidad cromática dominante: verde; Yt5 ton, ton, valor y la intensidad cromática dominante: negro y blanco

[4] Instrumento de Observación 4

La tabla 10, representa la estructura del formato de campo Z tal como fue configurado para la percepción visual de criterios inherente a las opciones de producción del texto visual periodístico y respectiva ilustración dibujada, en el ámbito de la materialización de la expresión y sentido de la imagen mental primaria – cultura y literacia visual, en las vertientes de la comunicación social impresa, del diseño gráfico y de la expresión plástica. Para construcción de este formato de campo fueron considerados los siguientes ítems:

- a) normas y reglas del comportamiento comunicativo perceptible de la imagen material en el ámbito del concepto de imagen mental primaria²⁰³;
- b) existencia de elementos significativos en las matrices de la imagen material en el ámbito del concepto de imagen mental, para delimitar diferentes estados y niveles de conductas verbales y no verbales en el flujo comunicativo de los mensajes;
- c) existencia de elementos significativos que estructuran el mensaje bimedia de modo a encontrar desvíos en las características del mensaje no verbal, implícita y/o explícita, en la imagen mental

| Tabla 11 | Instrumento de observación 4., *literacia y cultura visual*

Cód.	Criterios del formato de campo Z
Za	Enfoque temático del texto visual periodístico (TVP)
Zb	Enfoque temático de la ilustración dibujada (ID)
Zc	Niveles de significación del texto visual periodístico (TVP)
Zd	Operaciones lingüísticas del texto visual periodístico (TVP)
Ze	Relaciones texto / imagen: campo de predominancia operacional de las funciones lingüísticas (TVP)
Zf	Originalidad en el modelo de lenguaje del dibujo (ID)
Zg	Diferenciación entre metáforas humorísticas (ID)
Zh	Recurso a los aspectos gráficos sinestésicos (ID)
Zi	Niveles de retórica en el texto visual periodístico (TVP)
Zj	Niveles de retórica en la ilustración dibujada (ID)
Zl	Clasificación funcional de los colores en el texto visual periodístico (TVP)
Zm	Señales que nos indican sensaciones en las ilustraciones dibujadas (ID)

Fue considerada la variable conducta, con el código específico Zi, como criterio condicionante del formato de campo Z. El criterio conducta Zi acumula 3 condiciones: Zi1, Zi2, Zi3 relativas a los niveles de retórica del texto visual periodístico.

[4.1.] Subcriterios do Instrumento de Observación 4 (IO)

| **Tabla 12** | Criterios y subcriterios correspondientes al FC Z, Cultura y Literacia Visual

Cód.	Subcriterios del formato de campo Z
Za	Za1 enfoque humorístico; Za2 enfoque lúdica; Za3 enfoque dramática; Za4 enfoque poética; Za5 Enfoque literal
Zb	Zb1 enfoque humorístico; Zb2 enfoque lúdico; Zb3 enfoque dramática; Zb4 enfoque poético; Zb5 enfoque literal
Zc	Zc1 monosémico; Zc2 polisémico; Zc3 pansémico
Zd	Zd1 Función de ancla; Zd2 Función de sustitución; Zd3 No se detecta
Ze	Ze1 Relaciones texto-imagen: predominancia en el título; Ze2 predominancia en la leyenda; Ze3 predominancia en el título y leyenda; Ze4 No se detecta
Zf	Zf1 lenguaje estereotipado del dibujo; Zf2 mixto, con predominancia de imágenes utilizando el estereotipo; Zf3 mixto con predominancia de la creatividad; Zf4 No hay estereotipo es innovador
Zh	Zh1 Percepción del sonido; Zh2 Percepción del tacto; Zh3 Percepción del paladar; Zh4 Percepción del olor; Zh5 Percepción óptico de la vista; Zh6 Percepción temporal; Zh7 Otras percepciones; Zh8 Dos o mas percepciones
Zi	Zi1 Operación de supresión; Zi2 Operación de adjunción e o sustitución; Zi3 Operación de conmutación
Zj	Zj1 Operación de supresión; Zj2 Operación de adjunción; Zj3 Operación de sustitución; Zj4 Operación de conmutación
Zl	Zl1 Colores realistas; Zl2 Colores fantasiosas; Zl3 Colores se signos; Zl4 No hay color
Zm	Zm1 Sensación de rabia; Zm2 Sensación de medo; Zm3 Sensación del esfuerzo; Zm4 Sensación de alegría; Zm5 Sensación de tristeza; Zm6 Sensación de dolor; Zm7 Otras sensación

9.4.2. Instrumentos de registro

Esta investigación fue elaborada a partir de la observación de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas de acuerdo con los instrumentos de observación ya presentados al punto anterior, a través del registro de los códigos correspondientes a los criterios observados para posterior tratamiento de análisis de datos estadísticos. En la gestión de este proceso utilizamos los siguientes recursos e instrumentos de registro:

- a. microsoft Word: realización de cronogramas de los días y meses de los periódicos y revistas a recopilar; elaboración de la rejilla de apoyo al análisis²⁰⁴;
- b. photoshop: digitalización de los textos visuales periodísticos y creación de una base de datos con las imágenes en análisis²⁰⁵;
- c. powerpoint: presentación de las imágenes a los diferentes observadores²⁰⁶
- d. programa Excel: registro simples de los datos²⁰⁷;
- e. programa SDIS-GSEQ (Bakeman y Quera, 1996): transformación de los datos obtenidos en Excel para datos multievento, con recurso al lenguaje de programación SDIS "Sequential Data Interchange" y posterior realización del análisis secuencial de datos a través del GSEQ- "General Sequential Querier". La aplicación SDIS-GSEQ también fue utilizada para calcular el Kappa garantizando, así, la

concordancia de los registros realizados por los diferentes observadores²⁰⁸.

Pág 1

03/10/2007 4:26:25

-
GSW: GSEQ para Windows 4.1.5
GSEQ. Analizador Secuencial de Propósito General
Derechos reservados (c) 1991-2007, Roger Bakeman y Vicenç Quera
Georgia State University, USA | Universidad de Barcelona, España
bakeman@gsu.edu | vquera@ub.edu
www2.gsu.edu/~psyraab/sg.htm | www.ub.es/comporta/sg.htm

-

03/10/2007 4:26:25

Archivo de instrucciones: C:\...\MARIO_CAMPANIÇO\ANALISIS_PARCIALES\Wc_Wa.gsq

Instrucciones:

Archivo "C:\Documents and Settings\M.
TERESA\Escritorio\MARIO_CAMPANIÇO\ANALISIS_PARCIALES\FICHERO_BASE.SDS..mds";
Titulo "Wc_Wa";
Acumula + * Wb Xh Yd Zi;
Simple frec;
Estadísticos frcn rsaj;
Conicionados Wa1 Wa1r Wa2 Wa2r Wa3 Wa3r Wa4 Wa4r;
Retardo 0;
Datos Wc1 Wc2 Wc3 Wc5 Wc7 Wc8 Wc9 Wc10 Wc11 Wc12 Wc14 Wc16;

Instrucciones ARCHIVO: 1

ARCHIVO núm. 1

Archivo de datos:

C:\...\ANALISIS_PARCIALES\FICHERO_BASE.SDS..mds

Los datos fueron guardados por el programa:

SDIS

Tipo de archivo de datos:

MDS 3.0

Sensible a mayúsculas/minúsculas al crear MDS:

No

Verificación de repeticiones al crear MDS:

No

Verificación de exclusividad al crear MDS:

Sí

Los inicios de sesión eran 0 por defecto en SDS:

No

Sensible a mayúsculas/minúsculas en archivo GSEQ:

Sí

Tipo de datos:

Multieventos (MSD)

Número de códigos en el archivo SDIS original:

204

.....

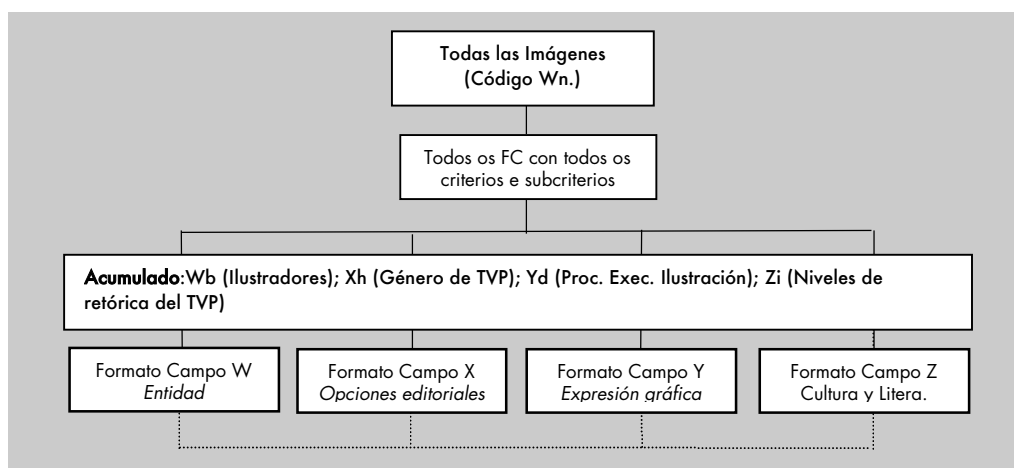
.....

| Figura 21 | Ejemplo del registro SDIS-GSEQ - análisis parciales - Wc_Wa.doc, anexo 4 (4-7)

10. Organización del proceso de análisis metodológico

De acuerdo con el carácter exploratorio de este estudio, así como con el objetivo general y objetivos específicos, recurrimos previamente a una primera fase de análisis metodológica denominada - **Análisis General de Datos (AGD)**. En esta fase inicial de investigación, se realizaron todas las asociaciones posibles, entre todos los criterios, pertenecientes a todos los formatos de campo correspondientes²⁰⁹.

A partir de los resultados obtenidos dimos continuidad al proceso de delimitación de las asociaciones entre criterios y subcriterios, seleccionadas para análisis de los resultados conforme mapa abajo representado.



| **Figura 22** | Análisis general de datos (AGD) - relación de asociación entre todos los Formatos de Campo.

10.1. Fase preparatoria para definición de los contextos: el análisis general de datos

Esta fase preparatoria permitió detectar y analizar la existencia de regularidades en el flujo del comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos e ilustraciones dibujadas, así como detectar la existencia de residuos ajustados significativos en los patrones encontrados. Fue configurada para permitir todas las asociaciones y análisis posibles entre los diversos criterios y subcriterios pertenecientes a los formatos de campo denominados W X; Y e Z. Conforme la organización del proceso de análisis, también aquí, en la presentación y selección de los resultados obtenidos, describimos la selección de aquellos resultados que presentaron en la asociación entre los códigos de los formatos de campo analizados, el valor más elevado de residuos ajustados con valor significativo (RAS).

10.1.1. Los datos encontrados en la Análisis General de Datos (AGD)

Estos datos sirvieron para configurar los cuatro contextos específicos, designados por A; B; C y D. Teniendo en cuenta el carácter exploratorio en los que obedecemos, permitió delimitar universos específicos que facilitaron la organización, la gestión y análisis de los datos así como la interpretación de los resultados. En el dibujo metodológico consideramos como delimitación de los resultados para análisis, los siguientes parámetros:

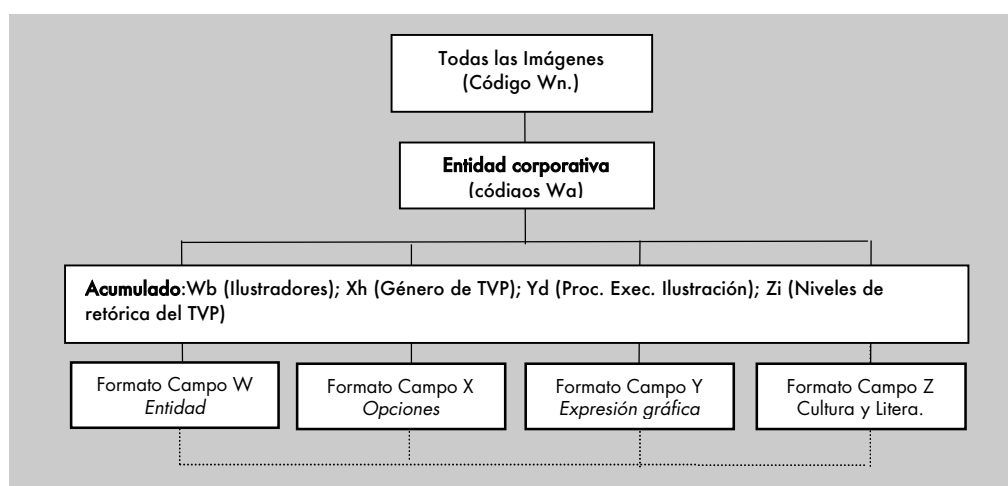
- a. opción de criterios adecuada a la configuración de cada contexto y respectivas asociaciones de subcriterios (códigos);
- b. selección del resultado que presenta, en la asociación entre los códigos analizados, el valor más alto de residuos ajustados con valor significativo;

10.2. Finalidades generales de los contextos A y B

Los contextos A y B fueron metodológicamente diseñados para enfatizar la importancia de las decisiones de los actores de la comunicación social en los distintos niveles de la perceptibilidad que una ilustración dibujada y un texto visual periodístico pueden tener en el proceso de comunicación social impresa. De este modo están organizados para facilitar, de forma más directa, el análisis de las asociaciones existentes entre los actores de la comunicación social impresa y su relación con todos los formatos de campo designadamente W, X, Y e Z. Los actores a los que nos referimos en el contexto A, están aquí representados por la - entidad corporativa - que representa los periódicos y las revistas y, en el contexto B, están representados por los responsables editoriales considerados en la muestra como participantes indirectos²¹⁰.

10.2.1. Finalidad específica del contexto A

Centramos el estudio en la relación de asociación entre las entidades corporativas y las respectivas políticas y reglas institucionales de los cuatro periódicos y de las cuatro revistas, aplicando todos los criterios de cada formato de campo observados en los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones. Permite, entre otros aspectos, obtener un análisis del flujo del comportamiento comunicativo perceptible tanto en el todo de la muestra como también, por periódico y revista. Los aspectos que se evidencian en los patrones encontrados facilitan la comprensión de algunos aspectos de las políticas que caracterizan cada periódico y revista y abren perspectivas para uso de futuros recursos metodológicos que los permiten diferenciar²¹¹.



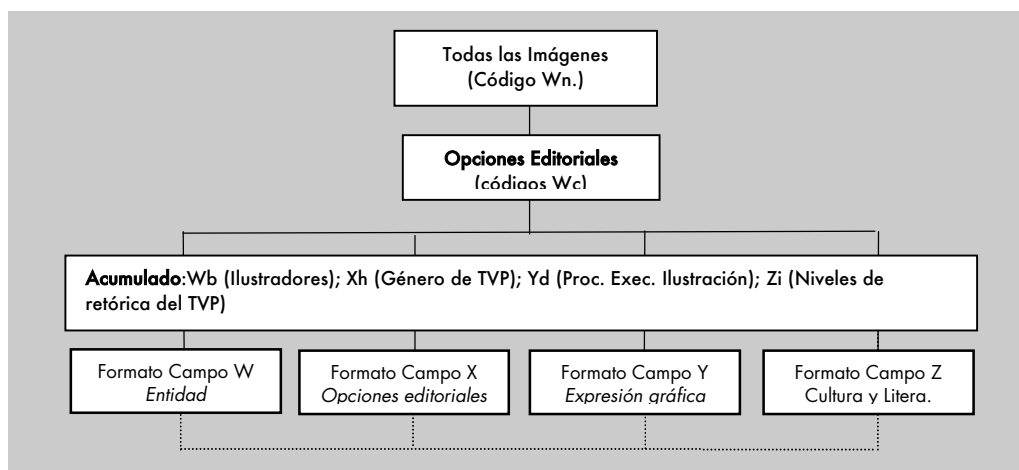
| **Figura 23** | Relación de asociación con todas las entidades corporativas (código Wa), con todos los criterios de los formatos de campo.

Fueron observadas todas las asociaciones y análisis posibles entre los actores de la comunicación social impresa, identificados en este contexto como los periódicos y revistas y todos los otros criterios y subcriterios pertenecientes a los formatos de campo denominados W, X, Y y Z. Los resultados encontrados están filtrados en consonancia con el nivel de los de la clasificación jerarquía²¹².

10.2.2. Finalidad específica del contexto B

Centramos el estudio en la relación de la asociación entre los responsables editoriales, contemplando todos los criterios de cada formato de campo observados en los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones. Permite un análisis del flujo del comportamiento comunicativo perceptible tanto en el todo de estos participantes como por cada responsable editorial. Hace posible analizar si las opciones editoriales, por las cuales estos son responsables, influyen las alteraciones de los resultados de las variaciones de intensidad del comportamiento comunicativo no es perceptible en los textos visuales periodísticos y en las ilustraciones dibujadas. A partir de esas variaciones, pretendemos detectar influencias en los niveles de perceptibilidades de las imágenes materiales que diferencian los editores entre sí y en su relación con la entidad corporativa a que pertenecen. Aún en este contexto es posible analizar la importancia de las decisiones editoriales en el tratamiento del texto visual periodístico y de las posibles

alteraciones que este proceso implica en la percepción de las ilustraciones dibujadas, desde el momento en que entran en el proceso de producción del texto visual periodístico hasta su imagen material final.



| **Figura 24** | Relación de asociación de las Opciones Editoriales (código Wc) con todos los formatos de Campo.

Está diseñado para permitir todas las asociaciones y análisis posibles entre los actores de la comunicación social impresa, identificados en este contexto B como los responsables editoriales y todos los otros criterios y subcriterios pertenecientes a los formatos de campo denominados W; X; Y e Z. De acuerdo con los objetivos y en este contexto, los resultados encontrados están filtrados en consonancia con el nivel de la clasificación jerarquía²¹³.

10.3. Finalidad general del proceso de análisis de los contextos C y D

Los contextos C y D están diseñados para, también con carácter exploratorio, enfatizar la importancia del análisis de la variación de los niveles de intensidad del comportamiento perceptible en el flujo de las imágenes materiales observadas y las respectivas relaciones de asociación con los formatos de campo X, Y y Z en el caso del contexto C, y con las unidades funcionales Y e Z en el caso del contexto D. Nos referimos en estos contextos a los textos visuales periodísticos y a las ilustraciones dibujadas de la muestra, que debido al contexto en que están insertados, implican variaciones en los modos de observar los criterios perceptibles²¹⁴.

Estos dos contextos están organizados para facilitar, de forma más directa, el análisis de las relaciones de asociaciones detectadas en la observación del mensaje visual en las imágenes (textos visuales periodísticos e ilustración dibujada) que varían conforme los criterios²¹⁵ y sub criterios que están asociados, independientemente del proceso por el cual pasaron. Este hecho ocurre desde la idea inicial de los actores en el proceso de producción hasta a la materialización la imagen final impresa representada en el periódico o revista.

10.3.1. Finalidad específica del contexto C

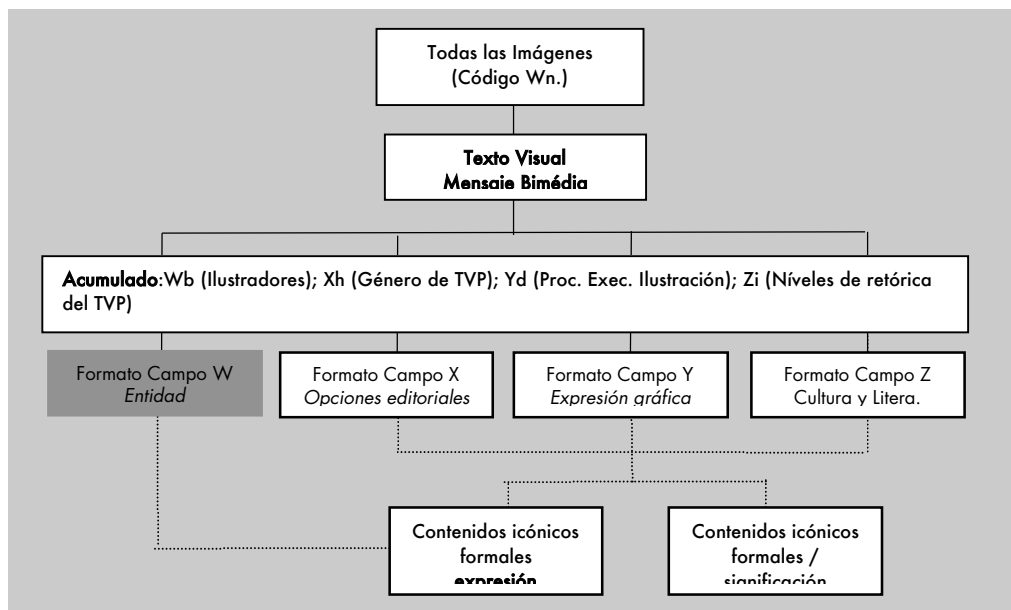
Centramos el estudio en la relación de asociación que permite identificar alteraciones en el flujo del comportamiento comunicativo perceptible en los textos visuales periodísticos y en las ilustraciones dibujadas, enfatizando las variaciones en los niveles de percepción visual observados en el conjunto de las imágenes que dependen de dos estados del lenguaje bimedia diferentes:

- a. depende del análisis del texto visual periodístico donde se analizan conjuntamente el texto²¹⁶ y la ilustración dibujada;
- b. sólo depende apenas de la ilustración dibujada²¹⁷;

En este contexto, evidenciamos el análisis de las ilustraciones dibujadas y respectivos textos visuales periodísticos, con todo el carácter implícito de perceptibilidad comunicativa polisémico que las caracteriza. Como nunca estamos ante la observación de las ilustraciones originales, pero sí de reproducciones, integradas en el contexto del texto visual periodístico - imagen material - todas las imágenes materiales observadas son consecuencia de un proceso marcado por varias intervenciones de los actores que tuvieron papeles distinguidos en el resultado del mensaje final. Estas provocan incontables niveles y estados de perceptibilidad, que pasan a depender más del receptor de esas mismas imágenes del que de los emisores. Por el motivo arriba descrito consideramos un criterio relativo a las opciones editoriales que, en una primera fase del análisis de este contexto, permite relacionar el género del texto

periodístico con los seis criterios pertenecientes a los formatos de campo X, Y e Z. Los subcriterios X_j , Y_h y Z_a están relacionados con la percepción del texto visual periodístico y X_o , Y_i y Z_b relacionados con la percepción de la ilustración dibujada. En una segunda fase se relacionan entre sí: X_j con X_o , Y_h con Y_i , y Z_a con Z_b , permitiendo analizar las asociaciones obtenidas entre los criterios de observación de los dos estados del mensaje bimedia. Así, este contexto permite analizar las variaciones en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas en dos sentidos:

- [1] En la relación de asociaciones, que depende del formato de campo X (opciones editoriales), con los criterios seleccionados para análisis del mensaje bimedia.
- [2] En la relación de los aspectos que asocian el recurso a un mismo criterio aplicado en el análisis del texto visual periodístico y de la ilustración dibujada.



| Figura 25 | Relación de asociación al nivel del análisis del texto visual (imagen material) en el ámbito del mensaje bimedia con los criterios seleccionados en los formatos de campo X, Y e Z²¹⁸.

Está diseñado para permitir detectar en las asociaciones y análisis de los patrones de flujos de comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos en el ámbito del mensaje bimedia, variaciones en los picos de intensidad de los residuos ajustados significativos (RAS) relacionando:

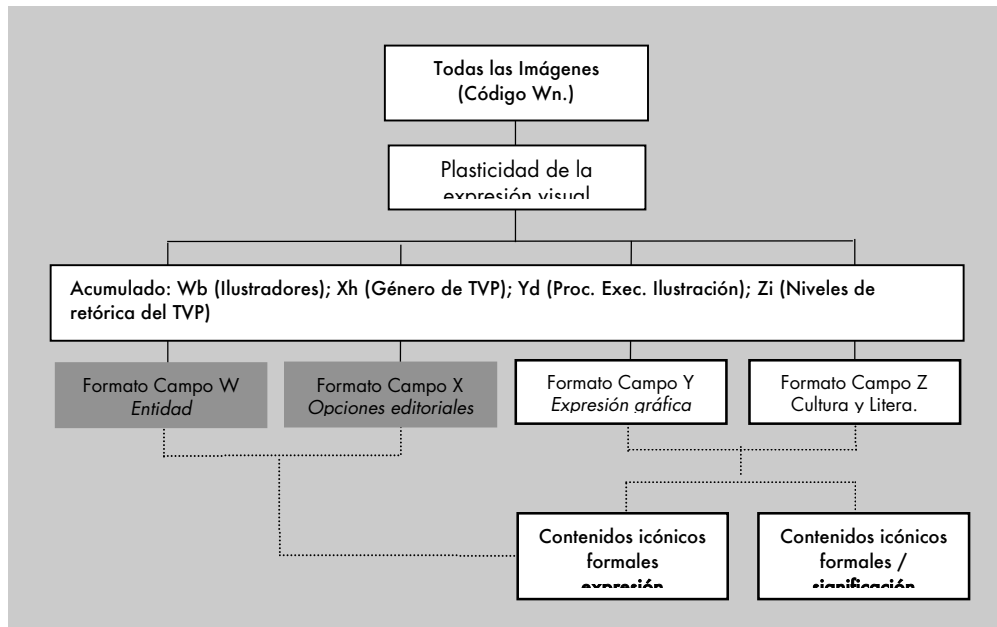
- a. El criterio XB y los criterios X_j; X_o; Y_h; Y_i; Z_a; Z_b;
- b. El conjunto de los criterios pares²¹⁹ (X_j + X_o) + (Y_h + Y_i) + (Z_a + Z_b)

10.3.2. Finalidad específica del contexto D

Se centra el estudio en la relación de asociación que permite identificar alteraciones en el flujo del comportamiento comunicativo perceptible en las ilustraciones diseñadas insertadas en los textos visuales periodísticos, enfatizando las variaciones en los niveles de percepción visual, observadas en esas imágenes materiales, en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual del dibujo. El contexto D hace posible analizar, con mayor objetividad, criterios perceptibles en la ilustración diseñada que permiten detectar asociaciones que causan alteraciones en los niveles de variación de la comprensión de los mensajes visuales desde el punto de vista de las artes visuales, del diseño y de la cultura y literacia visual. A través del contexto D se puede evaluar sobre asociaciones que asientan en la estructura del lenguaje y gramática plástica que, según la Gestalt, provocan nuevas formas de comprensión de las realidades del universo de la expresión y cultura y literacia visual.

Teniendo en cuenta el carácter exploratorio de la tesis y la cantidad de resultados encontrados en todos los contextos analizados, optamos por seleccionar por contexto y para interpretación de resultados, sólo aquellos que presentaron en la asociación de los códigos seleccionados el valor más elevado de residuos ajustados con valor significativo (RAS). A pesar de esta opción en el proceso de análisis presentamos el número total de resultados obtenidos por asociaciones en todos los contextos.

La discriminación de todas esas asociaciones detectadas con residuos ajustados significativos se encuentra en los anexos.



| **Figura 26** | Organigrama estructural donde se muestra la relación de asociación al nivel del análisis del texto visual (Imagen material) en el ámbito de la **plasticidad de la expresión visual** en la ID, de acuerdo con los criterios seleccionados nos FC Y e Z²²⁰.

Está diseñado para configurar todos los análisis realizados en la relación transversal entre los criterios seleccionados ($Y_b > Y_f > Y_m > Z_g > Z_h > Z_j$) a través de los cuales es posible delimitar el análisis a los aspectos de los signos visuales observados en el ámbito de la expresión gráfica enfatizando las opciones de recurso de lenguaje visual y plasticidad de la expresión artística en la ilustración dibujada.

11. Procedimientos

El proceso de investigación presentado se caracteriza por una secuencia de fases donde recurrimos a diversos tipos de procesos complementarios que, al largo de la investigación, fueron sustituidos por otros procedimientos visando la optimización del proceso metodológico con el objetivo de responder a la problemática en estudio.

11.1. Proceso de operacionalización

Pasamos a la descripción de las etapas que se consideran más relevantes en el proceso de operacionalización de la presente investigación.

1. realización de un cronograma de apoyo a la compilación y archivos de periódicos y revistas;
2. investigación, archivo y catalogación de los periódicos y revistas que presentaban mayor cantidad de ilustraciones no fotográficas, publicados en 1999 y 2000, (18 meses - 1760 publicaciones);
3. selección de los periódicos y revistas de referencia publicados en Portugal;

4. encuesta de todos los ilustradores, infografistas y editores que se seleccionaron, en los periódicos y revistas en estudio durante los años de 1999 a 2000;
5. encuesta de todos los textos visuales periodísticos que contuvieran ilustraciones dibujadas, no fotográficas que reportaran a la participación de ilustradores²²¹;
6. a partir de los textos visuales periodísticos seleccionados, se procedió a una observación exhaustiva del conjunto de las imágenes, para seleccionar las que se integran en los criterios de selección predeterminados de acuerdo con el IO realizado;
7. delimitación de los participantes (muestra) en nueve meses²²², correspondientes a 272 publicaciones efectivas, 771 textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas;
8. compilación y organización de una base de datos con todos los textos visuales periodísticos seleccionados;
9. elaboración de los instrumentos de observación (formatos de campos W; X, Y e Z);
10. construcción del *libro de normas* e del PPT²²³ de apoyo a la observación de las imágenes de acuerdo con los instrumentos de observación;

11. selección de 50 imágenes (textos visuales periodísticos) con recurso al programa de presentación PowerPoint para posterior criterios de referencia;
12. control de calidad I: criterios comparativos de las imágenes para validar entre los tres observadores, para obtención de la concordancia en el registro de datos²²⁴;
13. control de calidad II: Después del registro, en el programa Excel de los datos y respectivos códigos del 15% de las imágenes en estudio, con recurso al programa SDIS-GSEQ, se procedió a la transformación de los mismos, en datos multievent. Seguidamente se detectó el valor de coeficiente Kappa (Cohen, 1966) para verificar la concordancia entre los registros efectuados. En todas las situaciones el valor de kappa fue superior a 9,1;
14. observación y registro de datos. Fueron observadas 771 imágenes de los participantes (muestra), con recurso a los cuatro instrumentos de observación (formatos de campo W, X, Y e Z) registrando los códigos correspondientes en un soporte digital con recurso al programa Excel. La observación y el registro de los datos, relativamente cada formato de campo, se realizaron siguiendo todas las ilustraciones por la orden diseñada en las unidades de conducta. Se dio prioridad al registro del número del texto visual periodístico, en el periódico o revista donde está representado, relativamente a la identificación del ilustrador (mientras autor del original del dibujo / ilustración). Sólo tras agotarse la observación de todas las

imágenes de un periódico o revista, se pasó al periódico siguiente siguiendo las mismas orientaciones;

15. transformación de los datos obtenidos en Excel para datos multievent, con recurso al lenguaje de programación SDIS para posterior realización del análisis secuencial de datos a través del programa SDIS-GSEQ;
16. análisis de los datos²²⁵, según la declaración de códigos y de variables conducta, previamente registrados en un archivo mds. Realización de los mapas de frecuencias y de los residuos ajustados;
17. copia de todos los mapas de frecuencias y de los residuos ajustados para documentos de formato Word;
18. organización de ficheros de datos diferenciados por las extensiones²²⁶ sds, mds, gsq, out, nav e doc.;
19. elaboración de mapas con los valores significativos de los residuos ajustados, de acuerdo con el análisis general de datos (AGD).
20. realización de mapas de acuerdo con la selección de resultados encontrados, por cada contexto específico de análisis;
21. selección y organización de cuadros para la interpretación de los resultados obtenidos en el análisis general de datos y en cada contexto de análisis A, B, C y D, recurriendo a los valores más altos de residuos ajustados obtenidos en los patrones;
22. interpretación de los resultados y conclusiones;

11.1.1. Síntesis de los códigos por criterios de los formatos de campo

Aún en el ámbito de los procedimientos, relativamente al párrafo arriba referida, se pasa a la identificación de los códigos correspondientes a todos los criterios registrados en los instrumentos de observación, según el sistema de formatos de campo, conforme previsto en el dibujo metodológico relativamente al análisis general de datos.

| Tabla 13 | Identificación de los 45 códigos correspondientes a todos los criterios considerados en los cuatro Instrumentos de observación, incluyendo los códigos de las variabais conductas que están destacados a amarillo en el cuadro.

Formato Campo W	Formato Campo X	Formato Campo Y	Formato Campo Z
TVP / ID	TVP / ID	TVP / ID	TVP / ID
Wa	Xb	Ya	Za
Wb	Xc	Yb	Zb
Wc	Xd	Yc	Zc
Wn° (imágenes)	Xe	Yd	Zd
	Xf	Ye	Ze
	Xh	Yf	Zf
	Xi	Yg	Zg
	Xj	Yh	Zh
	Xo	Yi	Zi
	Xl	Yr	Zj
	Xn	Yj	Zl
		Ys	Zm
		Yt	
		Ym	
		Yn	
		Yo	
		Yp	
		Yq	
4	11	18	12

En esta descripción se incluyen las variables conducta Wb; Xh; Yd y Zi. De acuerdo con instrucciones dadas en la aplicación SDIS-GSEQ estas variables son las que condicionan el primer nivel de análisis estadístico que el programa desarrolló para la obtención de los resultados.

11.2. Selección de los resultados obtenidos en la AGD

Fueron seleccionados todos los criterios y todos los subcriterios que identifican los formatos de campo y respetivos subcriterios que, en cada asociación con los mismos, hayan presentado un resultado de residuos ajustados con valor más elevado.

| Tabla 14| Selección de los resultados entre sub criterios relativos a las asociaciones en los FC.

	Formato Campo W	Formato Campo X	Formato Campo Y	Formato Campo Z
FC W	W con W			
FC X	X con W	X con X		
FC Y	Y con W	Y con X	Y con Y	
FC Z	Z con W	Z con X	Z con Y	Z con Z

Aún en el ámbito de los procedimientos y, relativamente al párrafo referido en el punto 5, se seleccionaron los resultados obtenidos en el análisis general de datos, para configuración de los resultados a analizar e interpretar de acuerdo con las finalidades de los contextos A, B, C e D²²⁷. Pasamos a la presentación de los esquemas funcionales, por contexto específico, donde se identifican los criterios adoptados para selección de los resultados.

11.2.1. Selección de resultados en el Contexto A

Fueron seleccionados los resultados de las asociaciones entre los criterios y los subcriterios que identifican las entidades corporativas (periódicos y revistas) identificados por el respectivo código, que hayan obtenido un resultado de residuos ajustados con valor más elevado, en el patrón global de asociación encontrada por formato de campo.

| Tabla 15 | Selección de los resultados Wa y War

Formato Campo W	Formato Campo X	Formato Campo Y	Formato Campo Z
TVJ / ID	TVJ / ID	TVJ / ID	TVJ / ID
Wa (Wa1; Wa2;Wa3;Wa4)	Xb2; Xc2; Xj11; Xo1	Ya3; Yb2; Ye2; Ys1	Zb1; Zb3; Zb4; Zl3
War (Wa1r; Wa2r; Wa3r; Wa4r)	Xb4; Xb5; Xb6; Xc2; Xd5; Xj4; Xj10; Xj11; Xn2; Xo1; Xo6	Ya3; Ya5; Yc4; Ye2; Yj2; Yj5; Yq7; Ym5; Ys1; Ys2; Yt4	Za1; Za4; Zb1; Zb2; Zb3; Ze2; Zg2; Zj2; Zj3; Zl2

11.2.2. Selección de resultados en el Contexto B

Fueron seleccionados los resultados de las asociaciones entre los criterios y los subcriterios que identifican los responsables editoriales identificados por el respectivo código, que hayan obtenido un resultado de residuos ajustados con valor más elevado, en el patrón global de asociación encontrada por formato de campo.

| **Tabela 16** | Selección de los resultados entre los subcriterios que representan los responsables editoriales en asociación con todos los códigos de los Formatos de Campo

Formato Campo W	Formato Campo X	Formato Campo Y	Formato Campo Z
TVJ / ID	TVJ / ID	TVJ / ID	TVJ / ID
Wc (Wc1; Wc2; Wc3; Wc5; Wc7; Wc8; Wc9; Wc10; Wc11; Wc12; Wc12; Wc14; Wc16)	Xb4; Xb5; Xb6; Xc2; Xd5; Xj4; Xj10; Xj11; Xn2; Xo1; Xo6	Ya3; Ya5; Ye2; Yj2; Yj5; Ym5; Yq7; Ys1; Ys2; Yt4.	Za2; Za4; Zb1; Zb2; Zb3; Ze2; Zg2; Zj2; Zj3; Zl2, Zl3.

11.2.3. Selección de resultados en el Contexto C

Fueron seleccionados los resultados de las asociaciones entre los criterios y los subcriterios que identifican la opción del género de texto visual periodístico (criterio Xb) que hayan obtenido un resultado de residuos ajustados con valor más elevado, en el patrón encontrado en la relación de asociación delimitada con los criterios Xj; Xo;Yh; Yi; Za; Zb. En este contexto C, que pretende explorar

variaciones de intensidad distinguidas en el patrón encontrado por las relaciones de asociaciones fundamentadas en el concepto de lenguaje bimedia, también se exploran las relaciones de asociación entre los pares (Xj/Xo); (Yh/Yi); (Za/Zb).

| Tabla 17 | Selección de los criterios que permiten diferenciar el flujo del comportamiento comunicativo perceptible en los mensajes bimedia.

Cód	Mensaje Bimédia Texto + Ilustración dibujada	Mensaje Bimédia Sólo Ilustración dibujada
Xb	Género de texto periodístico. El resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RA, de Xb con Xj; Yh y Za	Género del texto periodístico. El resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RA RAS, de Xb con Xo;Yi y Zb
Xj	Colocación relativa de la TVP en la página – cuadrícula tipográfica. Resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RAS, entre Xo con Xj	
Xo		Colocación relativa de la ID en la página – cuadrícula tipográfica. Resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RAS Xo con Xj
Yh	Relación de la proporción entre el espacio blanco y el TVP en la relación al respectivo campo visual. Resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RAS, entre Yh con Yi	
Yi		Relación de la proporción entre el espacio blanco y el ID en la relación al respectivo campo visual. Resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RAS, entre Yh con Yi
Za	Enfoque temático del TVP . Resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor mas elevado de RAS, entre Za con Zb	
Zb		Enfoque temático de la ID . Resultado de los códigos que en asociación presentaron el valor más elevado de RAS, entre Za con Zb

11.2.4. Selección de resultados en el Contexto D

Han sido seleccionados los resultados con valor de RAS más elevado obtenidos en las asociaciones entre los criterios y respectivos subcriterios Yb, Yf, Ym, Zg, Zh e Zj, conforme previsto en el dibujo metodológico. Estas asociaciones permiten analizar variaciones en el flujo del comportamiento comunicativo perceptible, al nivel de la expresión y significación del dibujo, mientras el recurso del lenguaje visual esta inherente a las ilustraciones diseñadas, contenidas en el texto visual periodístico.

| Tabla 18 | Selección de criterios con código Y, que permiten diferenciar el flujo del comportamiento comunicativo perceptible entre los contenidos icónicos formales de expresión y de significación

Cód	Expresión	Significación
Yb		Nivel de realidad. Resultado de los códigos que en asociación presentaran el valor más elevado de RAS, de Yb con Yf; Ym; Zg, Zh y Zj.
Yf	Composición de la imagen / Sintaxe. Resultado de los códigos que en asociación presentaran el valor mas elevado de RAS, de Yf con Yb; Ym; Zg, Zh e Zj.	
Ym	Elemento formal / icónico dominante. Resultado de los códigos que en asociación presentaran el valor mas elevado de RAS, de Ym con Yb; Yf; Zg, Zh y Zj.	

| Tabla 19 | Selección de criterios con el código Z, que permiten diferenciar el flujo del comportamiento comunicativo perceptible entre los contenidos icónicos formales de expresión y de significación

Cód	Expresión	Significación
Zg		<p>Diferenciación entre metáforas humorísticas.</p> <p>Resultado de los códigos que en asociación presentaran el valor más elevado de RAS, de Zg con Yb; Yf; Ym; Zh y Zj.</p>
Zh	<p>Recurso a los aspectos gráficos sinestésicos. Resultado de los códigos que en asociación presentaran el valor mas elevado de RAS, de RAS, de Zh con Yb; Yf; Ym; Zg y Zj.</p>	
Zj		<p>Niveles de retórica en la ID.</p> <p>Resultado de los códigos que en asociación presentaran el valor más elevado de RAS, de RAS, de Zj com Yb; Yf; Ym; Zg y Zh.</p>

12. Resultados

Presentamos los resultados de los *flujo de información* que determinan los comportamientos comunicativos, comprendidos a través de la observación de las imágenes materiales que corresponden a los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, obtenidos por análisis estadístico. Este proceso fue precedido por un análisis descriptivo y cualitativo de las imágenes, a través de la cual se registraron los datos por códigos correspondientes a los criterios observados. En la continuación de este proceso se siguen dos etapas: técnicas de análisis y resultados obtenidos.

12.1. Técnicas de análisis

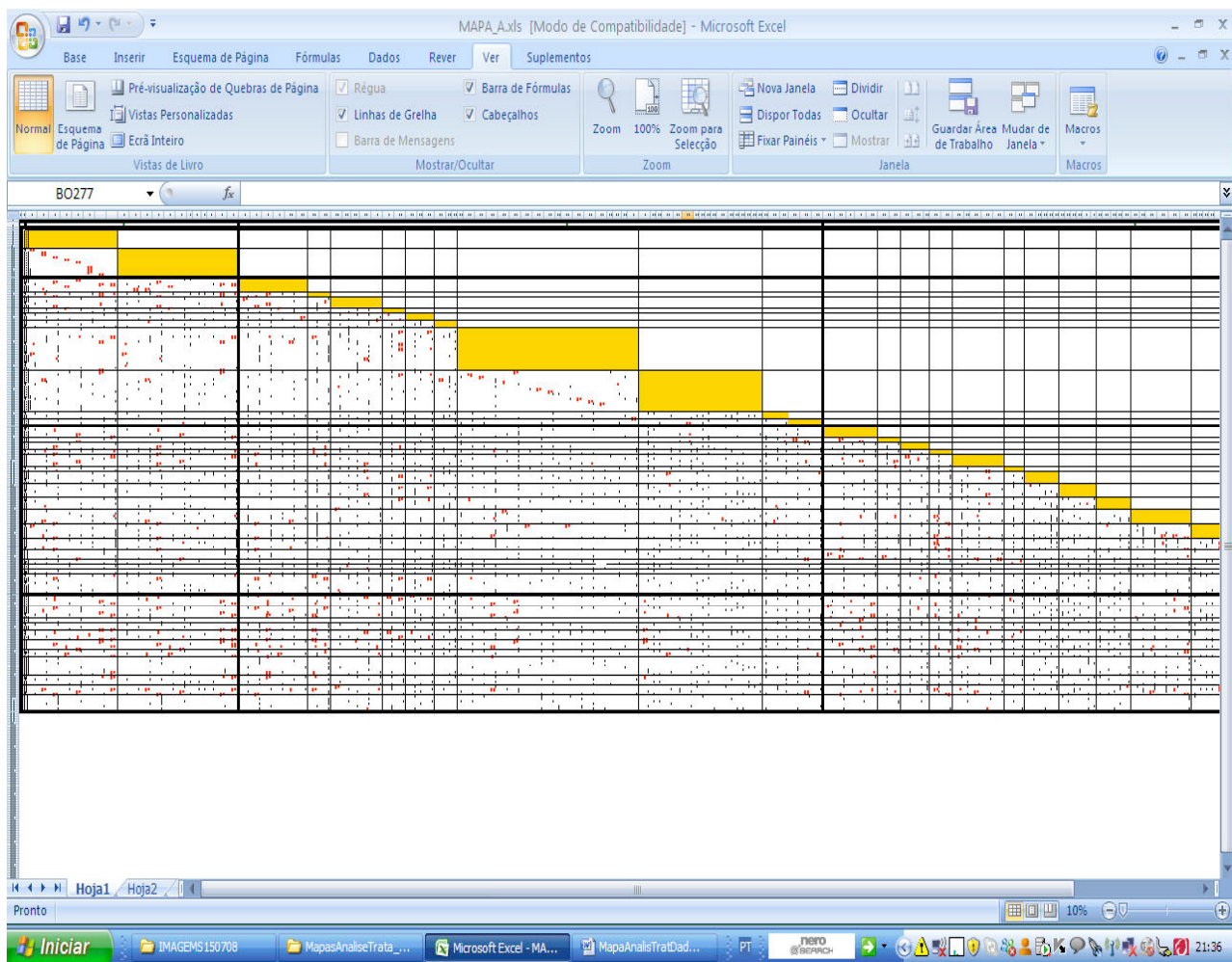
Tras la recogida de los datos²²⁸ procedemos a su tratamiento informático, en el sentido de la obtención de informaciones sobre relaciones existentes, frecuencias, secuencias y grados de asociación, para constituir la base de sustentación de la investigación empírica, siguiendo las líneas establecidas por el diseño metodológico. Pasamos a describir las técnicas de análisis con los correspondientes instrumentos y recursos de apoyo digital para su desarrollo.

12.1.1. Instrumentos de apoyo digitales

Frente a la enorme cantidad de resultados obtenidos en el análisis estadístico de los datos tratados a través del recurso del programa SDIS-GSEQ, se optó por colocar los mismos en un mapa Excel, titulada en esta investigación como - *Análisis General de Datos*, permitiendo mejor visualización de los *clusters*²²⁹, o sea, de la dispersión y concentración de los resultados. A partir de este mapa seleccionamos los resultados con el valor más elevado de residuos ajustados significativos, correspondientes a los criterios establecidos para analizar los cuatro contextos, A, B, C e D, de los cuales también fueron elaborados mapas específicos.

Describimos a continuación los instrumentos de apoyo digital tenidos en cuenta en la fase preparatoria del análisis general de datos, y en la identificación de los resultados seleccionados para cada contexto.

- instrumento de apoyo digital 1²³⁰: utilizado en el análisis general de datos (AGD). Observamos la elevada cantidad de resultados residuos ajustados significativos obtenidos en el análisis total, lo que llevó a la opción de seleccionar los resultados con valor más elevado, de acuerdo con cada contexto específico;
- instrumento de apoyo digital 2²³¹, para análisis de los resultados obtenidos en la selección de los resultados para el contexto A - Identidad;



| Figura 27 | Mapa Excel (reducido a la escala) de todos los criterios y sub criterios, utilizado como Instrumento digital para AGD

- Instrumento de apoyo digital 3²³², para análisis de los resultados obtenidos en la selección de los resultados para el contexto B - Responsables editoriales / Opciones editoriales;
- Instrumento de apoyo digital 4, para análisis de los resultados obtenidos en la selección de los resultados para el contexto C – Lenguaje bimedia;

- Instrumento de apoyo digital 5, para análisis de los resultados obtenidos en la selección de los resultados para el contexto D – Expresión gráfica /Dibujo;

[1] Recursos digitales de apoyo a la técnicas utilizadas

Fueron utilizados varios recursos digitales en las técnicas aplicadas, a elegir:

- programa informático Power Point, Excel e Word como apoyo de registro de datos observados en las ilustraciones dibujadas / textos visuales periodísticos, y posterior valoración de la concordancia entre observadores;
- programa informático SDIS-GSEQ para tratamiento estadístico de datos a través de los residuos ajustados;

Síntesis descriptiva del recurso para diferentes instrumentos y técnicas de análisis.

- a. Elaboración de encuestas con recurso al programa Word para la identificación de los criterios que configuran los formatos de campo.
- b. Registro de datos debidamente codificados conforme instrumentos de observación en un documento en formato Excel:

b.1. Instrumento de registro digital²³³ para los formatos de campo

W y X

	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q
1	Wa	Wb	Wc	Xb	Xc	Xd	Xe	Xf	Xh	Xi	Xj	Xl	Xm	Xn	Xo
2	Wa3	Wb4	Wc8	Xb2	Xc2	Xd1	Xe1	Xf1	Xh1	Xi2	Xj4	Xl2	Xm1	Xn1	Xo7
3	Wa3	Wb4	Wc8	Xb2	Xc1	Xd2	Xe1	Xf1	Xh1	Xi1	Xj4	Xl1	Xm1	Xn2	Xo9
4	Wa2	Wb1	Wc5	Xb3	Xc2	Xd2	Xe1	Xf1	Xh1	Xi3	Xj3	Xl1	Xm1	Xn2	Xo3
5	Wa2	Wb1	Wc5	Xb3	Xc2	Xd2	Xe1	Xf1	Xh1	Xi3	Xj8	Xl1	Xm1	Xn2	Xo8
6	Wa2	Wb1	Wc5	Xb2	Xc2	Xd2	Xe1	Xf1	Xh1	Xi2	Xj6	Xl1	Xm1	Xn1	Xo8
7	Wa2	Wb1	Wc5	Xb3	Xc2	Xd2	Xe1	Xf1	Xh1	Xi3	Xj3	Xl1	Xm1	Xn2	Xo12
8	Wa2	Wb1	Wc5	Xb3	Xc2	Xd2	Xe1	Xf1	Xh1	Xi3	Xj8	Xl1	Xm1	Xn2	Xo8

| Figura 28 | Ejemplo de parte del registro informático de los códigos de datos para los formatos de campos W y X.

b.2. instrumento de registro²³⁴ digital para el formato de campo Y;

	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI
1	Ya	Yb	Yc	Yd	Ye	Yf	Yg	Yh	Yi	Yr	Yj	Ys	Yt	Yn	Yn	Yo	Yp	Yq
2	Ya2	Yb1	Yc3	Yd1	Ye1	Yf3	Yg1	Yh5	Yi5	Yr5	Yj3	Ys5	Yt2	Ym3	Yn1	Yo2	Yp1	Yq7
3	Ya2	Yb1	Yc3	Yd1	Ye2	Yf3	Yg1	Yh4	Yi4	Yr3	Yj6	Ys6	Yt5	Ym3	Yn2	Yo1	Yp2	Yq3
4	Ya2	Yb1	Yc2	Yd1	Ye2	Yf3	Yg1	Yh2	Yi3	Yr4	Yj6	Ys6	Yt5	Ym3	Yn2	Yo1	Yp1	Yq2
5	Ya2	Yb1	Yc2	Yd1	Ye2	Yf3	Yg1	Yh3	Yi4	Yr5	Yj6	Ys6	Yt5	Ym3	Yn2	Yo2	Yp1	Yq2
6	Ya2	Yb1	Yc2	Yd1	Ye1	Yf1	Yg1	Yh2	Yi2	Yr3	Yj4	Ys4	Yt2	Ym3	Yn1	Yo2	Yp1	Yq2

| Figura 29 | Ejemplo de parte del registro informático de los códigos de datos para el formato de campo Y

b.3. Instrumento de registro digital²³⁵ para el formato de campo Y, y Z

	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ	AK	AL	AM	AN	AO	AP	AQ	AR	AS	AT	AU
1	Yh	Yi	Yr	Yj	Ys	Yt	Ym	Yn	Yo	Yp	Yq	Za	Zb	Zc	Zd	Ze	Zf	Zg	Zh	Zi	Zj	Zl	Zm
2	Yh5	Yi5	Yr5	Yj3	Ys5	Yt2	Ym3	Yn1	Yo2	Yp1	Yq7	Za2	Zb1	Zc2	Zd1	Ze3	Zf2	Zg1	Zh5	Zi2	Zj3	Zl1	Zm7
3	Yh4	Yi4	Yr3	Yj6	Ys6	Yt5	Ym3	Yn2	Yo1	Yp2	Yq3	Za1	Zb1	Zc2	Zd1	Ze3	Zf2	Zg1	Zh5	Zi2	Zj3	Zl4	Zm7
4	Yh2	Yi3	Yr4	Yj6	Ys6	Yt5	Ym3	Yn2	Yo1	Yp1	Yq2	Za1	Zb1	Zc2	Zd1	Ze1	Zf2	Zg1	Zh8	Zi2	Zj2	Zl4	Zm6
5	Yh3	Yi4	Yr5	Yj6	Ys6	Yt5	Ym3	Yn2	Yo2	Yp1	Yq2	Za1	Zb1	Zc2	Zd1	Ze1	Zf2	Zg1	Zh8	Zi1	Zj2	Zl4	Zm6
6	Yh2	Yi2	Yr3	Yj4	Ys4	Yt2	Ym3	Yn1	Yo2	Yp1	Yq2	Za1	Zb1	Zc2	Zd1	Ze1	Zf2	Zg1	Zh8	Zi2	Zj3	Zl2	Zm4

| **Figura 30** | Ejemplo de parte del registro informático de los códigos de datos para los formatos de campos Y y Z.

- c. inserción de la declaración de códigos²³⁶, figura 20, para posterior interpretación estadística de los datos y respectiva análisis secuencial de retardos (retardo 0) para el proceso de instrucciones de los datos para el análisis secuencial, con recurso al programa SDIS-GSEQ;
- d. inserción de los datos SDIS en un archivo nuevo: registrados los datos Excel y grabados en el lenguaje de programación SDIS (*Sequential Data Interchange*) y alterados para datos multievents; en el mismo archivo quedaron registrados todos los códigos correspondientes a los criterios conducta²³⁷;
- e. análisis de los archivos SDIS para verificación de la ausencia de errores sintácticos. Seguidamente fueron compilados los archivos de datos SDIS, para transformación de los mismos, en extensiones mds., para posterior realización de los

análisis parciales de los datos, con recurso al programa SDIS-GSEQ;

- f. selección del formato de salida grabado con la extensión *nav; out* y copiado para un documento Word. *mds* (*sds* compilado), después de selección de las instrucciones y respectivo análisis;
- g. definición de las variables conducta *Wb; Xh; Yd* e *Zi*, de acuerdo con lo previsto en el dibujo metodológico, por lo que esta condición no aparece en las leyendas de los resultados pues está implícita en todos ellos, conforme se verifica en cada cuadro;

```

Declaración de códigos

($ =Wa1 Wa1r Wa2 Wa2r Wa3 Wa3r Wa4 Wa4r)
($ =Wc1 Wc2 Wc3 Wc5 Wc7 Wc8 Wc9 Wc10 Wc11 Wc12 Wc14 Wc16)
($ =Xb2 Xb3 Xb4 Xb5 Xb6 Xb7)
($ =Xc1 Xc2)
($ =Xd1 Xd2 Xd3 Xd4 Xd5)
O($ =Xe1 Xe2)
($ =Xf1 Xf2 Xf3)
($ =Xi1 Xi2 Xi3)
($ =Xj1 Xj2 Xj3 Xj4 Xj5 Xj6 Xj7 Xj8 Xj9 Xj10 Xj11 Xj12 Xj13 Xj14 Xj15 Xj16 Xj20 Xj22)($
=Xo1 Xo2 Xo3 Xo4 Xo5 Xo6 Xo7 Xo8 Xo9 Xo10 Xo11 Xo12 Xo13 Xo14 Xo15 Xo16 Xo20)
($ =Xl1 Xl2 Xl3)
($ =Xn1 Xn2 Xn3)
($ =Ya1 Ya2 Ya3 Ya4 Ya5)
($ =Yb1 Yb2)
($ =Yc1 Yc2 Yc3)
($ =Ye1 Ye2)
($ =Yf1 Yf2 Yf3 Yf4 Yf5 Yf6 Yf7)
($ =Yg1 Yg2)
($ =Yh1 Yh2 Yh3 Yh4 Yh5)
($ =Yi1 Yi2 Yi3 Yi4 Yi5 Yi6)
($ =Yr1 Yr2 Yr3 Yr4 Yr5)
($ =Yj1 Yj2 Yj3 Yj4 Yj5 Yj6)
($ =Ys1 Ys2 Ys3 Ys4 Ys5 Ys6)
($ =Yt1 Yt2 Yt3 Yt4 Yt5)
($ =Ym1 Ym2 Ym3 Ym4 Ym5)
($ =Yn1 Yn2)
($ =Yo1 Yo2)
($ =Yp1 Yp2)
($ =Yl1 Yl2)
($ =Yq1 Yq2 Yq3 Yq4 Yq5 Yq6 Yq7 Yq8 Yq9)
($ =Za1 Za2 Za3 Za4 Za5)
($ =Zb1 Zb2 Zb3 Zb4 Zb5)
($ =Zc1 Zc2)
($ =Zd1 Zd2 Zd3)
($ =Ze1 Ze2 Ze3 Ze4)
($ =Zf1 Zf2 Zf3 Zf4)
($ =Zg1 Zg2 Zg3 Zg4)
($ =Zh1 Zh2 Zh3 Zh4 Zh5 Zh6 Zh7 Zh8)
($ =Zj1 Zj2 Zj3 Zj4)
($ =Zl1 Zl2 Zl3 Zl4)
($ =Zm1 Zm2 Zm3 Zm4 Zm5 Zm6 Zm7)

```

| Figura 31 | Declaración de códigos inserida en el programa SDIS-GSEQ.

```

Archivo  Explorar  Utiles  Ventana  Ayuda
Bienvenid@a GSEQ para Windows (GSW)

Archivo  Editor  Compilar

Multievent

* Wb (Wb1 Wb2 Wb3 Wb4 Wb5 Wb6 Wb7 Wb8 Wb9 Wb10 Wb11 Wb12)
Xh (Xh1 Xh2 Xh3)
Yd (Yd1 Yd2 Yd3 Yd4)
Zi (Zi1 Zi2 Zi3);

%FICHERO BASE%
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd2  Xe2  Xf3  Xi3  Xj13  Xl1
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd2  Xe2  Xf3  Xi3  Xj2  Xl1
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd2  Xe2  Xf3  Xi3  Xj9  Xl1
Wa4  Wc14 Xb4  Xc1  Xd3  Xe1  Xf1  Xi3  Xj6  Xl1
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd2  Xe1  Xf1  Xi2  Xj3  Xl2
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd2  Xe1  Xf1  Xi3  Xj8  Xl2
Wa2  Wc5  Xb2  Xc2  Xd1  Xe1  Xf1  Xi3  Xj3  Xl1
Wa2r  Wc7  Xb5  Xc1  Xd5  Xe1  Xf3  Xi3  Xj4  Xl1
Wa2r  Wc7  Xb5  Xc1  Xd5  Xe1  Xf3  Xi3  Xj4  Xl1
Wa2r  Wc7  Xb5  Xc1  Xd5  Xe1  Xf3  Xi3  Xj4  Xl1
Wa2r  Wc7  Xb5  Xc1  Xd5  Xe1  Xf3  Xi2  Xj4  Xl1
Wa2r  Wc7  Xb5  Xc1  Xd5  Xe1  Xf3  Xi2  Xj4  Xl1
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd4  Xe1  Xf1  Xi2  Xj12  Xl3
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd4  Xe1  Xf1  Xi2  Xj13  Xl3
Wa2  Wc5  Xb3  Xc2  Xd4  Xe1  Xf1  Xi2  Xj12  Xl2

```

| Figura 32 | Ejemplo del fichero base de las análisis parciales por compilar

```

Archivo "C:\Documents and Settings\M.
TERESA\Escritorio\MARIO_CAMPANIÇO\ANALISIS_PARCIALES\FICHERO_BASE.SDS..mds";
Titulo "Wc_Wa";
Acumula + * Wb Xh Yd Zi;
Simple frec;
Estadísticos frcn rsaj;
Condicionados Wa1 Wa1r Wa2 Wa2r Wa3 Wa3r Wa4 Wa4r;
Retardo 0;
Datos Wc1 Wc2 Wc3 Wc5 Wc7 Wc8 Wc9 Wc10 Wc11 Wc12 Wc14 Wc16;

Acumulando 12 condiciones de la variable Wb.
Acumulando 3 condiciones de la variable Xh.
Acumulando 4 condiciones de la variable Yd.
Acumulando 3 condiciones de la variable Zi.
    Acumulando 393 unidades (máximo 37 unidades por casilla del diseño).
    Acumulando 393 sesiones (máximo 1 sesión por unidad).
    Los efectivos son multieventos.

Condicionados: Wa1 Wa1r ... Datos: Wc1 Wc2 ...

```

| Figura 33 | Encabezamiento presentado en cada uno de los resultados de los residuos ajustados con las instrucciones dadas para las análisis parciales del archivo base SDS y mds

Destacamos que en el diseño de cada cuadro, en la columna intitulada - relación de asociación - aparecen siempre referidos todos los formatos de campo, debido al hecho de que todos los análisis están previamente condicionados al tratamiento con cada variable conducta perteneciente a cada formato de campo.

En el formato de campo con el código W, utilizamos la asociación directa del criterio Wc - identificación de los responsables editoriales. En esta asociación está implícita la conducta criterio Wb - identificación de los Ilustradores, que es una de las variabais condicionantes, que acumula con los datos y los condicionados, por lo que ya está considerada como condición prioritaria en la secuencia de análisis de datos del programa SDIS-GSEQ.

En la figura 24, presentamos los criterios conducta, conforme el registro del encabezamiento presentado en cada uno de los resultados de los residuos ajustados: acumula + * Wb Xh Yd y Zi.

Destacamos la instrucción de la regla dada como prioritaria en el inicio de la secuencia del análisis estadístico de todos los códigos respetivos a los datos y a los condicionados al programa SDIS-GSEQ como instrumento digital para análisis de datos. También aquí se ilustra la perspectiva metodológica de análisis que, por ser prospectiva, se desarrolla sólo con recurso al retardo O^{238} .

12.2. Control de calidad de datos

Estudiamos la fiabilidad por la concordancia intra-observador e inter-observador con recurso al coeficiente de Kappa y al software SDIS-GSEQ (Bakeman & Quera, 1996). Después de la realización de un control de calidad de datos, basado en la concordancia y los consensos entre los dos observadores y la selección de los códigos registrados en el análisis perceptivo cualitativo de los texto visual periodístico, procedemos a la validación cuantitativa de los datos registrados con recurso al valor de coeficiente Kappa²³⁹ (Cohen, 1960, 1968).

| Tabla 20 | Archivo de concordancia Kappa según dos observadores.

1º Observador	Concordancia /Kappa GSW, 05-02-2005, 19:10:42 - Registro de concordancias: línea 1: FICHERO _COMP1.SDS	Kappa de Cohen = 0,9190, concordancia = 95,00%
2º Observador	Concordancia /Kappa GSW, 05-02-2005, 19:10:44 – Registro de concordancias: línea 2: FICHERO _COMP2.SDS.	Kappa de Cohen = 0,9190, concordancia = 95,00%
En todas las situaciones el valor de Kappa fue superior al valor de 0,9. La concordancia detectada fue del 95,00% en todos los casos.		

12.3 Análisis de resultados

En la secuencia de los procedimientos y respectivas técnicas de análisis, de acuerdo con el objetivo general y los objetivos específicos, obtuvimos todos los valores de residuos ajustados significativos resultantes del tratamiento de datos previsto en el análisis general de datos. Seguidamente seleccionamos los resultados de valor más elevado, uno por cada relación de asociación entre códigos, de acuerdo con la configuración específica de cada contexto de análisis.

- **Los contextos A y B** (actores) están configurados para la identificación de las alteraciones en los flujos de comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, que sugieren diferentes acciones en el proceso de decisiones editoriales y de identidad corporativa, relativamente con los patrones de comportamiento comunicativo general de la edición y de la Imagen institucional de los periódicos y revistas en estudio. Este análisis es hecho a partir de los denominados actores – periódicos, revistas y responsables editoriales²⁴⁰.
- **El contexto C** (percepción de la mensajería bimedia) está configurado para la identificación de los cambios de los flujos del comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas

que diferencian los dos estados del mensaje bimedia, o sea, el análisis del texto visual periodístico correspondiente al conjunto del texto con la ilustración dibujada y el análisis de la ilustración dibujada aislada²⁴¹.

- **El contexto D** (variación en la percepción visual en el ámbito del contexto de la expresión plástica en la ilustración dibujada) está configurado para la identificación de los cambios de los flujos de comportamiento comunicativo perceptible en las ilustraciones presentes en los textos visuales periodísticos en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual del dibujo²⁴².

12.4. Resultados obtenidos por contextos

En este contexto, se analizaron las relaciones existentes entre los periódicos y revistas en asociación con los cuatro formatos de campo W, X, Y e Z, basado en el procesamiento de datos y análisis estadístico, de todos los periódicos y revistas. Encontramos resultados de residuos ajustados significativos ($\geq 1,960$) más elevados por formato de campo en las asociaciones presentadas en los cuadros y respectivas análisis (Anexo 7).

12.4.1. Resultados obtenidos en el contexto A

En el contexto A, efectuamos el análisis estadístico (presentado en el Anexo 7) a partir de los resultados de residuos ajustados significativos ($\geq 1,960$) obtenidos en la asociación entre todos los periódicos y revistas en estudio, con los códigos de los cuatro formatos de campo. Conforme se verifica en el anexo 7, en esta operación se han obtenido muchos resultados, - mas de 250 - así, se optó por presentar en este apartado de la tesis una tabla que nos da una idea general de los resultados obtenidos.

| Tabla 21 | Resultados obtenidos por periódicos y revistas

Contexto A		Total resultados	W	X	Y	Z
Periódico	Wa1	57	Wc1	Xj11	Ys1	Zb4
Periódico	Wa2	32	Wc5	Xc2	Ye2	Zb1
Periódico	Wa3	28	Wc8	Xb2	Yb2	Zl3
Periódico	Wa4	53	Wc14	Xo1	Ya3	Zb3
Revista	Wa1r	41	Wc3 (Wc2)	Xb6	Yj5	Za2
Revista	Wa2r	39	Wc7	Xb5	Yj2	Zg2
Revista	Wa3r	9	Wc10 ²⁴³ ; Wc11; ²⁴⁴ Wc12	Xd5	Ys2	Ze2
Revista	Wa4r	36	Wc16	Xb4	Ya5	Za4

Se verifica que se han encontrado resultados en todos los análisis de asociación entre los periódicos y revistas y los otros criterios y subcriterios que configuran los Formatos de Campo. Estos resultados son distintos conforme el nivel de asociación hecha, como se verifica en las tablas abajo presentadas:

Entidad corporativa - Periódico Wa1

| Tablas 22 | Relación de las conductas perceptibles entre el periódico Wa1 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, en cada FC: W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wa1 c/ W; X; Y e Z	Wc1	27,061	12
	Xj11	13,903	23
	Ys1	19,967	12
	Zb4	2,359	10

Entidad corporativa - Periódico Wa2

| Tablas 23 | Relación de las conductas perceptibles entre el periódico Wa2 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, en cada FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados más elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wa2 c/ W; X; Y e Z	Wc5	27,350	12
	Xc2	22,485	8
	Ye2	14,568	2
	Zb1	15,984	10

Entidad corporativa – Periódico Wa3

| Tabla 24 | Relación de las conductas perceptibles entre el Periódico Wa3 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wa3 c/ W; X; Y e Z	Wc8	23,666	12
	Wa3 Xb2	11,047	8
	Yb2	14,416	3
	Zl3	12,614	5

Entidad corporativa - Periódico Wa4

| Tabla 25 | Relación de las conductas perceptibles entre el Periódico Wa4 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wa4 c/ W; X; Y e Z	Wc14	27,350	12
	Wa4 Xo1	15,526	24
	Ya3	7,101	7
	Zb3	19,729	10

Entidade corporativa - Revista Wa1r

| Tabla 26 | Relación de las conductas perceptibles entre la Revista Wa1r c con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wa1r c/ W; X; Y e Z	Wc3	23,065	12
	(Wc2)		
	Xb6	20,306	8
	Yj5	16,800	12
	Za2	10,872	9

Entidad corporativa - Revista Wa2r

| Tabla 27 | Relación de las conductas perceptibles entre la Revista Wa2r con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wa2r c/ W; X; Y e Z	Wc7	27,350	12
	Xb5	25,768	8
	Yj2	7,550	12
	Zg2	14,159	7

Entidad corporativa - Revista Wa3r

| Tabla 28 | Relación de las conductas perceptibles entre la Revista Wa3r con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios	
Wa3r c/ W; X; Y e Z	Wa3r	Wc10 ²⁴⁵ ; Wc11; ²⁴⁶	15,727 ²⁴⁷	12
		Wc12		
		Xd5	9,532	8
		Ys2	9,043	12
		Ze2	10,156	9

Entidad corporativa - Revista Wa4r

| Tabla 29 | Relación de las conductas perceptibles en la Revista Wa4r con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y y Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios	
Wa4r c/ W; X; Y e Z	Wa4r	Wc16	27,350	12
		Xb4	11,809	8
		Ya5	18,606	7
		Za4	25,247	9

12.4.2. Resultados obtenidos en el contexto B

Con respecto a los resultados obtenidos en el contexto B, efectuamos una relación, entre los once **responsables editoriales** de código Wc (2; 3; 5; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14 y 16), en asociación con los códigos de los formatos de campo W, X, Y e Z. Fueron detectados 481 resultados de residuos ajustados significativos superiores ($\geq 1,960$). En la fase siguiente, seleccionamos 44 resultados correspondientes a los valores más elevados por formato de campo y entre las asociaciones de los subcriterios en estudio. Todas las relaciones hechas se encuentran en el Anexo 7 de este estudio. Se presenta a continuación una tabla general, de los resultados obtenidos.

| Tabla 30 | Resultados obtenidos por responsables editoriales

Contexto B		Total resultados	W	X	Y	Z
	Wc 2	43	Wa1r	Xb6	Ym5	Zb2
	Wc 3	49	Wa1r	Xb6	Yj5	Za2
	Wc 5	45	Wa2	Xc2	Ye2	Zb1
	Wc 7	47	Wa2r	Xb5	Yj2	Zg2
	Wc 8	39	Wa3	Xn2	Ym5	Zl3
	Wc 9	71	Wa3	Xj4	Yq7	Zj3
	Wc 10	49	Wa2r	Xo10	Ys2	Zj3
	Wc 11	51	Wa3r	Xd5	Yj5	Yj5
	Wc 12	75	Wa2r	Xo6	Yt4	Zl2
	Wc 14	65	Wa4	Xo1	Ya3	Zb3
	Wc 16	39	Wa4r	Xb4	Ya5	Za4

Se verifica que se han encontrado resultados en todos los análisis de asociación entre los responsables editoriales y los otros criterios y subcriterios que configuran los Formatos de Campo. Estos resultados son distintos conforme el nivel de asociación hecha de acuerdo con la tabla 62. Con excepción de los resultados entre los editores, con los periódicos y revistas que coinciden entre ellos, como se verifica en las tablas 30, 31 y 32. Lo mismo no sucede con los otros formatos de campo, o sea, con el Y e Z.

Responsables editoriales - Código Wc2

| Tabla 31 | Relación de las conductas perceptibles en el editor de código Wc2 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wa1r	13,964	12
	Wc2 Xb6	11,820	12
	Ym5	7,526	6
	Zb2	8,017	13

Responsable Editorial - Código Wc3

| Tabla 32 | Relación de las conductas perceptibles en el editor, código Wc3 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Condicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios	
Wc> c/ W; X; Y; Z	Wc3	Wa1r	23,065	12
		Xb6	16,217	12
		Yj5	14,870	17
		Za2	10,297	8

Responsable editorial - Código Wc 5

| Tabla 33 | Relación de las conductas perceptibles en el editor, código Wc5, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Condicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios	
Wc> c/ W; X; Y; Z	Wc5	Wa2	27,350	12
		Xc2	22,485	11
		Ye2	14,568	9
		Zb1	15,984	13

Responsable editorial - Código Wc7

| Tabla 34 | Relación de las conductas perceptibles en el editor, código Wc7 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wc7 Wa2r	23,065	12
	Xb5	25,768	12
	Yj2	7,550	16
	Zg2	14,159	7

Responsable editorial - Código Wc8

| Tabla 35 | Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc8 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wc8 Wa3	23,666	12
	Xn2	9,299	7
	Ym5	13,583	6
	Zl3	14,264	13

Responsable editorial - Código Wc9

| Tabla 36 | Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc9 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc9	Wa3	11,405	12
	Xj4	6,200	29
	Yq7	5,567	19
	Zj3	4,868	11

Responsable Editorial - código Wc10

| Tabla 37 | Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc10 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wa2r	15,727	12
	Xo10	7,740	11
	Ys2	9,043	15
	Zj3	2,995	11

Responsable Editorial - código Wc11

| Tabla 38 | Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc11 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wa3r	15,727	12
	Wc11 Xd5	6,250	10
	Yj5	4,075	17
	Yj5	5,840	12

Responsable Editorial - código Wc12

| Tabla 39 | Relación de las conductas perceptibles en el editor con el código Wc12, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wa2r	15,727	12
	Xo6	4,798	33
	Wc12 Yt4	5,877	17
	Zl2	3,820	13

Responsable editorial - código Wc14

| Tabla 40 | Relación de las conductas perceptibles en el editor con el código Wc14, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wc14 Wa4	27,350	12
	Xo1	15,526	33
	Ya3	7,107	7
	Zb3	19,729	13

Responsable editorial - código Wc16

| Tabla 41 | Relación de las conductas perceptibles en el editor con el código Wc16, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC W, X, Y e Z.

Relación de asociación	Datos y Conicionados	Valor del residuos ajustados mas elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Wc > c/ W; X; Y; Z	Wc16 Wa4r	27,350	12
	Xb4	11,809	12
	Ya5	18,606	7
	Za4	25,247	8

12.4.3 Resultados obtenidos en el Contexto C – lenguaje bimedia

Llevamos a cabo este análisis a partir de la relación de asociación entre el criterio Xb – (género de texto periodístico) y los respectivos subcriterios que se identifican con los criterios y subcriterios de selección definidos para este contexto de análisis. Se examinó también la relación de asociación entre los dos estados del mensaje bimedia: la imagen observada en conjunción con el texto escrito, y la Ilustración dibujada. En esta línea de análisis, se tomaron en cuenta tres criterios idénticos observados y analizados en el conjunto del texto mas imagen y en la imagen aislada.

Relación de asociación de criterios el criterio: Xb con (Xo, Xj); (Yh, Yi); (Za; Zb)

| **Tabla 42** | Relación de las conductas perceptibles entre el código Xb (género de texto periodístico) con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, en los criterios seleccionados para el mensaje bimedia.

Relación de asociación	Datos y Condicionados		Valor del residuos ajustados más elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Xb (Xo; Xj); (Yh; Yi); (Za; Zb)	Xb4	Xo1	7,471	18
	Xb6	Xj6	11,411	18
	Xb6	Yh4	5,265	8
	Xb3	Yi5	6,950	5
	Xb4	Za3	10,590	6
	Xb6	Zb2	15,150	8

Relación de asociación de criterios: (Xo, Xj); (Yh, Yi); (Za, Zb)

| Tabla 43 | Relación de las conductas perceptibles entre los criterios pares, seleccionados para el mensaje bimedia, que mostraron los resultados más elevados obtenidos de los residuos ajustados en el análisis comparativa entre TVJ e ID.

Relación de asociación	Datos Y Condicionados		Valor del residuos ajustados más elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
(Xo; Xj); (Yh; Yi); (Za; Zb)	Xo2	Xj2	21,527	29
	Yi2	Yh2	11,864	7
	Za3	Zb3	25,797	7

Conforme se constata en el anexo 7, verificamos que se detectan alteraciones en los patrones de residuos ajustados analizados en el ámbito del lenguaje bimedia, de acuerdo con el diseño del contexto C. Los resultados encontrados a partir de las asociaciones entre el género de texto periodístico - código Xb - con los códigos elegidos para el análisis del mensaje bimedia, - los criterios pares (Xo; Xj); (Yh; Yi); (Za; Zb) - no son los mismos que los obtenidos cuando hicimos el análisis de asociación solo entre los pares - conforme se verifica en las tablas 41 y 42.

12.4.4 Resultados obtenidos en contexto D – Expresión gráfica

El contexto D ha sido configurado para, de acuerdo con el cuarto objetivo específico, permitir identificar alteraciones de los flujos de comportamiento comunicativo perceptible en las ilustraciones presentes en los textos visuales periodísticos en el ámbito de la plasticidad de la expresión y sentido visual en el dibujo. En este contexto, hemos seleccionado los criterios Yb; Yf; Ym; Zg; Zh e Zj, elegidos por haber sido criterios pensados en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual. Así, hemos analizado estadísticamente todas las asociaciones posibles entre todos los códigos que configuran el contexto D.

Relación de asociación entre el criterio Yb y el conjunto de los criterios Yf; Ym; Zg; Zh; e Zj

| Tabla 44 | Relación de las conductas perceptibles entre la función pragmática de la imagen referente al código Yb en asociación con los criterios que delimitan este contexto y presentan los resultados mas elevados de RAS.

Relación de asociación	Datos y Condicionados		Valor del residuos ajustados más elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Yb (Yf; Ym; Zg; Zh; e Zj)	Yb2	Yf4	16,859	5
	Yb2	Ym5	20,396	2
	Yb2	Zg1	1,973	1
	Yb1	Zh5	2,714	2
	Yb2	Zj4	7,459	3

Relación de asociación entre el criterio Yf y el conjunto de los criterios Yb; Ym; Zg; Zh; e Zj

| Tabla 45 | Relación de las conductas perceptibles entre la composición y sintaxis de la imagen en la ilustración dibujada referente al código Yf en asociación con los otros criterios que delimitan este contexto y presentaran resultados más altos de RAS.

Relaciones de asociación	Datos y Condicionados		Valor de RA más elevado en cada FC	Número total de RAS superiores a 1,960 en la relación de los criterios
Yf (Yb; Ym; Zg; Zh; e Zj)	Yf4	Yb2	16,859	5
	Yf4	Ym5	21,522	7
	Yf1	Zg4	10,837	5
	Yf1	Zh7	8,138	7
	Yf1	Zj1	8,802	5

Relación de asociación entre el criterio Ym y el conjunto de los criterios Zg; Zh y Zj

| Tabla 46 | Relación de las conductas perceptibles entre la síntesis de las características dominantes en el contenido expresivo y formal en la ID referente al código Ym en asociación con los otros criterios que delimitan este contexto y presentan los resultados más elevados de RAS.

Relaciones de asociación	Datos y Condicionados		Valor de RA más elevado en cada FC	Número total de RAS superiores a 1,960 en la relación de los criterios
Ym e (Yb; Yf; Zg; Zh e Zj)	Ym5	Yb2	20,396	2
	Ym5	Yf4	21,522	7
	Ym5	Zg1	2,646	3
	Ym1	Zh5	4,746	4
	Ym5	Zj4	7,033	2

Relación de asociación entre el criterio Zg y el conjunto de los criterios Zh y Zj

| Tabla 47 | Relación de las conductas perceptibles en la diferenciación entre Zg en asociación con los restantes criterios que delimitan este contexto y presentan los resultados más elevados de RAS

Relación de asociación	Datos y Condicionados		Valor del residuos ajustados más elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Zg e (Yb; Yf; Zh e Zj)	Zg1	Yb2	1,973	1
	Zg4	Yf1	10,837	4
	Zg1	Ym5	2,646	3
	Zg4	Zh7	10,471	4
	Zg4	Zj1	12,623	4

Relación de asociación entre el criterio Zh y el criterio Zj

| Tabla 48 | Relación de las conductas perceptibles entre el código Zh y Zj.

Relación de asociación	Datos y Condicionados		Valor del residuos ajustados más elevados en cada FC	Número total de RA superiores a 1,960 en relación de los criterios
Zh com Yb; Yf; Zg; e Zj	Zh5	Yb1	2,714	2
	Zh7	Yf1	8,138	7
	Zh5	Ym1	4,746	4
	Zh7	Zg4	10,471	4
	Zh7	Zj1	11,145	5

A partir del análisis hecho para el contexto D, conforme se verifica en el anexo 7, resaltan varios resultados de relaciones de asociación entre los criterios elegidos en el ámbito de la plasticidad de la expresión y sentido visual – los formatos de Campo Y e Z.

13. Discusión

En este capítulo, nos acercamos a la interpretación del análisis de los resultados obtenidos por contexto y implícitamente, con la información obtenida - las conclusiones. De acuerdo con el diseño del método utilizado para llegar a los resultados, nos encontramos en este apartado con varias constelaciones de significados que nos ha permitido acceder a través de los niveles de complejidad y transversalidad de la información filtraa con los criterios y subcriterios de cada formato de campo, para formular las conclusiones finales. Así tuvimos la opción de organizar la presentación de este capítulo, empezando por hacer la interpretación de datos por contextos²⁴⁸, donde a la vez, abordamos ya en esta fase, algunas conclusiones específicas referentes a los resultados obtenidos. Seguidamente presentamos las conclusiones generales que se refieren de forma más amplia a todos los objetivos de la presente investigación.

Señalamos de nuevo que, debido al carácter exploratorio de esta investigación y al elevado número de resultados obtenidos en todos los contextos, consideramos aquí utilizar solo el resultado que presenta el mayor valor de residuos ajustados significativos obtenidos a través del SDIS-GSEQ y que nos permitió por un lado, delimitar el número de datos a los fundamentales para la investigación y por otro, proporcionar una visión general de la problemática dando respuesta a los objetivos inicialmente propuestos.

13.1. Interpretación de resultados por Actores: contextos A y B

| Tabla 49 | Selección de los códigos que presentaran resultados de RAS mas elevados por entidades corporativas – periódicos

	FC W	FC X	FC Y	FC Z
Wa1 periódicos	Wc1 Editor	Xj11 Layout l/ colocación del TVP en la página: a la izquierda a toda la columna	Ys1 Predominancia proporcional de la color en el ID: 1 a 20%	Zj2 Operación de adjunción
Wa2 periódicos	Wc5 Editor	Xb3 Género de texto periodístico: noticia	Ye2 Percepciones l da color/ luz: negro y blanco	Zb1 Enfoque temático en la perspectiva de la ID: irónica /humorística
Wa3 periódicos	Wc8 Editor	Xb2 Género de texto periodístico: <i>Reportaje</i>	Yb2 Función pragmática de la imagen	Zf4 Operación conmutación
Wa4 periódicos	Wc14 Editor	Xo1 layout ID: centrado en la página	Ya3 Nivel de realidad: Pictogramas	Zb3 Enfoque temático en la perspectiva de la ID: dramática

A través de los análisis desarrollados y de los resultados obtenidos, comprobamos que es posible identificar asociaciones que indican procesos de decisiones distintas en la actividad de producción editorial – actores. En el seguimiento de la opción expresa en el punto 4.1. los procedimientos, relativamente a la muestra de la selección de resultados para análisis, elegimos aquí presentar en las tablas de este apartado, solo los criterios y subcriterios de los formatos de campo donde detectamos picos de mayor intensidad en la relación de los mismos con cada entidad

corporativa (tablas 48 y 49) – Contexto A, y los responsables editoriales (tablas 50 y 51) – Contexto B.

| **Tabla 50** | Selección dos códigos que presentaran resultados de RAS más elevados por entidades corporativas Revistas.

	Formato campo W	Formato campo X	Formato campo Y	Formato campo Z
Wa1r revista	Wc3 (Wc2) Editor	Xb6 Género de texto periodístico: Fait divers/ pasatiempo	Yj5 Predominio de la color no TVJ: 81 a 100%	Za2 Enfoque temático pela perspectiva do TVJ: Lúdica
Wa2r revista	Wc7 Editor	Xb5 Género de texto periodístico: crónica / ensayo	Yj2 Predominio da cor no TVJ: 21 a 40%	Zg2 Percepción de contenido metáfora: artísticas
Wa3r revista	Wc10 Wc11 Wc12 Editores	Xd5 Organización espacial: varias páginas	Ys2 Predominio proporcional da cor no ID: 21 a 40%	Ze2 Identificación de lo campo operacional: Predominancia en la leyenda
Wa4r revista	Wc16 Editor	Xb4 Género de texto periodístico: Columna de autor	Ya3 Nivel de realidad: Pictogramas	Zb3 Enfoque temático en la perspectiva de la ID: dramática

13.1.1. Responsables editoriales por cada entidad corporativa: contexto B

En el periodo del estudio contribuyeron como actores, cuatro grupos editoriales que corresponden a ocho publicaciones en estudio, dos periódicos semanarios y respectivas revistas y dos periódicos diarios y respectivas revistas semanales. Constatamos que, en todos los grupos, se detectan resultados que muestran que

la percepción del flujo de comunicación detectado en el análisis secuencial de los textos visuales periodísticos y de sus ilustraciones dibujadas cambia, y está condicionada, por la intervención directa o indirecta, tanto por las entidades corporativas como por los editores. Se presenta a bajo las tablas 51 y 52, que identifican los aspectos definidos por los códigos atribuidos a los subcriterios.

| Tablas 51 | Selección de los códigos que presentan resultados de RAS más elevados por responsables editoriales en los Periódicos.

Editores	FC W Códigos	FC X Códigos	FC Y Códigos	FC Z Códigos
Wc1	Wa1 Periódico diario	Xj11 Layout I, colocación espacial relativa del TVP: toda la columna a la izquierda	Ys1 Predominancia proporcional de la color en la ID: 1 a 20%	Zj2 Nivel de la retórica en la ID: Operación de adjunción
Wc5	Wa2 Periódico Semanal	Xc2 Estructura del periódico: Suplemento	Ys6 Predominio proporcional da cor no ID: negro e Branco	Zb1 Enfoque temático pela perspectiva da ID irónica/ humorística
Wc8	Wa3 Periódico Semanal	Xn2 Proceso de lectura del TVP: tipo Z	Ym5 Elemento formal icónico dominante de la ID: infográfica temática o esquemas motivados	Zl3 colores sígnico con variables icónicas de carácter esquemático; sinalético; emblemático
Wc9	Wa3 Periódico Semanal	Xj4 Layout I, colocación espacial relativa del TVP: ocupa toda la página	Yq7 Escala de planos ID: Recurso al primero plano	Zj3 Nivel de la retórica no ID Operación de sustitución
Wc14	Wa4 Periódico diario	Xo1 Layout de la ID: centrado en la página	Ya3 Nivel de la realidad en la ID: Pictogramas	Zb3 Enfoque temático pela perspectiva do ID dramática

| Tablas 52 | Selección de los códigos que presentan resultados de RAS más elevados por responsables editoriales en las Revistas.

Editores	FC W	FC Y	FC Y	FC Z
	Códigos	Códigos	Códigos	Códigos
Wc2	Wa1r Revista Semanal	Xb6 Género del texto periodístico: Fait divers / pasatiempos	Ym5 Elemento formal icónico dominante de la ID: infografía temática o esquemas motivados	Zb2 Enfoque temático de la ID: Predominancia gráfica visual de datos divertidos
Wc3	Wa1r Revista Semanal	Xb6 Género del texto periodístico: Fait divers / pasatiempos	Yj5 Predominio de color no TVP de 81 a 100%	Zl2 Clasificación funcional de las colores: fantasiosas
Wc7	Wa2r Revista Semanal	Xb5 Género del texto periodístico: crónica / ensayo	Yt4 Tonalidad cromática dominante en la ID Verde	Zg2 Percepción del contenido metafórica: artísticas
Wc10	Wa3r Revista Semanal	Xo10 Layout de la ID: centrado, a la derecha de la página	Ya5 Nivel de realidad en la ID: Representación no figurativa o abstracta	Zj3 Nivel de la retórica en la ID: Operación de sustitución
Wc11	Wa3r Revista Semanal	Xd5 Organización espacial (espacio macro): varias páginas	Yj5 Predominio de la color en el TVP: 81 a 100%	Ze2 Identificación del campo operacional: Predominancia en la leyenda
Wc12	Wa3r Revista Semanal	Xo6 Layout de la ID: centrado, ocupa toda parte y arriba de la página	Yt4 Tonalidad cromática dominante en la ID: Verde	Zl2 Clasificación funcional de las colores: fantasiosas
Wc16	Wa4r Revista Semanal	Xb4 Género del texto periodístico: Columna de autor	Ya5 Nivel de realidad en la ID: representación no figurativa o abstracta	Za4 Enfoque temático del TVP: poética

La percepción de los textos visuales periodísticos revela tendencia para variaciones en los picos de intensidad de comunicación perceptible condicionados a la norma específica de los grupos editoriales. En los resultados encontrados en los contextos A y B, verificamos también, que existe la posibilidad de condicionar el análisis de datos en la relación detectada en la diferenciación entre actores. Estas variaciones acontecen de acuerdo con la selección de datos distintos: en una primera fase con todos los criterios conducta y, en una segunda fase, cuando se relacionan los resultados obtenidos solo con el *criterio conducta* (Wb) del formato de campo *Identidad* (W), con los datos por contexto permitiendo, así, obtener resultados que pueden ser distintos. Basándonos en esta transversalidad de datos, podemos constatar que:

- [1] para un mismo periódico con un sólo editor encontramos resultados diferentes en la perspectiva de cada contexto (actores A y B);
- [2] los textos visuales periodísticos analizados se integran en los diferentes géneros de textos periodísticos;
- [3] en la organización del modelo de comunicación detectamos ilustraciones dibujadas en todos los géneros de texto periodístico y variaciones en los patrones en todos esos géneros (actores A y B);
- [4] independientemente del género de texto periodístico, como medio de comunicación, detectamos en el recurso al lenguaje de expresión visual, una tendencia para la simplificación

formal, la representación abstracta y esquemática (actores A y B);

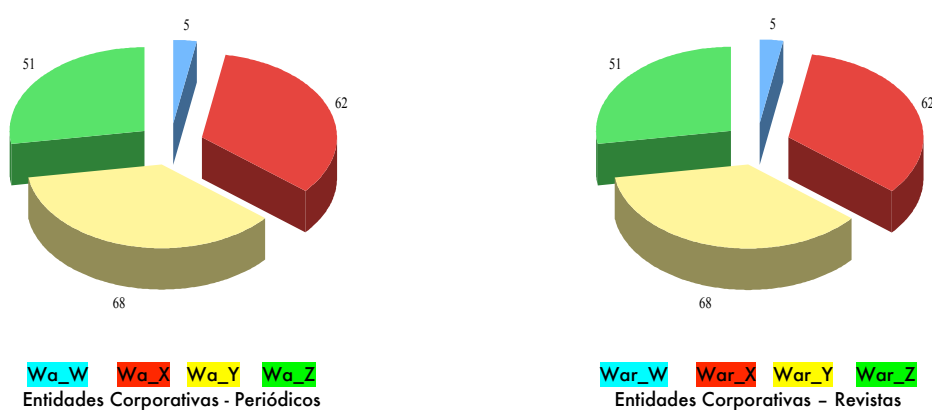
[5] verificamos las diferencias entre los modelos de comunicación periodística, que caracterizan los periódicos y revistas, implicaron el detectar de variaciones en los patrones, coherentes con las líneas editoriales y características de esos géneros de textos periodísticos (actores A y B)

13.1.2. Entidades corporativas y editores

De los resultados obtenidos a través del recurso metodológico que siguió la perspectiva de la metodología observacional²⁴⁹, a través del sistema de formatos de campo, a partir de la selección de los criterios que fueron tenidos en cuenta en la configuración de los contextos de los actores, expresamente los designados A (entidades corporativas) y B (decisiones editoriales), probamos la existencia del elevado número de resultados significativos (valores de residuos ajustados significativos superiores a 1,960). Estos valores indican que, en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible estudiado nos 771 textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, se detectaron frecuentes variaciones de intensidad en el patrón perceptible de la comunicación visual. Estas variaciones resultan de la intervención directa e indirecta de las entidades corporativas, así como de los responsables editoriales, desde el proceso de decisiones hasta a la producción de las imágenes materiales

publicadas en los periódicos y revistas que conforman el universo en estudio.

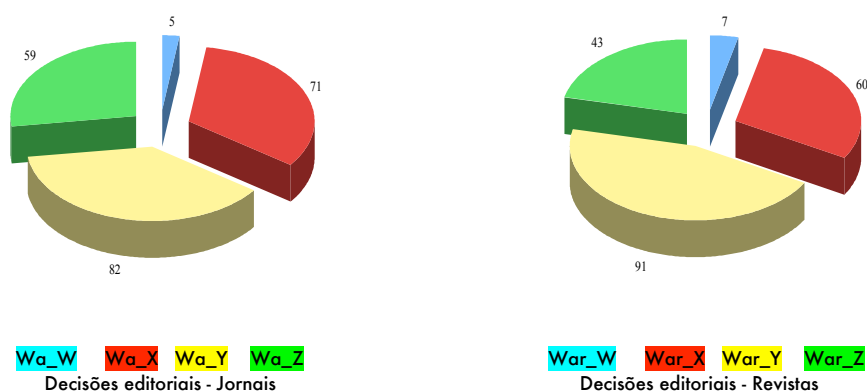
Conforme se ilustra en los gráficos abajo representados, figuras 25 y 26, se verifica que la cantidad de resultados con valores de residuos ajustados significativos encontrados, varía conforme el punto de vista en que analizamos el universo en estudio.



| Figura 34 | Gráfico comparativo de resultados de RAS por entidad corporativa, entre cada FC con periódicos y revistas, y respectivo TVP y ID

El análisis comparativo de las diferencias entre periódicos y revistas ilustra la cantidad de resultados de residuos ajustados significativos, niveles de variación de intensidad del flujo del comportamiento de comunicación perceptible, detectados en el patrón configurado de los contextos A y B, expresamente entidades corporativas y responsables editoriales. Este análisis fue delimitada por la relación de asociación y análisis estadístico entre estos, con los criterios, subcriterios y respectivos códigos seleccionados, para la observación y respectivo análisis de los textos visuales periodísticos e ilustraciones diseñadas con todos los periódicos y

revistas fundamentada en aspectos de la identificación de los actores (W), de las opciones editoriales (X), de la expresión gráfica (Y) y da cultura y literacia visual (Z).

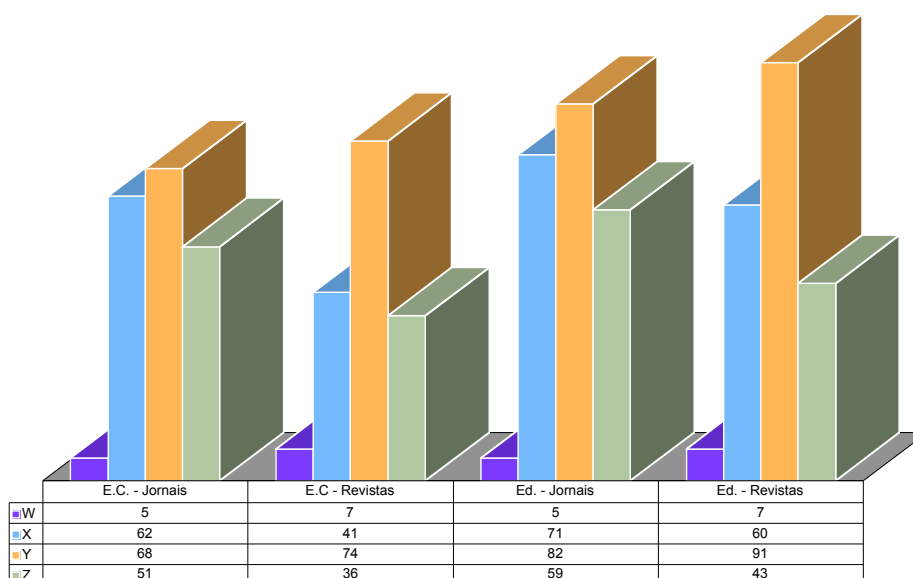


| Figura 35 | Gráfico en que están representadas la diferencia en porcentajes de los RAS obtenidos por decisiones editoriales, teniendo en cuenta todos los FC

A pesar de las variaciones observadas, cuando nos centramos en los actores, verificamos que, tanto el punto de vista del análisis por entidades corporativas como por los editores, sea al nivel de análisis de textos visuales periodísticos o al nivel de las respectivas ilustraciones dibujadas representadas en los periódicos y revistas, existe coincidencia en el formato de campo Y donde se encontraron más resultados, al que siguen el formato de campo X, el formato de campo Z y finalmente el formato W.

El nivel de los resultados encontrados por actores coincide, conforme se observa en el gráfico abajo presentado. En todos los puntos de vista, detectamos más variaciones al nivel de las asociaciones de los actores con la expresión gráfica del dibujo, seguidas de las asociaciones resultantes de criterios de opciones

editoriales, seguida de las opciones al nivel de la cultura y literacia visual.



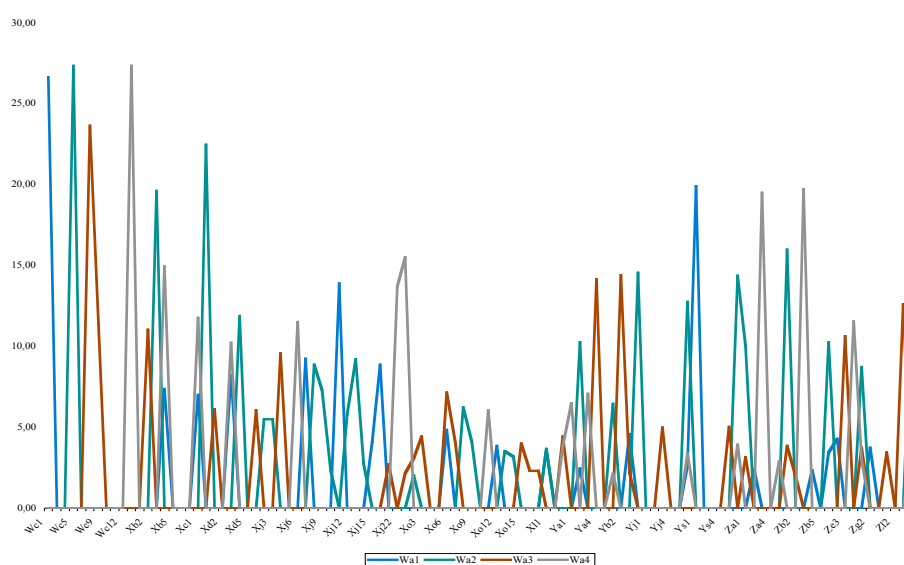
| Figura 36 | Gráfico comparativo de resultados de RAS encontrados por actores, entidades corporativas y responsables editoriales

Así, verificamos que el mayor número de resultados con valor de residuos ajustados significativos se encuentra en el formato de campo Y, indirectamente conectado a las opciones relacionadas con la materialidad formal y expresión del dibujo.

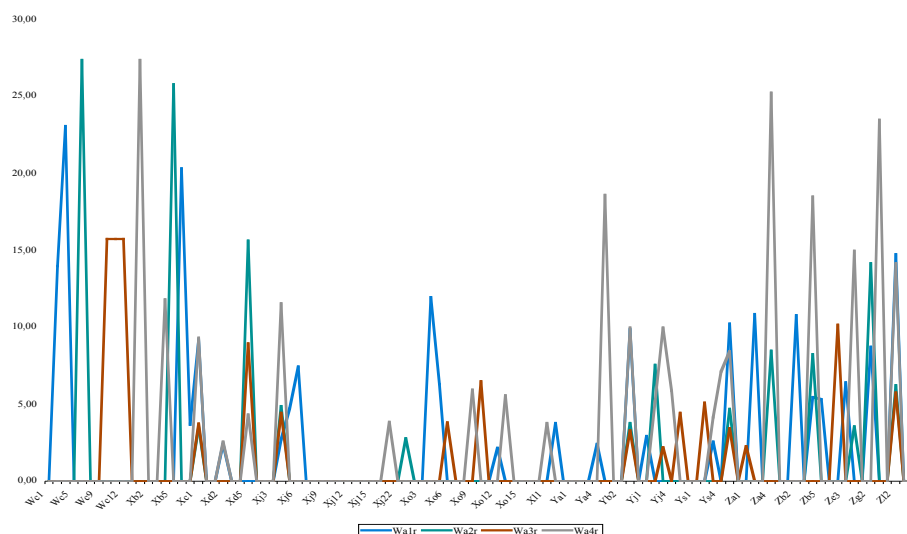
En segundo lugar surge el formato de campo X conectado a las opciones editoriales. Después se sigue el formato de campo - Z, estructurado como opciones en el ámbito de la materialización de la expresión del sentido - cultura y literacia visual. Finalmente el formato de campo W, identificación de los actores y de los textos visuales periodísticos.

Las figuras 37, 38, 39 y 40, representan gráficos que ilustran la fluctuación de los niveles de variación de intensidad del flujo del

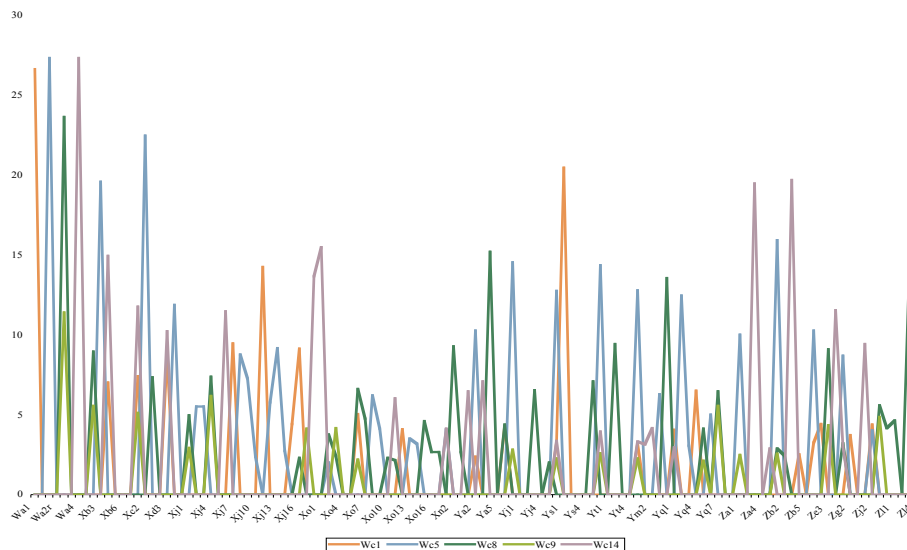
comportamiento de comunicación perceptible, detectadas en el patrón configurado de los contextos A y B, expresamente entidades corporativas y responsables editoriales. Estos niveles están delimitados por la relación de asociación y análisis estadístico entre los criterios, subcriterios y respectivos códigos seleccionados para la observación y respectivo análisis de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, con todos los periódicos y revistas fundamentado en aspectos de la identificación de los actores (W), de las opciones editoriales (X), de la expresión gráfica (Y) y de la cultura y literacia visual (Z).



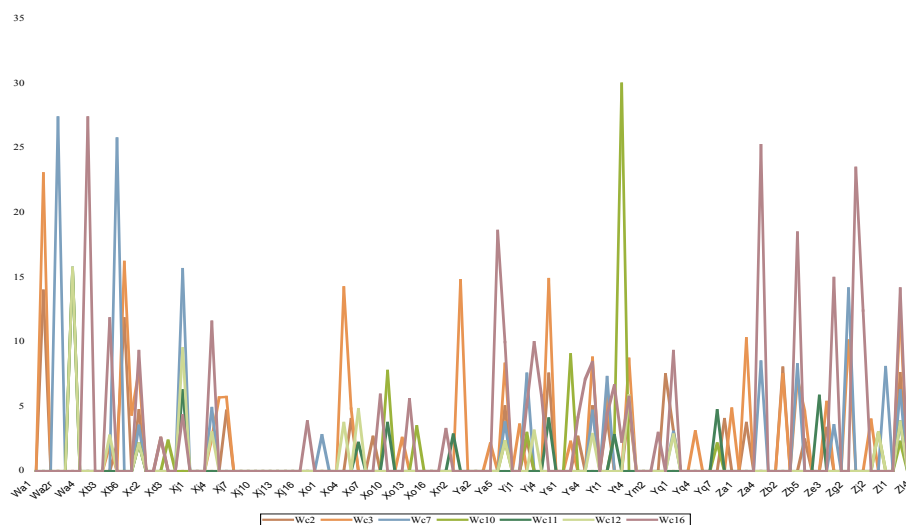
| Figura 37 | Variaciones en el FC W, criterios Wa1; Wa2; Wa3 y Wa4, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todos los periódicos



| Figura 38 | Variaciones en el FC W, criterios War1; War2; War3 y War4, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todas las revistas



| Figura 39 | Variaciones en el FC W, criterios Wc1; Wc2; Wc8; Wc9 y Wc14, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todos los periódicos



| Figura 40 | Gráfico, que representa las variaciones en el FC W, criterios Wc2; Wc3; Wc7; Wc10; Wc11; Wc12 y Wc16, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todas las revistas

Las variaciones en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, confirman que se detectaron muchas alteraciones en los niveles de perceptibilidades de las imágenes materiales y que, estas variaciones son influenciadas por los diversos actores que intervinieron en el proceso de producción de las mismas tanto al nivel de decisiones individuales como en el colectivo.

La relación de asociación, entre los responsables editoriales y las entidades corporativas con las respectivas políticas y reglas institucionales de los cuatro periódicos y de las cuatro revistas, con todos los criterios de cada formato de campo observados en los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones, permite un análisis del flujo informativo, perceptible en la totalidad de la muestra y, por cada periódico y revista.

Esta relación permite detectar aspectos que se evidencian en los patrones encontrados facilitando la comprensión de reglas de las políticas que caracterizan cada periódico y revista, y abre perspectivas para futuros recursos metodológicos.

Estas variaciones en las intensidades perceptibles en el flujo de comportamiento comunicativo permiten, hacer analogía para detectar diferencias y semejanzas entre cada responsable editorial en una relación entre iguales, como en su relación con la entidad corporativa a la que pertenece.

En las variables condicionantes se puede verificar que las mismas asociaciones son resultado de opciones de construcción de los textos visuales periodísticos por parte del mismo responsable editorial y que, se detectan, alteraciones en los flujos de perceptibilidad.

Es posible analizar la importancia de las tomadas de decisiones editoriales en el tratamiento del textos visuales periodísticos y de las posibles alteraciones que este proceso implica, en la percepción de las ilustraciones dibujadas, desde que entran en el proceso de producción del texto visual periodístico hasta su imagen material final, o sea, a la que aparece impresa en los periódicos y revistas.

13.2. Interpretación de resultados del contexto C: Lenguaje bimedia

Conforme a la opción expresa al punto 4.5. de los procedimientos, seleccionamos los resultados de los análisis que asociaron, estadísticamente, los códigos del contexto C, así como presentamos (tabla 52) la estructura que identifica las asociaciones detectadas en los patrones donde se verificaron valores que traducen picos de mayor intensidad en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible, en el ámbito del lenguaje bimedia.

| Tabla 53 | Descripción de los resultados y códigos de las respectivas asociaciones que presentaron RAS más elevados en el análisis.

	Xb	Xj	Xo	Yh	Yi	Za	Zb
Xj	11.411 Xb6 (Xj6)						
Xo	7.471 Xb4 (Xo1)	21.527 Xj2 (Xo2)					
Yh	5.030 Xb6 (Yh5)						
Yi	6.950 Xb3 (Yi5)			11.864 Yh2 (Yi2)			
Za	10.590 Xb4 (Za3)						
Zb	15.150 Xb6 (Zb2)					25.797 Zb3 (Za3)	

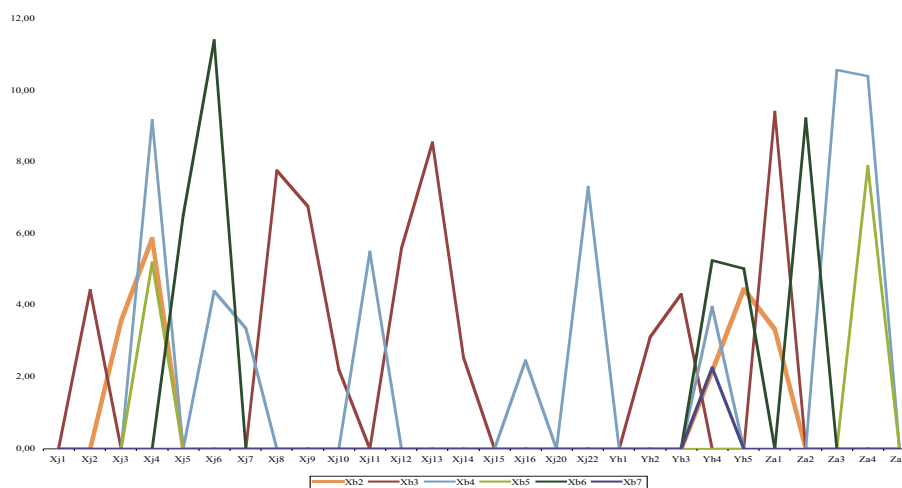
Descripción: Xb con Xj - RAS 11.411 - Xb6 Género de texto periodístico: *fait divers*; Xj6 colocación relativa del TVP: ocupa el titular. Xb con Xo - RAS 7.471 - Xb4 Género de texto periodístico columna de autor; X01 colocación relativa de la ID: centrado en la página. Xj con Xo - RAS 21.527 - Xj2 colocación relativa del TVP: centrado en bajo, X02 colocación relativa de la ID: centrado en bajo. Xb con Yh - RAS 5.030; Xb6 Género de texto periodístico: *fait divers*; Yh5 Relación de la importancia - espacio blanco en el TVP: 13 a 16/16. Xb con Yi - RAS 6.950; Xb3 Género de texto periodístico: noticia; Yi5 Relación de la

importancia - espacio blanco en el TVP: 09 a 11/16. **Yh con Yi** - RAS 11.864; Yh2 Proporción entre espacio blanco y el TVJ: 03 a 05/16; Yi2 Relación de la importancia - espacio blanco en el TVP: 13 a 16/16. **Xb con (Za + Zb): Xb con Za** - RAS 10.590; Xb4 Género de texto periodístico: columna de autor; Za3 Enfoque temático en el TVP: dramática. **Xb con Zb** - RAS 15.150; Xb6 Género de texto periodístico: fait divers; Zb2 Enfoque temático en la ID: lúdica. **Za con Zb** - RAS 25.797; Zb3 Enfoque temático en la ID: dramática; Za3 Enfoque temático en el TVP, dramática.

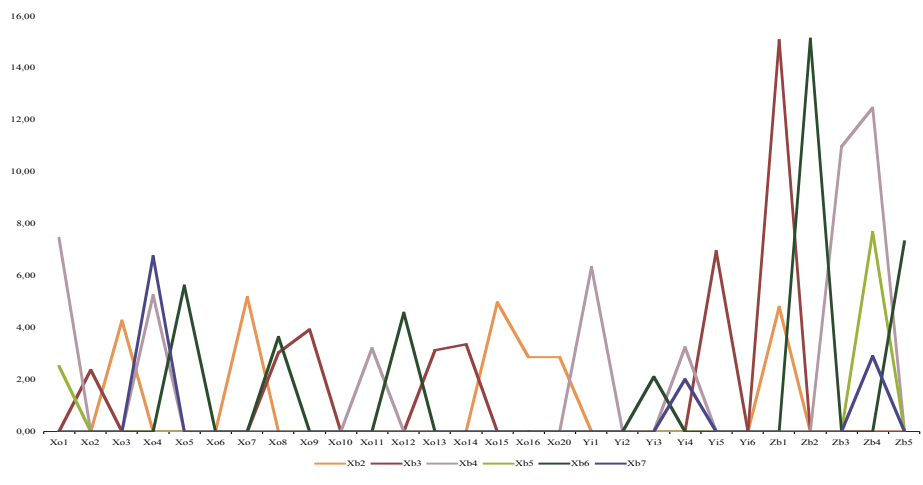
En la observación de los resultados obtenidos conforme expreso en la tabla 85, y en el ámbito del lenguaje bimedia con recurso al sistema de formatos de campo, a partir del dibujo metodológico que configura el contexto C, identificamos varios niveles de intensidad en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible, analizados los 771 textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas²⁵⁰ de la muestra.

Detectamos dos tipos de variaciones. El primer tipo se centra en el género de texto visual periodístico y respectivos subcriterios para analizar las relaciones de asociación en el ámbito de los dos estados del lenguaje bimedia; el segundo se fundamenta en los análisis de asociación de criterios idénticos aplicados, tanto en los textos visuales periodísticos, como en la ilustración dibujada. Relativamente al flujo de comportamiento comunicativo perceptible, encontrado en la primera fase²⁵¹ los resultados oscilaron entre los valores de 2,023 a 15,150 en el conjunto de los sesenta y tres residuos ajustados significativos. Destacamos que este análisis y los respectivos residuos ajustados significativos detectados se desarrollaron teniendo en cuenta los dos estados del lenguaje bimedia. En la segunda fase, donde tuvimos en cuenta tres criterios idénticos, con objetivos diferentes analizados también en el ámbito

del mensaje bimedia, detectamos, en un total de 43 residuos ajustados significativos, variaciones en los flujos del comportamiento comunicativo perceptible que oscilaron entre los valores de 2.143 a 25.797. Los gráficos siguientes representan los niveles de variaciones de intensidad del flujo de comportamiento comunicativo perceptible, detectados en los cuatro patrones configurados para este contexto. De este modo, identificamos las alteraciones en los textos visuales periodísticos y en las ilustraciones dibujadas, que diferenciaran los dos estados del lenguaje bimedia de acuerdo con el tercer objetivo específico²⁵², en el ámbito de la materialización de la expresión y sentido de la imagen mental primaria - cultura y Literacia Visual.



| Figura 41 | Variaciones analizadas en los FC del **contexto C** de los TVP y respectivas ID, referentes a las relaciones de asociación entre el criterio Xb con los subcriterios Xb2; Xb3; Xb4; Xb5; Xb6 e Xb7 y los subcriterios de valores mas elevados de RAS referentes a los TVP (Xj; Yh y Za).



| Figura 42 | Variaciones analizadas en los FC del **contexto C** de los TVP y respectivas ID, referentes a las relaciones de asociación entre el criterio Xb con los subcriterios Xb2; Xb3; Xb4; Xb5; Xb6 e Xb7 y los subcriterios de valores mas elevados de RAS referentes a los TVP (Xo, Yi e Zb).

13.3. Interpretación de resultados del Contexto D, en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual en el dibujo (expresión gráfica)

| **Tabla 54** | Códigos de los criterios del Contexto D, con los resultados de RAS mas elevados en la asociación de todos sus subcriterios en cada FC.

	Yb		Yf		Ym		Zg		Zh	
Yf	RAS	16.859								
	Yb2	Función pragm. de la Imagen: Objetiva								
	Yf4	Composición : plástica: ID digital								
Ym	RAS	20.396	RAS	21.522						
	Yb2	Función pragm. de la Imagen: Objetiva	Yf4	Composición: plástica: ID digital						
	Ym5	Imagen: Infográfica	Ym5	Imagen: Infográfica						
Zg	RAS	1.973	RAS	10.837	RAS	2.646				
	Zg1	Metáfora Humorística política	Zg4	Metáfora Humorística a otros asuntos	Zg1	Metáfora Humorística política				
	Yb2	Función pragm. de la Imagen: Objetiva	Yf1	Composición: ID proceso tradicional	Ym5	Imagen: Infografía				
Zh	RAS	2.714	RAS	8.138	RAS	4.746			10.471	
	Zh5	Sinestesia: Percepción óptica	Zh7	Sinestesia: no se identifica	Zh5	Sinestesia: Percepción óptica	Zh7	Sinestesia: no se identifica		
	Yb1	Función pragm. de la Imagen: Artística	Yf1	Composición: ID proceso tradicional	Ym5	Imagen: Infográfica	Zg4	Metáfora Humorística otros asuntos		
Zi	RAS	7.459	RAS	8.802	RAS	7.033	RAS	12.623	RAS	11.145
	Zj4	Operación Conmutación	Zj1	Operación de supresión	Zj4	Operación Conmutación	Zj1	Operación de supresión		
	Yb2	Función pragm. de la Imagen: Objetiva	Yf1	Composición: ID proceso tradicional	Ym5	Imagen: Infográfica	Zg4	Metáfora Humor: otros asuntos	Zh7	Sinestesia: no se identifica

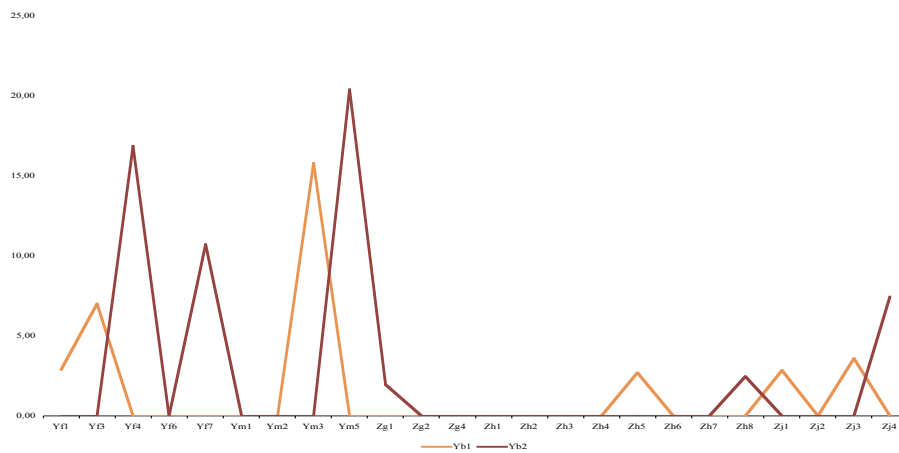
Conforme la opción expresa al punto 21 de los procedimientos, relativamente a la selección de resultados para análisis – elección de sólo un resultado²⁵³ por cada asociación entre los criterios y subcriterios elegidos por cada formato de campo seleccionado, presentamos la tabla 86 que identifica las asociaciones detectadas en el patrón donde se verificaron valores que traducen picos de mayor intensidad - resultados de asociación con valor más elevado de residuos ajustados significativos.

Este fue el contexto en que detectamos el mayor número de resultados con valor de residuos ajustados significativos en los análisis donde se asociaron criterios y subcriterios relativos a la observación de aspectos formales expresivos y formales de sentido del dibujo.

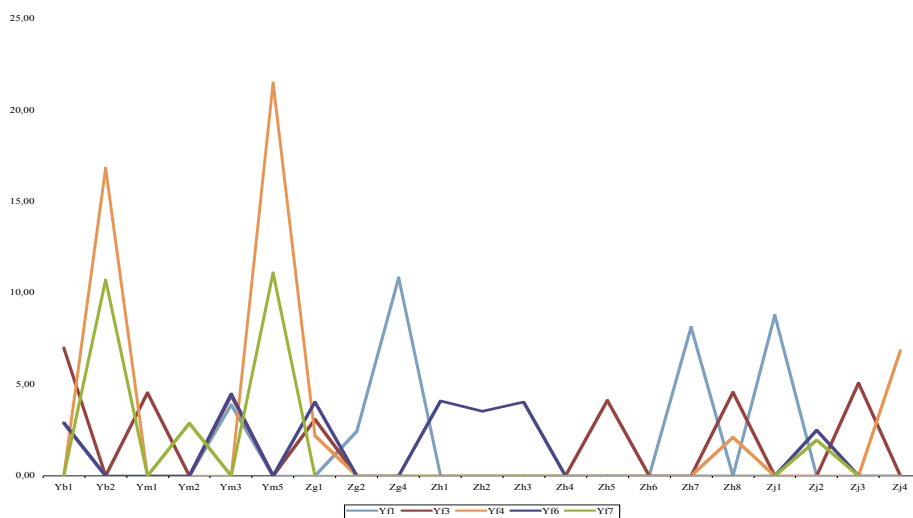
En la relación de asociación entre los aspectos de la expresión con los del sentido, encontramos nueve resultados con valor de residuos ajustados significativos fundamentados en el campo de la percepción visual.

Encontramos igualmente seis resultados significativos, tres apelando a la asociación de aspectos referentes sólo al sentido del dibujo, y tres apelando a la asociación de aspectos referentes sólo a la expresión visual plástica del dibujo. Así, a partir de este análisis verificamos que son en las ilustraciones dibujadas donde se encuentran más niveles de variaciones visuales perceptibles en el flujo del comportamiento comunicativo. Estas variaciones dependen esencialmente de las relaciones de asociación, entre los modos de expresión y los del sentido:

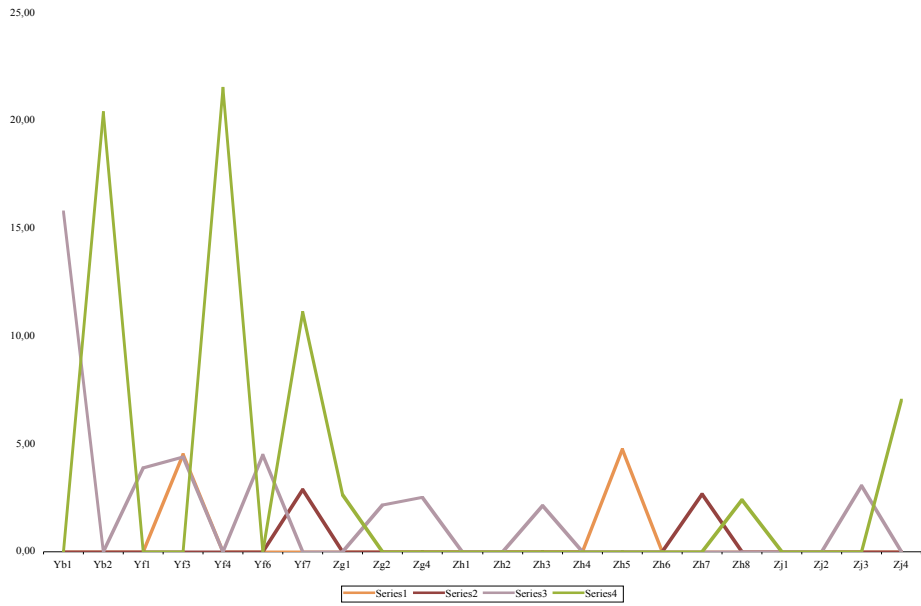
- [1] las variaciones detectadas oscilaron, entre los valores de 21,521 a 1,973, en el universo de los cincuenta y nueve (59) residuos ajustados significativos, encontrados en el patrón global del presente análisis en este contexto;
- [2] catorce de los subcriterios pertenecen a los aspectos de la expresión visual plástica del dibujo;
- [3] trece de los subcriterios pertenecen sobre todo a los aspectos del sentido y comunicación del dibujo;
- [4] aunque hayamos encontrado más resultados de residuos ajustados significativos en el espectro de asociaciones entre los elementos del lenguaje plástico con contenidos expresivos y del sentido, fue en el ámbito de la relación de dos subcriterios más dirigido a la expresión donde identificamos el resultado más elevado de residuos ajustados significativos;
- [5] el valor más elevado de residuos ajustados significativos resulta del análisis que asocia la infografía ilustrada (Ym5) con la composición de ilustraciones diseñadas por proceso de expresión digital, plástico, figurativo y bidimensional (Yf4);



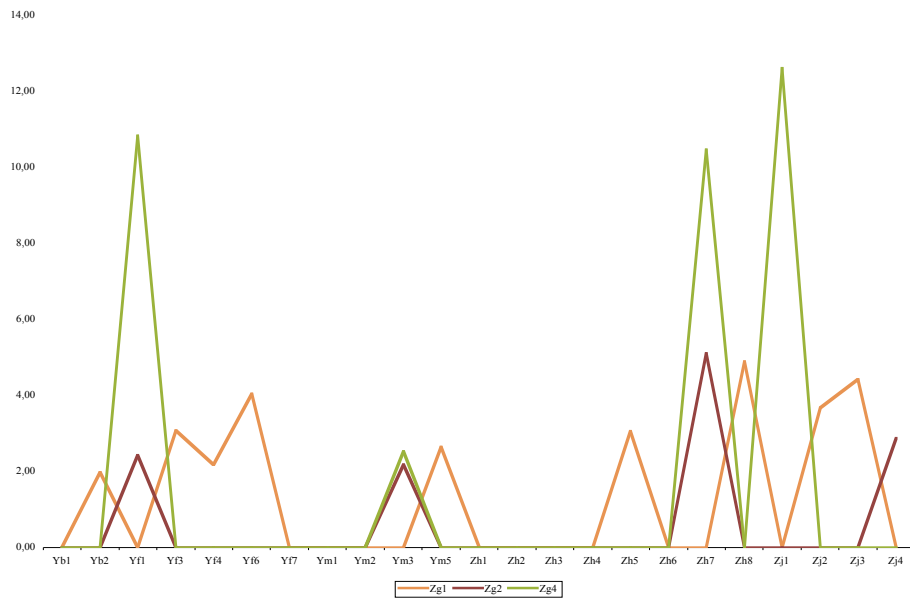
| Figura 43 | Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Yb, sub criterios Yh1 y Yh2, con los subcriterios Yf; Ym; Zg; Zh; y Zj



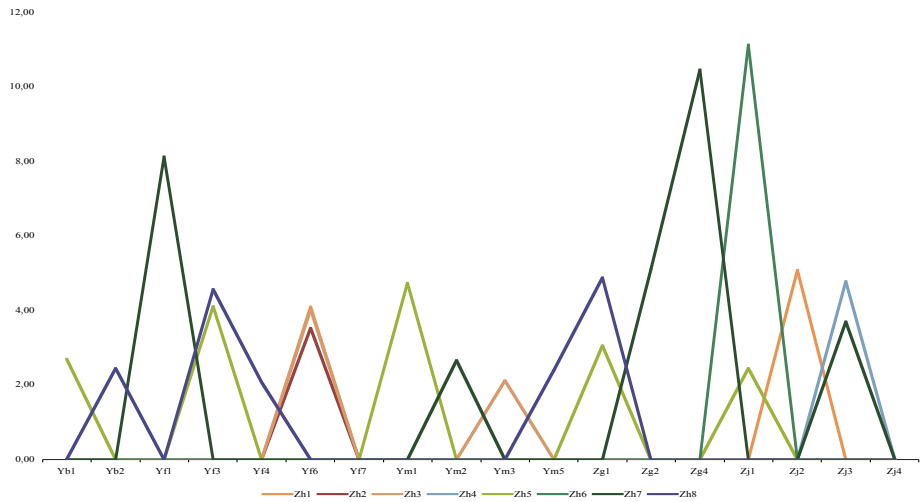
| Figura 44 | Gráfico con los valores más elevados de RAS del criterio Yf sub criterio Yf1; Yf3; Yf4; Yf6 e Yf7, con los subcriterios Yb; Ym; Zg; Zh y Zj. (análisis del Contexto D)



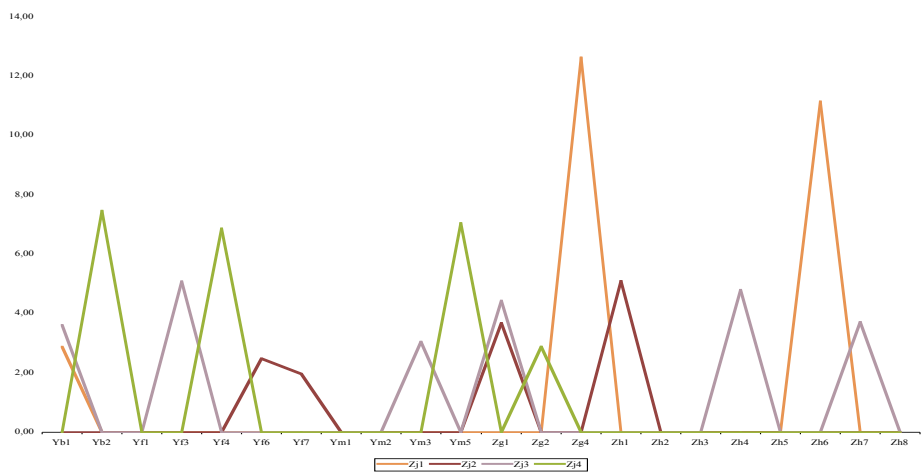
| Figura 45 | Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Ym sub criterio Ym1; Ym2; Ym3; Ym4, con los subcriterios Yb; Zg; Zh e Zj. (análisis del Contexto D)



| Figura 46 | Gráfico con los valores más elevados de RAS del criterio Zg sub criterio Zg1; Zg2 e Zg3, con los subcriterios Yb; Yf; Ym; Zh e Zj. (análisis del Contexto D)



| Figura 47 | Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Zh sub criterio Zh1; Zh2; Zh3; Zh4; Zh5; Zh6; Zh7 y Zh8, con los subcriterios Yb; Yf; Ym; Zg e Zj. (análisis del Contexto D)

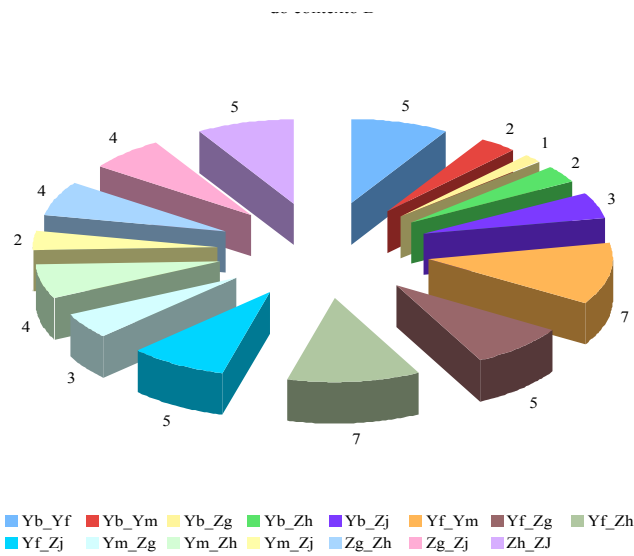


| Figura 48 | Gráfico con los valores más elevados de RAS del criterio Zj sub criterio Zj1; Zj2; Zj3 y Zj4 con los subcriterios Yb; Yf; Ym; Zg e Zh. (análisis del Contexto D)

La lectura de los gráficos arriba representados nos da, por comparación, las diferentes oscilaciones de variación de los picos de intensidad encontrados en las asociaciones entre todos los formatos de campo con todos los periódicos y revistas. Constatamos que el recurso a la metodología observacional, más allá de permitir detectar variaciones en los picos de intensidad de comunicación perceptible en los diferentes tipos de asociación, nos da a conocer (durante el propio proceso) el cuando, estas variaciones se procesan, permitiendo desarrollar distintos tipos de asociaciones donde el análisis cualitativo y cuantitativo se complementan.

En la observación de los residuos ajustados significativos (RAS) de la muestra configurada para este contexto, detectamos la asociación entre todos los criterios y subcriterios que los configuran (datos y condicionados), encontramos un total de 59 resultados con valores significativos (mayores o iguales a 1,960), conforme se ilustra en el gráfico siguiente.

Las relaciones de asociación detectadas en el análisis estadístico permiten constatar que se verifican más resultados con valor de residuos ajustados significativos en las asociaciones entre los criterios Yf y Ym y con los criterios Yf con Zh respectivamente en la asociación entre la composición y sintaxis de la imagen en la ilustración dibujada o en la infografía ilustrada²⁵⁴ como característica dominante en el contenido expresivo y formal asociado, o en el recurso a efectos gráficos que provocan o no funciones cenestésicas²⁵⁵.



| Figura 49 | Análisis del Contexto D, con los resultados RAS encontrados en la asociación entre todos los subcriterios seleccionados para el contexto D

En el valor más elevado de residuos ajustados significativos encontrado en el patrón general de este contexto, está incluida la relación entre los dos criterios fundamentados en opciones de recurso de lenguaje plástico Yf y Ym referida en este gráfico.

[1] el criterio Ym, que identifica la síntesis de las características dominantes en el contenido expresivo y formal en la ilustración dibujada, presenta un total de 18 asociaciones con valor de residuos ajustados significativos. Este criterio se destaca a través de su sub criterio Ym5 el cual está presente tanto en el valor de residuos ajustados significativos más elevado, más allá de ser aquel que estableció mayor número de relaciones de asociación con valores de residuos ajustados significativos conforme se verifica en el cuadro descriptivo siguiente ²⁵⁶;

[2] el criterio Yf presenta el segundo valor de resultados más elevado encontrado en el patrón (20,396 de RAS). Detectamos que la representación gráfica con recurso en las infografías ilustradas se destaca por la relación de asociación con la función pragmática de la imagen, como recurso de lenguaje de carácter objetivo. En este caso, está insertada en una relación que asocia un sub criterio referente a la expresión del dibujo con otro sub criterio ahora referente al sentido del dibujo;

Teniendo en cuenta los resultados y los análisis arriba referidos, y en la óptica del análisis de los valores más elevados de asociación, constatamos las siguientes tendencias:

[1] en cuánto a la expresión del dibujo, recurrencia de la Infografía y de los medios digitales como técnica de construcción de las ilustraciones diseñadas, criterios Ym (cinco resultados) y Yf (cuatro resultados. Independientemente de la tendencia para la Infografía, la composición plástica es acentuada por los procesos de simplificación de la forma (al nivel del dibujo) con recurso al criterio Zj (con 5 resultados) donde se aborda el concepto de los niveles de retórica en la ilustración dibujada. A través de los subcriterios de la muestra se verifica que hubo ilustradores que, en sus opciones de expresión, revelaron tendencia para asociar los recursos digitales como técnica de composición plástica en sus ilustraciones;

[2] en cuánto al nivel de expresión, la tendencia para la metáfora humorística como proceso de construcción del mensaje ilustrado en el ámbito del periodismo visual;

Con los 5 resultados observados en el criterio Zg verificamos la valorización de la asociación entre recursos del lenguaje plástico en la ilustración diseñada que tienden a relacionar los aspectos expresivos con los conceptuales. En el ámbito de los aspectos expresivos se enfatizó:

[1] la composición y sintaxis de la imagen en la ilustración dibujada;

[2] la síntesis de las características dominantes en el contenido expresivo y formal de la ilustración dibujada;

[3] el recurso a los aspectos gráficos cenestésicos;

En el ámbito de los aspectos expresivos se verifica, que en el periodo de tiempo de esta investigación, el recurso a la Infografía ilustrada implicaba variaciones de perceptibilidad que alteraban los modelos de expresión plástica utilizada.

13.4. Conclusiones

Cumpliendo todas las formalidades previstas en el proceso de investigación, centrandó nuestra atención en el análisis final de los resultados y en vista de los propósitos que nos llevó a efectuar el estudio, se obtuvieron una serie de patrones significativos en el flujo del comportamiento comunicativo perceptible, que fue observado en la muestra.

El desarrollo de la metodología y los procedimientos adoptados durante el estudio han permitido confirmar las **hipótesis** formuladas, así como alcanzar los **objetivos** establecidos.

Una vez concluido el trabajo realizado, se muestra que,

[1]

Cada ilustración aislada y sus respectivo mensajes visuales pertenecen a una estructura compleja de producción, donde cohabitan muchos factores de orden semántico – comunicativo, que hacen de cada imagen un mundo lleno de una posible interioridad comunicativa, lo cual sobrepasa los límites de lo visible y de la realidad percibida a través de la imagen material producida. Ante una única imagen material hay una interconexión entre la complejidad y multiplicidad de señales, lenguajes y códigos de comunicación (visibles e invisibles), que nos permite tener conciencia de que, aunque hagamos un grande y profundo estudio sobre esa

realidad, solo accedemos a una parte de la misma presentada en esa imagen. La mencionada complejidad aumenta exponencialmente cuando tratamos de percibir lo mismo a través de un conjunto de imágenes. Esto aún se enmaraña más, cuando la realidad a la cual intentamos acceder se basa en la observación de muchas imágenes materiales a través de las cuales, echamos una mirada a partes de la realidad. Es una forma específica de analizar el proceso de comunicación y producción de los mensajes visuales.

[2]

Se supone que, una ilustración dibujada o proyectada en una superficie de papel de un periódico o revista, es más que la simple percepción de la realidad que representa. Incluso consideramos que las ilustraciones dibujadas en un contexto periodístico, y que han sido analizadas en este estudio, por sus características formales y de contenido, pueden ser entendidas de una manera general, como un elemento visual ya integrado en la memoria cultural y arquetipo de un pueblo, entendida como si fuese un atributo humano, tal como Malraux preveía. Por tanto, podemos concluir que la comunicación visual ha logrado una importancia específica cuando la ilustración dibujada era parte integrante de un mensaje periodístico, como un lenguaje bimedia, independientemente de la relación espacial y temporal de la misma, o del nivel de calidad de la información presentada. Así, independientemente del género del texto periodístico como medio de comunicación, se ha detectado una tendencia, a la simplificación de los modos de representación

plástica de las imágenes, a lo largo del tiempo estudiado. Es decir, se plantea en un sentido de expresión y representación más simplificada, de tendencia más abstracta y esquemática.

[3]

Todos los actores en el proceso de construcción del texto visual periodístico – desde el periodista escritor o ilustrador, hasta al responsable de la impresión, pasando por el maquetista gráfico; y el editor-jefe son, en cada especificidad, las figuras esenciales para la percepción de los mensajes publicados en el texto visual periodístico. Las diferencias entre los modelos de comunicación periodística, que caracterizan los periódicos y revistas, condujeron a la identificación de variaciones en los patrones, coherentes con las líneas editoriales y características de los diversos géneros de lo texto visual periodístico.

[4]

El desarrollo metodológico ha utilizado la metodología observacional a través de un instrumento que sigue la modalidad de formatos de campo de los textos visuales periodísticos y respectivas ilustraciones dibujadas, en los periódicos y revistas Portuguesas, editadas en los años de 1999 y 2000. Se han evidenciado relaciones de asociación de carácter exploratorio en el flujo de comportamiento comunicativo perceptible, que permitieron extraer regularidades en las mismas, en forma de patrones significativos, así como la comprobación de irregularidades. Así, se muestra que a

través de estos contrastes comunicativos, la percepción de los mensajes visuales depende del contexto en que éstos son emitidos, aunque en su producción estén sujetos a reglas bien definidas, condicionadas por el resultado de las diferentes opciones editoriales y momentos de la producción de las noticias. También se detecta que, por opciones de composición gráfica del ilustrador, en la acción de dibujar-creatividad (ilustración dibujada), independientemente de la funcionalidad periodística, hay una tendencia en términos plásticos-creativos al nivel de la expresión y de la significación de la composición, que se sobrepone al contenido literal del mensaje periodístico.

[5]

En la base de la percepción de los mensajes están supuestas diferentes relaciones, asociaciones y encadenamientos de actuaciones que dan cuenta de distintas miradas y tomas de decisión, en el ámbito de la producción visual del sistema de comunicación periodística impresa. La metodología observacional, permite desarrollar varios instrumentos de observación *ad-hoc* que en la presente investigación se han materializado a través de sistemas de Formatos de Campo que han facilitado la delimitación de puntos específicos multidimensionales de la percepción de la estructura de cada imagen observada, y que son los criterios. A la vez, a través de éstos podemos fijar de forma indirecta un momento percibido del proceso complejo de comunicación visual y transformarlo en un hecho que se traduce, en el presente caso – en los criterios, sub-criterios y respectivos códigos. Es decir, hace

posible asociar y relacionar hechos fijados durante el proceso de captación de los mensajes. Tales hechos visibles derivan de la intervención de distintos participantes y profesionales de diversas áreas del conocimiento presente, en el proceso de producción de las imágenes materiales finales, salidas en los medios de comunicación en estudio. Así se comprueba que el método utilizado es claramente un recurso útil para el conocimiento de aspectos del proceso de contenidos de la comunicación visual perceptible. Permite acceder al que Catalá menciona como interioridad del discurso y de las imágenes. Desde esa interioridad permite la inmersión en la complejidad del proceso de comunicación y, aunque en un espacio estructural de comunicación visual ínfimo, al conocimiento de nuevas micro realidades, las cuales son las mismas que a las vez pueden conllevar alteraciones en el sistema de organización de la creación y producción industrial de los textos visuales periodísticos y sus respectivas ilustraciones dibujadas. Se observa que ha funcionado el recurso al método de construcción de instrumentos ad-hoc, sistema de formatos de campo, así como el planteamiento metodológico de una Inter.-complementariedad, entre planteamiento de análisis cualitativos y cuantitativos, los cuales se integran en la metodología y facilitan el conocimiento en el ámbito de la cultura y de la alfabetidad visual.

13.5. Autocrítica metodológica

En una retrospectiva del trabajo desarrollado, destacamos los siguientes aspectos que hemos considerado influyentes en el desarrollo del estudio.

El propósito principal fue intentar asumir una visión integral cada vez más global para el tema. Inicialmente, esto afectaría a la delimitación del estudio, para establecer objetivos y para determinar el campo de análisis.

La idea inicial se basó en el estudio de la ilustración a través del dibujo. Este tema implica el manejo de múltiples conceptos, lo que llevó a la determinación de un gran número de criterios y subcriterios con más de 20.000 valores de residuos ajustados significativos.

Ante la imposibilidad técnica de cumplir con estos requisitos, nos llevaron a efectuar correcciones en el diseño de la metodología misma²⁵⁷.

A pesar de que consideramos más productiva la visión original del tema, reconocemos su imposibilidad material de llevarla a cabo: un estudio más detallado, que cubre una vasta área requiere de muchos recursos humanos y tecnológicos para su realización, lo cual no estaba, por supuesto, a nuestro alcance. Aunque limitado, el proceso ha encarecido por el tratamiento extenso de los valores estadísticos obtenidos.

Uno de los obstáculos a los que nos enfrentamos en un principio fue el encontrar ilustradores disponibles como sujetos de observación para el estudio.

De los 147 ilustradores seleccionados inicialmente, con los que se estableció contacto de varias formas por ejemplo a través de la *Bedoteca de Lisboa*, sólo 18 contestaron.

Este número no es significativo estadísticamente por lo que decidimos no aplicar la encuesta previamente construida para la caracterización de los ilustradores²⁵⁸. Resaltamos el hecho de que se pasó un año en esta fase.

13.6. Propuesta para investigaciones futuras

Una de las principales aportaciones de este estudio es, sin duda la apertura para nuevas áreas aún muy poco exploradas en la comunicación, a través de la prensa, como en el campo de las artes en general. Permitió ubicar aspectos temáticos capaces de despertar la curiosidad científica, el punto de partida para futuras investigaciones.

De este modo, la continuación de este trabajo, sugiere diferentes posibilidades:

Estudiar y analizar el perfil de los ilustradores a través de la observación de imágenes materiales. Hablar y escribir acerca de la ilustración, está diseñado para referirse al papel creativo del ilustrador como un creador de imágenes y narrativas específicas tanto en el mundo de la expresión artística como en la intervención periodística. La aplicación de la metodología observacional, como se demuestra en este estudio, permite analizar el perfil de cada creador. La observación de las imágenes materiales, impresas en soportes de papel en los medios de comunicación, nos permiten comprender los múltiples procesos implícitos de comunicación a los que se recurrió para la difusión del mensaje y hasta una comparación de métodos y técnicas aplicadas.

Se trata de un estudio que da una descripción general de la aplicación de esta metodología. Creemos que es posible y conveniente la construcción de instrumentos de observación para el análisis de los programas escolares, programas de estudio,

metodologías de evaluación, etc. así como los estudios destinados a identificar aspectos comunes en términos funcionales y operativos que pueden complementar o desarrollar un software específico.

14. Índice de figuras y tablas

Figuras de la Introducción

Figura 1	La Arte como comunicación en Bense	35
Figura 2	Diagrama ilustrativo de la deconstrucción de un texto visual periodístico o una imagen en contexto periodístico impreso.	45
Figura 3	Organigrama estructural de la investigación	66

Figuras de la Parte I – Estudio conceptual

Figura 4	Ilustración W83	80
Figura 5	Ilustración W80	82
Figura 6	Ilustración de los 12 ilustradores en estudio	84
Figura 7	Flujo de funciones en una publicación	87
Figura 8	Retícula modelar proporcional	96
Figura 9	Retícula modelar proporcional de 16 campos	99
Figura 10	Texto visual periodístico	104
Figura 11	La formalización e las imágenes	105
Figura 12	Escala de iconicidad	140
Figura 13	Ilustración W285	142
Figura 14	Ilustración W67	142
Figura 15	Ilustración W316	168
Figura 16	Ilustración W45	176

Parte I – Estudio empírico

Figura 17	Organigrama con la organización de los objetivos y hipótesis	176
Figura 18	Esquema conceptual	185
Figura 19	Vertientes cualitativas y cuantitativas	196
Figura 20	Esquema del diseño observacional	198
Figura 21	Ejemplo del registro SDIS-GSEQ – análisis parciales	226
Figura 22	Análisis general de datos (AGD) - relación de asociación entre todos los Formatos de Campo.	227
Figura 23	Relación de asociación entre la entidad corporativa (código Wa)	230
Figura 24	Relación de asociación de las Opciones Editoriales (código Wc)	232
Figura 25	Relación de asociación al nivel del análisis del texto visual (imagen material) en el ámbito del mensaje bimedia con los criterios seleccionados en los formatos de campo X, Y e Z	236
Figura 26	Organigrama estructural donde se muestra la relación de asociación al nivel del análisis del texto visual (Imagen material) en el ámbito de la plasticidad de la expresión visual en la ID, de acuerdo con los criterios seleccionados nos FC Y e Z	238
Figura 27	Mapa Excel (reduzido a la escala) de todos los criterios y subcriterios, utilizado como Instrumento digital para AGD	253
Figura 28	Ejemplo de registro informático de los códigos de datos para los FC W y X	255
Figura 29	Ejemplo de parte del registro informático de los códigos de datos para los formatos de campos W y X.	255
Figura 30	Exemplo de parte del registro informático de los códigos de datos para el formato de campo Y	256
Figura 31	Declaración de códigos inserida en el programa SDIS- GSEQ	258
Figura 32	Ejemplo del fichero base de las análisis parciales por compilar	259

Figura 33	Encabezamiento presentado en cada uno de los resultados de los residuos ajustados con las instrucciones dadas para las análisis parciales del archivo base SDS y mds	259
Figura 34	Gráfico comparativo de resultados de RAS por entidad corporativa	292
Figura 35	Gráfico comparativo de resultados de RAS por decisiones editoriales	293
Figura 36	Gráfico comparativo de resultados de RAS por actores	294
Figura 37	Gráfico, en que están representadas la diferencia en porcentajes de los RAS obtenidos por decisiones editoriales, teniendo en cuenta todos los FC	295
Figura 38	Gráfico comparativo de resultados de RAS encontrados por actores, entidades corporativas y responsables editoriales	296
Figura 39	Gráfico, representa las variaciones en el FC W, criterios Wa1; Wa2; Wa3 y Wa4, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todos los periódicos	296
Figura 40	Gráfico, que representa las variaciones en el FC W, criterios War1; War2; War3 y War4, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todas las revistas	300
Figura 41	Gráfico, que representa las variaciones en el FC W, criterios Wc1; Wc2; Wc8; Wc9 y Wc14, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todos los periódicos	301
Figura 42	Gráfico, que representa las variaciones en el FC W, criterios Wc2; Wc3; Wc7; Wc10; Wc11; Wc12 y Wc16, con todos los subcriterios más elevados de RAS por FC, observadas en el fccp en las ID, referentes a la asociación entre todas las revistas.	302
Figura 43	Gráfico, con la variaciones analizadas en los FC del contexto C de los TVP y respectivas ID, referentes a las relaciones de asociación entre el criterio Xb con los subcriterios Xb2; Xb3; Xb4; Xb5; Xb6 e Xb7 y los subcriterios de valores mas elevados de RAS referentes a los TVP (Xj; Yh y Za	306
Figura 44	Gráfico, con la variaciones analizadas en los FC del contexto C de los TVP y respectivas ID, referentes a las relaciones de asociación entre el criterio Xb con los subcriterios Xb2; Xb3;	306

Xb4; Xb5; Xb6 e Xb7 y los subcriterios de valores mas elevados de RAS referentes a los TVP (Xo, Yi e Zb).

Figura 45	Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Yb, subcriterios Yh1 y Yh2, con los subcriterios Yf; Ym; Zg; Zh; y Zj.	307
Figura 46	Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Yf subcriterio Yf1; Yf3; Yf4; Yf6 e Yf7, con los subcriterios Yb; Ym; Zg; Zh y Zj. (análisis del Contexto D)	307
Figura 47	Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Ym subcriterio Ym1; Ym2; Ym3; Ym4, con los subcriterios Yb; Zg; Zh e Zj. (análisis del Contexto D)	308
Figura 48	Gráfico, con los valores más elevados de RAS del criterio Zg subcriterio Zg1; Zg2 e Zg3, con los subcriterios Yb; Yf; Ym; Zh e Zj. (análisis del Contexto D)	308
Figura 49	Gráfico, de la análisis del contexto D, con los resultados Ras encontrados en la asociación entre todos los sucriterios seleccionados para el contexto D	310

Índice de tabelas

Tabla 1	Niveles de representación	192
Tabla 2	Ventajas e inconvenientes en la dicotomía entre el molar y el molecular	193
Tabla 3	Características de las unidades de conducta	195
Tabla 4	Muestra con la descripción cuantitativa por publicación, de periódicos y revistas	203
Tabla 5	Instrumento de observación 1. Criterios W - Identidad	211
Tabla 6	Criterios y subcriterios correspondientes al formato de campo W, Identidad	212
Tabla 7	Instrumento de observación 2, Criterios X, opciones editoriales	214
Tabla 8	Criterios y subcriterios correspondientes al FC X, opciones editoriales	215
Tabla 9	Instrumento de observación 3, Criterios Y expresión gráfica, expresión gráfica	218
Tabla 10	Criterios y subcriterios correspondientes al formato de campo Y - expresión gráfica	219
Tabla 11	Instrumento de observación 4. Criterios Z, literacia y cultura visual	222
Tabla 12	Conceptos específicos de cada sub criterio, correspondientes al FC X - subcriterios Xb	223
Tabla 13	Identificación de los códigos correspondientes a todos criterios considerados en los cuatro Instrumentos de observación, incluyendo los códigos de las variabais conductas que están destacados a amarillo en el cuadro	243
Tabla 14	Selección de los resultados entre subcritérios relativos a las asociaciones en los FC.	245
Tabla 15	Selección de los resultados Wa y War	245
Tabla 16	Selección de los resultados entre los subcriterios que representan los responsables editoriales en asociación con todos los códigos de los Formatos de Campo	247
Tabla 17	Selección de los criterios que permiten diferenciar el flujo del comportamiento comunicativo perceptible en los mensajes	248

comportamiento comunicativo perceptible en los mensajes
bimedia

Tabla 18	Selección de criterios que permiten diferenciar el flujo del comportamiento comunicativo perceptible entre los contenidos icónicos formales de expresión y de significación - Y	249
Tabla 19	Selección de criterios que permiten diferenciar el flujo del comportamiento comunicativo perceptible entre los contenidos icónicos formales de expresión y de significación - Z	250
Tabla 20	Archivo de concordancia Kappa según dos observadores	261
Tabla 21	Resultados obtenidos por periódicos y revistas	266
Tabla 22	Relación de las conductas perceptibles entre el periódico Wa2 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, en cada FC	267
Tabla 23	Conceptos específicos de cada sub criterio, correspondientes al FC Y – sub criterios Ya	267
Tabla 24	Relación de las conductas perceptibles entre el Periódico Wa3 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	268
Tabla 25	Relación de las conductas perceptibles entre el Periódico Wa4 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC	268
Tabla 26	Relación de las conductas perceptibles entre la Revista Wa1r c con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC	269
Tabla 27	Relación de las conductas perceptibles entre la Revista Wa2r con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC	269
Tabla 28	Relación de las conductas perceptibles entre la Revista Wa3r con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados de los FC	270
Tabla 29	Relación de las conductas perceptibles en la Revista Wa4r con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	270
Tabla 30	Resultados obtenidos por responsables editoriales	271
Tabla 31	Relación de las conductas perceptibles en lo editor de código Wc2 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	272

Tabla 32	Relación de las conductas perceptibles en el editor, código Wc3 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	273
Tabla 33	Relación de las conductas perceptibles en el editor, código Wc5, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	273
Tabla 34	Relación de las conductas perceptibles en el editor, código Wc7 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	274
Tabla 35	Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc8 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	274
Tabla 36	Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc9 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	275
Tabla 37	Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc10 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	275
Tabla 38	Relación de las conductas perceptibles del editor con el código Wc11 con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	276
Tabla 39	Relación de las conductas perceptibles en el editor, con el código Wc12, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	276
Tabla 40	Relación de las conductas perceptibles en el editor con el código Wc14, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	277
Tabla 41	Relación de las conductas perceptibles en el editor con el código Wc16, con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, de los FC	277
Tabla 42	Relación de las conductas perceptibles entre el código Xb (género de texto periodístico) con los mejores resultados obtenidos de los residuos ajustados, en los criterios seleccionados para el mensaje bimedia	279
Tabla 43	Relación de las conductas perceptibles entre los criterios pares seleccionados para el mensaje bimedia, que mostraron los resultados más elevados obtenidos de los residuos ajustados en el análisis comparativa entre TVJ e ID	280

Tabla 44	Relación de las conductas perceptibles entre la función pragmática de la imagen referente al código Yb en asociación con los criterios que delimitan este contexto y presentan los resultados mas elevados de RAS	281
Tabla 45	Relación de las conductas perceptibles entre la composición y sintaxis de la imagen en la ilustración dibujada referente al código Yf en asociación con los otros criterios que delimitan este contexto y presentaran resultados mas altos de RAS	282
Tabla 46	Relación de las conductas perceptibles entre la síntesis de las características dominantes en el contenido expresivo y formal en la ID referente al código Ym en asociación con los otros criterios que delimitan este contexto y presentan los resultados mas elevados de RAS	282
Tabla 47	Relación de las conductas perceptibles en la diferenciación entre Zg en asociación con los restantes criterios que delimitan este contexto y presentan los resultados mas elevados de RAS	283
Tabla 48	Relación de las conductas perceptibles entre el código Zh y Zj.	283
Tabla 49	Selección de los códigos que presentaran resultados de RAS mas elevados por entidades corporativas – periódicos	286
Tabla 50	Selección dos códigos que presentaran resultados de RAS mas elevados por entidades corporativas Revistas.	287
Tabla 51	Selección de los códigos que presentan resultados de RAS mas elevados por responsables editoriales en los Periódicos	288
Tabla 52	Selección de los códigos que presentan resultados de RAS mas elevados por responsables editoriales en las Revistas.	289
Tabla 53	Descripción de los resultados y códigos de las respectivas asociaciones que presentaron RAS más elevados en el análisis.	299
Tabla 54	Códigos de los criterios del Contexto D, con los resultados de RAS mas elevados en la asociación de todos sus subcriterios en cada FC.	303

15. Referencias

- Abril, G. (2007). **Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira.** Madrid: Editorial Síntesis. ISBN: 978-84-975647-9-0.
- Aumont, J. (1992). **La Imagen.** Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-7509-744-8.
- Anguera, M. T. (1988) **La Observación en el aula.** Barcelona: Ediciones Graó. ISBN. 84-85729-70-6.
- Arnheim, R. (1980). **Arte & Percepção. Uma psicologia da visão criadora.** São Paulo, Pioneira Thomson Learning. ISBN: 85-221-0148-5.
- Barba, M. O. (2007). **Creatividad y generación de ideas. Estudio de la práctica creativa en cine y publicidad.** Barcelona: UAB, UV, U. Pombeu Fabra, U. Jaume I. ISBN 978-84-490-2446-7.
- Barbosa, P. (2002). **Arte, Comunicação & Semiótica.** Porto, Universidade Fernando Pessoa. ISBN 972-8184-93-X
- Barnés, J. S. (2006). **¿Qué son las imágenes? Interpretaciones y aplicaciones.** Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia. ISBN 84-7499-706-5.
- Baudrillard, J. (1972). **Para uma crítica da economia política do signo.** Lisboa: Edições 70. ISBN 972-44-0535-4.
- Baudrillard, J. (1991). **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio de Água. ISBN 972-708-141-X.
- Bense, M. (1957). **Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello.** Buenos Aires: Nueva Visión.
- Berger, J. (1985). **El sentido de la vista.** Madrid: Alianza Forma Editorial. ISBN 84-206-9104-6.

- Blackburn, S. (1997). **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Gradiva. ISBN 9726625327.
- Bonsiepe, G. (1999). **Del objeto a la interfase**. Buenos Aires: Ediciones Infinito. ISBN 98796370-6-2.
- Breton, P. e Proulx, S. (1997). **A Explosão da Comunicação**. Lisboa, Editorial Bizâncio. ISBN 972-53-0001-7.
- Calabrese, O. (1986). **A Linguagem da Arte**. Lisboa, Editorial Presença. 1ª edição. ISBN
- Campaniço J.; Sarmiento H.; Leitão J.; Johnson G., y Anguera, M. T (2011) **Metodologia Observacional aplicada aos jogos desportivos colectivos**. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. ISBN: 978-989-704-008-5
- Canga, J. L. (1994). **El diseño periodístico en prensa diária**. Barcelona, Bosh Casa Editorial. ISBN: 84-7676-294-1.
- Catalá, J. M. (2005). **La Imagen Compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Barcelona, Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN: 84-490-2397-1.
- Catalá, J. M. (2008). **La forma de lo real**. Barcelona, Editorial UOC. ISBN: 978-84-9788-776-2.
- Carrere, A. y Saborit, J. (2000) **Retórica de la pintura**, Madrid, Ediciones Cátedra. ISBN84-376-1820-7.
- Chaves, N. (1988). **Imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional**. Barcelona, Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1356-8.
- Colobrans, J. (2001) **El doctorando organizado**. Zaragoza, Mira Editores. ISBN: 84-8465-061-8
- Costa, J. (2003). **Diseñar para los ojos**. La Paz, Grupo Editorial Design, 2ª edición.

ISBN: 99905-0-314-1.

Costa, J. (2003). **La esquemática. Visualizar la información.** Barcelona, Editorial Paidós. ISBN: 84-493-0611-6.

Dondis, D. A. (2007). **La sintaxis de la imagen - Introducción al alfabeto visual.** Barcelona, Editorial Gustavo Gili diseño. 19ª edición. ISBN: 978-84-252-0609-2.

Duchamp, M. (1990, p.185) **O engenheiro do tempo perdido.** Lisboa, Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0257-6

Durand, G. (1979). **A Imaginação Simbólica.** Lisboa, Edições Arcádia.

Eco, U. (1968). **Estrutura ausente: introdução à semiótica,** São Paulo: Editora Perspectiva SA.

Edwards, B. (1984). **Drawing on the rights side of the brain.** London, Herman Blume. ISBN: 84-7214-390-2.

Eisner, W. (2003). **La narración gráfica.** Norma Editorial. 2ª edición. ISBN: 84-8431-635-1.

Eisner, W. (2007) **El cómic y el arte secuencial.** 4ª Edición. Barcelona, Norma Editorial. ISBN: 978-84-8431-620-6.

Eurasquin, M. A. (1995). **Fotoperiodismo: Formas y códigos.** Madrid, Editorial Síntesis. ISBN: 84-7738-281-6.

Exposito, R. A. (1999). **La escritura en la imagen y la imagen de la escritura: Interacciones en el Cómic.** Leioa, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. ISBN: 84-8373-180-0

Floch, J.M. (1993). **Semiótica, marketing y comunicación - Bajo los signos, las estrategias.** Barcelona, Paidós. ISBN: 84-7509-897-5.

- Freeland, C. (2001). **But It Is Art?** New York, Published Oxford University Press. ISBN 13: 9780192853677.
- Gauthier, G. (1996). **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**. Madrid, Catedra, Col. Signo e Imagen, 3ª edição. ISBN: 84-376-0611-X.
- Gil, I. C. (2011) **Literacia visual. Estudos sobre a inquietude das iamgens**. Lisboa: Edições 70. ISBN978-972-44-1650-2.
- Graham, G. (1997). **Filosofia da Arte. Introdução à Estética**. Lisboa, Edições 70. ISBN:972-44-1080-3.
- Gubern, R. (1992). **La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea**. Barcelona, Gustavo Gili, 2ª edición. ISBN: 968-887-197-4.
- Guerra, M. (1984). **Imagen y educación**. Madrid, Ediciones Anaya. ISBN: 84-207-2434-3.
- Heller, S. & Anderson, G. (1991). **Graphic Wit. The art of humor in design**. New York, Watson-Guption Publications. ISBN: 0-8230-2161-0.
- Heller, S. and Arisman, M. (2000). **The education of an Illustrator**. New York, Allworth Press. ISBN: 1-58115-075-X.
- Hill, A. e Magalhães Hill, M. (2002). **Investigação por questionário**. Lisboa, Edições Sílabo.
- Joly, M. (1994). **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa, Edições 70, Col. Arte e Comunicação. ISBN: 972-44-0989-9.
- Lallana, F. (2002). **Tipografía y diseño**. Madrid, Editorial Sintesis. ISBN: 84-7738-741-9.
- Leiro, R. J. (2006). **Diseño, estratégia y gestión**. Buenos Aires, Ediciones Infinito. ISBN: 987-9393-41-4.

- Letria, J. (1999). **Pequeno breviário jornalístico - géneros, estilos, técnicas**. Lisboa, Notícias Editorial. ISBN: 972-46-1084-5.
- Wong, W. (1997) **Fundamentos del diseño**. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1643-5
- Malraux, A. (1965). **O museu Imaginário**. Lisboa, Edições 70. ISBN: 972-44-1034-X.
- Marín, A. L., Galera, C. G. Y San Román, José A. R. (1999). **Sociología de la Comunicación**. Madrid, editorial Trotta, , ISBN: 84-8164-301-7.
- Matilla, A; Aparici, R; Baena J. e Acedo, S. (2006). **La Imagen, análisis y representación de la realidad**. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Mcluchan, M (1996). **Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano**. Barcelona, Ediciones Paidós Ibéria. ISBN: 84-493-0240-4.
- Miranda, E. G. (1994). **El proceso de creación y la evolución de los proyectos de diseño gráfico**. Leioa, Universidad del País Vasco. ISBN: 84-7585-733-7.
- Mitchell, W. J. T. (2005). **What do Pictures Want?. The lives and loves of images**. Chicago, The University of Chicago pressand London. ISBN-13: 978-0-226-53245-5.
- Moles, A. (1991). **Imagen Didáctica**. Barcelona: Ediciones CCAC. ISBN: 84-329-5616-3.
- Moro, J. M. (2004). **La Ilustración como categoría**. Gijon, ediciones Trea. ISBN: 84-9704-122-4.
- Nelson, R. P (1984) **Humorous illustration and cartooning**. London, Prentice-Hall International, Inc. ISBN: 0-13-44791-1
- Peltzer, G. (1992). **Jornalismo Iconográfico**. Lisboa, Planeta Editora. ISBN: 972-731-

007-9.

Pereda, P del R. (1996). **Psicología de los medios de comunicación**. Madrid, Editorial Sintesis. ISBN: 84-7738-391-X.

Piedrahita, M. (1993). **Jornalismo Moderno**. Lisboa, Plátano Edições Técnicas. ISBN: 972-707-136-8.

Pité, J. (1997) **Dicionário breve de sociologia**. Lisboa, Editorial Presença. ISBN 972-23-2214-1

Press, M. y Cooper, R. (2009). **El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en siglo XXI**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2228-3.

Quivy, R. e Van Campenhoudt, L. (1998). **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa, Editorial Gradiva. ISBN: 972-662-275-1.

Ràfols, R. y Colomer, A. (2003). **Diseño audiovisual**. Barcelona, Gistavo Gili. ISBN:84-252-1538-2

Rodrigues, A. D. (1999). **Comunicação Cultural. A experiencia cultural na era da informação**. Lisboa, Editorial Presença, 2ª edição. ISBN: 9789722317771.

Rodrigues, A. D. (2000). **Dicionário breve da informação e da comunicação**. Lisboa, Editorial Presença. ISBN: 9789722326384.

Romano, V. (1998) **El tiempo y el espacio en la comunicación . La razón pervertida**. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, S.L. ISBN: 84-89753-13-X

Ruquoy, D. (1997). **"Situação de entrevista e estratégia do entrevistador"** in Albarello, L., Digneffe, F., Hiernaux, J., Ruquoy, D. et Saint-Georges P., **Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa, Editorial Gradiva. ISBN: 972-662-554-8.

Samara, T. (2002). **Diseñar con y sen retícula**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

ISBN: 84-252-1566-8.

Sanz, J. C. (1996). **El libro de la Imagen**. Madrid, Alianza Editorial. ISBN: 84-206-0804-1.

Saperas, E. (1993). **Os efeitos cognitivos da comunicação de massas**. Lisboa, Edições ASA. ISBN: 972-41-1134-2.

Silvestre, A. L. (2007). **Análise de dados e estatística descritiva**. Lisboa, Escolar Editora. ISBN: 978-972-592-208-8.

Sousa, J. M. (2008). **Manual de edición y autoedición**. Madrid, Pirámide. 2ª edición. ISBN: 978-84-368-1931-1.

Sousa, O. M. (1999) **História da arte da Caricatura de imprensa em Portugal**. Vol. I, II, e III. Lisboa. EDICAo Humorgrafe/S.E.C.S. ISBN: 972-8380-27-5.

Valero Sancho, J. L. (2001). **La Infografía – Técnicas, análisis y usos periodísticos**. Barcelona/Valencia, Aldea Global, Univ. Autónoma de Barcelona, Univ. Jaume I, Univ. Pompeu Fabra, Univ. Valencia. ISBN: 84-490-2159-6.

Vilches, L. (1997, 1984). **La lectura de la imagen – Prensa, cine, televisión**. Barcelona, Paidós Comunicación. 7ª edición, 6ª reimpresión. ISBN: 84-7509-241-1.

Vilches, L. (1997, 1987). **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona, Paidós Comunicación, 2ª reimpresión. ISBN: 84-368-1004-X.

Villafañe, J. e Mínguez, J. (1996). **Principios de Teoría General de la Imagen**. Madrid, Pirámide. ISBN: 84-368-1004-X.

Walker, J. e Chaplin, (2002). **Una introducción a la Cultura Visual**. Barcelona, Octaedro-EUB. ISBN: 84-8063-542-8.

Zunzunegui, S. (1998). **Pensar la imagen**,.Madrid, Cátedra/ Univ. País Vasco, Col.

Signo e Imagen. ISBN: 84-376-0815-5.

Otras referencias

Anguera A., M. T. y Izquierdo, C. (2006). **En la Comunicación, Methodological Approches in Human Communication: From Complexity of Perceived Siyuations to Data Análisis**. Barcelona Edición de: U.B. y U.A.B.

Anguera, M.T. (2003a). **Observational Methods (General)**. In R. Fernández-Ballasteros (Ed.), *Enciclopedia of Psychological Assessment*, Vol. 2 (pp. 632-637). London: Sage. [ISBN. 076195494-S]

Anguera, M. T. (1990) **Metodología Observacional**. En J. Arnau, M. T. Anguera y J. Gomez. *Metodología de investigación en Ciencias del Comportamiento* (pp. 125-236). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia. ISBN. [84-7684-958-3].

Anguera, Blanco y Lopez (2001) **Diseños observacionales, cuestión clave en el proceso de la Metodología Observacional**²⁵⁹. *Metodología de las Ciencias Sociales del Comportamiento* 3(2), pp. 135-160.

Anguera A., M. T. y Villaseñor, A. B. texto: **Registro y codificación del comportamiento deportivo**. Barcelona, Facultad de Psicología de la Universidad de Barcelona.

Campaniço, J. (1998). **Observação qualitativa dos movimentos desportivos**. (Tese de Doutoramento) Vila Real: Faculdade de motricidade humana da Universidade

de Trás-os-Montes.

Enciclopédia Einaudi, texto de Umberto Eco (1994), **O signo**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

Lessard-Hébert, M., Goyette, G. e Boutin, G. (1990). **Investigação Qualitativa, fundamentos e práticas**. Lisboa, Instituto Piaget.

Magnussen, A. and Christiansen, H. (2000). **Comics-Culture: Analytical and Theoretical Approaches to comics**. Copenhagen, Museum Tusulanum Press-University of Copenhagen. ISBN: 87-7289-580-2.

Parera, D. T. (1999). Texto: **Una nueva propuesta metodológica en torno a la investigación sobre los medios impresos: el estado estético**. Universidad Autónoma de Barcelona.

Rollo, P. N. (2008). **Jornalismo de Revista: Análise dos critérios de noticiabilidade das capas de revista Época**. (Tese de Bacharel) Belo Horizonte , UNI-BH.

Rodrigues, A. D. (2000) **Dicionário breve da informação e da comunicação**. Lisboa, Editorial Presença. ISBN 972-23-2638-4.

Shoemaker, A. E. (2003). **Time representation in the changing “Symbolic World” of newspapers**. Thesis of Master of Arts in Communication, Culture and Technology, submitted to the Faculty of Graduate School of Arts and Sciences of Geosgetown University.

Sousa, R. (1981). **Desenho - área das artes plásticas**. Lisboa, TPU, Ministério da Educação.

Society for new design – SND (2002) **Malofief: La major infografia del 2000**. Capítulo Español de la SND-E. Edificio de Bibliotecas. Pamplona. Universidad de Navarra. ISBN: 84-8081-009-2

Referencias Web

Diccionario de la lengua de la Real Academia Española:

http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=a&val_aux=&origen=REDRAE

(consultado en 2011 y 2012)

Porto editora, Dicionário online -serviço **Infopédia**:

<http://www.portoeditora.pt/especial/index/documento/DOL>

<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/produto>

<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/Imagem>

(consultado en 2010 y 2011)

A História da imprensa periódica

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Imprensa>

(Consultado a 05 de Maio de 2007)

Max Bense: de Elisabeth Walter, (2000), **Max Bense's Informational and Semiotical Aesthetics.**

<http://www.stuttgarter-schule.de/bense.html>.

(Consultado a 10 Outubro de 2009)

Max Bense: Communication Sociedad y Cultura, perfil biográfico y pensamiento. BDN - Infoamérica PIN I+D+SEJ06-14561.

<http://www.infoamerica.org/teoria/bense1.htm>

(Consultado a 10 Outubro de 2009)

Max Bense:

http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Bense

Consultado a 10 de Outubro de 2009

Honrubia, T. and Herrera, A. (1991). **Two "signs": Pairce and Morris.** Cultura I història del disseny, ànlisi del lleguatge visual. Disseny I mercat,

tecnologia i trancament de la informació (05). Sobre Max Bense.

<http://tdd.elisava.net/coleccion/5/herrera-en>

(Consultado a 10 de Outubro de 2009)

Ranera, G. H. (1999). texto: **Infografía, espectáculo e información**. Revista Latina de Comunicación Social, número 19.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina>

(Consultado a 05 de Maio de 2007)

Abreu, C. (2000). texto: **La imagen periodística no fotográfica (periodismo iconográfico) (III)**. Revista Latina de Comunicación Social, número 30.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina>

Abreu, C. (2000). texto: **Periodismo iconográfico (IV). El dibujo periodístico: una aproximación conceptual**. Revista Latina de Comunicación Social, número 33.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina>

Abreu, C. (2000). texto: **Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura**. Revista Latina de Comunicación Social, número 36.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina>

Sancho, J. L. V. (1999). texto: **La imagen periodística dibujada su forma de comunicar mensajes**. Revista Latina de Comunicación Social, número 20.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina>

Paula Cristina Lopes, UAL, texto sobre "Género literarios e jornalísticos. Uma revisão teórica de conceitos", <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-generos-lopes.pdf>,

(consultdo em 15 Dezembro de 2010)

Plaza, J. (1994). *Ciencia/Arte: el problema del conocimiento*.

<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/arte-ciencia.html>

16. Anexos

Anexo 1 – Imágenes fotografiadas o digitalizadas de las ilustraciones dibujadas por ilustrador

Anexo 2 – Instrumentos de Observación

Anexo 3 – Mapas de análisis referentes a los contextos A, B, C e D

Anexo 4 – Organización SDIS-GSEQ

Anexo 5 – Concordancia Kappa

Anexo 6 – Ilustradores

Anexo 7 – Análisis de resultados

