



FILHA

1

Orejudo Pedrosa, Juan Carlos y Díaz Muñoz, Celeste. (2021). De la fotografía a la post-fotografía. La cámara oscura de la inmortalidad. Baudelaire/barthes (imagen virtual, dispositivos electrónicos, selfies). *Revista digital FILHA. Julio-diciembre. Número 25*. Publicación semestral. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: www.filha.com.mx. ISSN: 2594-0449.

Handle: <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/handle/20.500.11845/2777>

Juan Carlos Orejudo Pedrosa. Español, doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis titulada: *El pecado del conocimiento en la obra de Baudelaire*. Actualmente desarrolla su actividad docente investigadora en la Universidad Autónoma de Zacatecas (México), en la Unidad Académica de Ciencia Política y en la Unidad Académica de Docencia Superior. Es Perfil Promep y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. **Contacto:** juancarlos_orejudo76@yahoo.es **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0001-8866-0334>

Celeste Díaz Muñoz. Mexicana. Estudiante y becaria Conacyt de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad de Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas". Contacto: celest.583@gmail.com Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8458-3933>

Primera ronda.

Fecha de recepción: 30-abril-2021. Fecha de aceptación: 20-junio-2021.

DE LA FOTOGRAFÍA A LA POST-FOTOGRAFÍA. LA CÁMARA OSCURA DE LA INMORTALIDAD. BAUDELAIRE/BARTHES (IMAGEN VIRTUAL, DISPOSITIVOS ELECTRÓNICOS, *SELFIES*)

From photography to post-photography. Camera obscura of immortality. Baudelaire / Barthes (virtual image, electronic devices, selfies)

Resumen: En este ensayo analizaremos el significado de la fotografía y de la imagen en la modernidad desde Charles Baudelaire hasta Roland Barthes, enfocándonos en el espacio central que ocupan las artes visuales en los medios digitales (el mundo virtual) y en las vidas de las personas, en el espacio social y privado. Analizaremos el paso de la fotografía a la post-fotografía y, consecuentemente, la teorización artística y filosófica en torno al poder mediático de las imágenes en las sociedades modernas y contemporáneas, determinadas por los avances de las nuevas tecnologías y sus manifestaciones como las *selfies* y los nuevos dispositivos electrónicos.

Palabras clave: Fotografía, Post-fotografía, Imagen, Pintura, Selfie, Baudelaire, Barthes.

Abstract: In this essay, we will analyse the meaning of photography and the image in modernity from Charles Baudelaire to Roland Barthes, focusing on the central space that visual arts occupy in digital media (the virtual world) and in the lives of people, in the social and private space. We will analyse the transition from photography to post-photography, and consequently, the artistic and philosophical theorization around media power of images in modern and contemporary societies determined by the advances of new technologies and its manifestations such as *selfies* and new electronic devices.

Keywords: Photography, Post-photography, Image, Painting, Selfie, Baudelaire, Barthes.

La fotografía en la Modernidad: de Baudelaire a Barthes

En este ensayo estudiaremos a través de diversos autores como Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, el significado de la fotografía, su lugar entre las artes y las ciencias; asimismo, analizaremos el espacio central que ocupa la fotografía no sólo en los medios digitales (el mundo virtual), sino también en las vidas de las personas, en el espacio social y privado. No nos proponemos desarrollar un estudio minucioso de las diferentes técnicas fotográficas. Tampoco es nuestro propósito trazar una historia general de la fotografía. Nuestro centro de atención en este estudio será concretamente el paso de la fotografía a la post-fotografía y, consecuentemente, la teorización artística y filosófica en torno al poder mediático de las imágenes en las sociedades modernas y contemporáneas determinadas por los avances de las nuevas tecnologías y sus manifestaciones como las *selfies* y los nuevos dispositivos electrónicos. El efecto de las nuevas formas de desarrollo tecnológico (nanotecnologías [i]) en la vida cotidiana, es de gran envergadura, como señala con gran acierto Gilles Lipovetsky en su obra *De la*

Ligereza (Lipovetsky, 2016: 129). [ii] La Modernidad que describe Lipovetsky está determinada a perseguir la novedad y lo nuevo, en el sentido más radical, al igual que la moda, a una velocidad tan acelerada que sus propias formas de creación están marcadas por la destrucción y la anulación del pasado como punto de anclaje de nuestras tradiciones (Lipovetsky, 2016: 212). [iii] La tradición de lo nuevo se ha impuesto en todas las ramas del conocimiento y de las artes, en todas las facetas de la vida humana, tanto en sus producciones materiales como en los modos de vida, los viajes y el ocio, en el mundo contemporáneo, desde el turismo moderno, se programan en base al proyecto de lo nuevo, es decir, con el fin de ampliar el campo de experiencia de los individuos.

En este ensayo, analizaremos la duplicidad del arte moderno y de la moda, las cuales persiguen lo nuevo y lo singular que escapa a la vida ordinaria, aquello que es único e irreplicable y, por otra parte, en el flujo incesante de la vida urbana e industrial donde nada permanece y los artistas modernos tratan de fijar en imágenes instantáneas lo fugitivo y lo transitorio. A través de las vanguardias artísticas y la modernidad estética se impone el “imperio de lo efímero” (Lipovetsky, 2012: 206). [iv] Baudelaire, que identifica la modernidad con la novedad que embriaga a los sentidos, se muestra obstinado en rechazar la novedad de la fotografía como objeto de culto estético. Baudelaire desarrolla su crítica a la fotografía en su ensayo de 1859 *El Público Moderno y la Fotografía*, donde avanza su tesis en contra de la idea de Progreso, tan en boga en su época, progreso de la ciencia y de la tecnología. La fotografía en los tiempos de Baudelaire se presenta como rival de la pintura. Walter Benjamin, en sus artículos *Sobre la Fotografía*, describe de manera trágica y dramática la confrontación de la pintura con la fotografía en la época de Baudelaire:

En el preciso instante en que Daguerre consiguió fijar imágenes de la *camera obscura*, el técnico despidió a los pintores. Pero la verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan deprisa que ya en torno a 1840 la mayoría de los incontables pintores de miniaturas se habían convertido en fotógrafos profesionales, al principio solo ocasionalmente, pero enseguida de manera exclusiva (...) Era el tiempo en que los álbumes de fotos empezaban a llenarse (Benjamin, 2005, 33-35).

La fotografía en sus inicios trata de retratar a las personas de manera realista, dando lugar a los álbumes de fotografías en las cuales se pone al descubierto el paso del tiempo, las cosas que fueron en un momento determinado de la historia. La fotografía nace con una vocación mimética, es decir, como el intento de una representación fiel de la realidad. A Walter Benjamin no le pasó desapercibido el hecho de que la vocación más propia de la fotografía era en muchos sentidos anticipada por la pintura, aunque implicó un cambio radical de nuestra percepción de la realidad. La fotografía, como la litografía y la imprenta, reflejan la nueva dimensión (industrial) de la obra de arte en la época de su reproducción técnica (Benjamin, 2007: 148-149). [v] Walter Benjamin en su artículo “Pequeña Historia de la Fotografía” compara la fotografía con la imprenta: “La niebla que

envuelve los principios de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que cubre el comienzo de la imprenta” (Benjamin, 2005: 21). La fotografía como representación de la realidad, no se le escapa a Walter Benjamin ni a Roland Barthes, no es la realidad misma. Roland Barthes habla del “efecto de realidad”: “La fotografía, testimonio bruto de “lo que ha estado ahí”” (Barthes, 1984: 185). Barthes, quien proclama la muerte del autor y que concibe la literatura bajo la forma de la escritura fragmentaria (Jay, 2007: 331) [vi] se ocupa en varias épocas de su vida sobre el tema de la fotografía. En el artículo de Martin Jay titulado “La cámara como *memento mori*: Barthes, Metz y los *Cahiers du Cinéma*” (Jay, 2007: 328-371) se analiza con gran acierto y minuciosidad el profundo significado de la imagen y de la fotografía en la obra de Roland Barthes, el cual recoge la influencia de Lacan y de lo *Imaginario* de Sartre. Según Clément Rosset, Roland Barthes escribe su obra *La Cámara Lúcida, nota sobre la fotografía*, publicada en 1980, en la cual se afirma la siguiente tesis: la fotografía es la única garantía de la existencia de lo real, lo cual Barthes sustenta en base a la emoción que resintió al contemplar una fotografía de su madre, por entonces, ya fallecida (Rosset, 2006: 19). Como señala Martin Jay, “Las fotografías también contienen un significado “obtusos” que desafía a la descripción en términos lingüísticos” (Jay, 2007: 336).

Barthes contrapone dos formas de encarar una fotografía, como *Studium* y *Punctum* (Barthes, 2006: 58-59) [vii] las cuales representan, respectivamente, la función social del arte (Bourdieu, 2003: 136) [viii] y la singularidad de una imagen que puede producir la sensación dolorosa y desgarradora del duelo (Barthes, 2009: 232) [ix] el cual no puede compartirse, siendo el efecto de una soledad incomunicable. El *punctum* es lo que resiente Barthes por una fotografía de su madre, la cual no publica ni comparte con nadie. Afirma Barthes en *La Cámara Lúcida*: “Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la muerte” (Barthes, 2006: 142). La fotografía que se arroga el poder de inmortalizar el momento presente, en realidad, como señala Susan Sontag, nos consagra en la mortalidad, como seres mortales, con el riesgo de lo insignificante y de la desaparición de toda realidad que conocimos en el pasado:

En los comienzos mismos de la fotografía, a fines del decenio de 1830, William H. Fox Talbot advirtió la especial aptitud de la cámara para registrar “las heridas del tiempo” (...) Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas (...) La fotografía es el inventario de la mortalidad. Ahora basta oprimir un botón para investir un momento de ironía póstuma. Las fotografías muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida; de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que en un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos (Sontag, 2016: 75).

El fotógrafo, que en sus inicios busca ocultarse para no ser visto con el fin de tomar una fotografía que refleja un instante fugitivo de la vida moderna, se conecta con la belleza fugitiva que, despierta en Baudelaire el espectáculo de la ciudad en continuo cambio y movimiento, en el mismo sentido en que Rémi Brague define el arte del *flâneur* baudelairiano como una “imagen vagabunda” (Brague, 2008). Roland Barthes resume muy bien esta visión paradójica de la fotografía por su intento de fijar lo imprevisible, lo fugitivo y lo irreplicable: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2006: 28-29).

Cuando el fotógrafo es descubierto aparece *la pose*, el aspecto más visible de la inmovilidad del fotografiado. Roland Barthes relaciona la pose que adopta para una fotografía como una manera de morir o de objetivarse ante el ojo oculto de la cámara: “Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 2006: 37). Baudelaire, al igual que Roland Barthes, posó para algunos fotógrafos. Se conservan actualmente más de una docena de fotografías de Baudelaire. La duplicidad de Baudelaire respecto a la fotografía, como señala Antoine Compagnon, se puede corroborar por su aparición en diferentes fotografías, sin duda, por satisfacer su vanidad y curiosidad por la novedad. Baudelaire se opone a identificar la originalidad del arte y de la pintura con la novedad de la fotografía: “Porque lo Bello es *siempre* asombroso, sería absurdo suponer que lo que es asombroso es *siempre* bello” (Baudelaire, 2005: 231). Baudelaire dedica a Nadar su poema *El sueño de un Curioso*, pero son los *poemas en prosa* de Baudelaire los que han sido estudiados e interpretados bajo el prisma de la técnica fotográfica (Compagnon, 2014: 91-134). Concretamente, en su poema en prosa titulado *Mademoiselle Bistouri*, nunca publicado en vida del poeta, se establece un vínculo macabro entre la fotografía y la ciencia médica (Murphy, 2014: 219-223). Baudelaire se deja fotografiar por Nadar y considera Baudelaire que el que posa para una fotografía es tan autor de la misma como el fotógrafo. Incluso llega a considerar la cámara como una máquina impersonal que registra la realidad externa sin intervención humana, sino sólo por medio de la luz solar que lo hace todo, como un producto bruto de la naturaleza y no del arte:

Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol (Baudelaire, 2005: 231-232).

La ciudad moderna, a través de los ojos de Baudelaire, se transforma en un caleidoscopio, en un espejo aumentado de la belleza y del horror de la vida urbana. La ciudad moderna se transforma para el poeta francés en un espectáculo para los

ojos. Baudelaire, en el nuevo espacio urbano, se transforma en un *flâneur* que persigue su propio ideal de belleza en los instantes efímeros y evanescentes de la vida moderna. De igual manera, el fotógrafo moderno que deambula por la ciudad adquiere los rasgos itinerantes y viajeros del *flâneur* Baudelairiano, como muy acertadamente señala Susan Sontag, en su obra *Sobre la Fotografía*:

De hecho, la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *Flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario, que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al *Flâneur* el mundo le parece "pintoresco". (...) Al *Flâneur* no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa que el fotógrafo «aprehende» como un detective aprehende a un criminal (Sontag, 2016: 61-62).

Charles Baudelaire, poeta y crítico de arte de la segunda mitad del siglo XIX, como señala Walter Benjamin, vivió en la época de la aparición de la fotografía, cuando Daguerre su Mesías y Félix Nadar, su amigo fotógrafo, originaron una discusión y reflexión en torno a la fotografía como enemiga del arte y de la pintura. Las primeras fotografías en el siglo XIX tenían una propensión a imitar a la pintura, alegando su carácter de obra de arte, por sus logros de retratar lo "pintoresco" de la vida moderna. La fotografía que se desarrolla en la época de Baudelaire es una aliada de los paisajes urbanos y de las ciudades modernas que sufren grandes cambios debido a las ciencias y la industria. La fotografía, como señala Baudelaire en su *Salón de 1859*, se alía de manera natural con la industria, el progreso de la ciencia y la muchedumbre.

Baudelaire se opone a su amigo Félix Nadar que defiende a la fotografía como obra de arte. A diferencia de Nadar, Baudelaire considera que la fotografía no es un producto del genio creativo, sino una simple imitación de la naturaleza, una simple copia de la realidad exterior. La unidad de destino de la pintura y de la fotografía durante el siglo XIX en la época de Baudelaire, se percibe en el hecho de que muchos pintores malogrados o frustrados se convierten en fotógrafos. Baudelaire, con la ironía y la crueldad que le caracteriza, afirma: "Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza" (Baudelaire, 2005: 232). En su *Salón de 1859*, Baudelaire contrapone el carácter mimético de la fotografía con la imaginación creativa del artista moderno. Baudelaire considera a la imaginación como la reina de las facultades, que contrasta con el carácter servil y subordinado de la fotografía, que a falta de creatividad y de imaginación, se limita a copiar servilmente la naturaleza:

Si se permite que la fotografía supla al arte en alguna de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura (Baudelaire, 2005: 233).

La fotografía es condenada por Baudelaire por apegarse demasiado a la realidad, por ser demasiado natural, es decir, por su carácter esencialmente mimético. El ataque de Baudelaire contra el mimetismo (es decir, la imitación) en el arte y la poesía, es un rasgo que comparte con los poetas simbolistas como Rimbaud, Mallarmé y Verlaine. El anti-mimetismo de las vanguardias artísticas y literarias del siglo XX parte de una concepción del arte como una creación autónoma que no depende de una realidad exterior a la que debe someterse y, por tanto, imitar. Las vanguardias artísticas, que oponen la creación del artista al realismo y al naturalismo en el arte, se hacen eco del simbolismo francés enarbolado por Baudelaire y sus continuadores. Roland Barthes, como crítico literario, ensayista, semiótico de la moda, parte de esta consideración no mimética del arte. Como señala Antoine Compagnon, Roland Barthes se opone a la idea de que la literatura sea una representación mimética de la realidad, es decir, denuncia la “ilusión referencial” (Compagnon, 1998: 133-140). Sin embargo, la fotografía no es para Barthes un recuerdo perdido, sino lo más apegado al registro realista de lo que hubo y estuvo ahí (Jay, 2007: 343). [x]

Baudelaire no solamente se opone al realismo en la literatura, sino de manera más drástica, contra la fotografía, cuya imposición y divulgación social implicaba, según Baudelaire, un grave atentado contra el arte. En otras palabras, la fotografía es considerada por Baudelaire como la causa primordial de la decadencia de la pintura, lo cual representa para las artes visuales y figurativas, de manera especial para el mundo pictórico, una crisis irreparable que se agudiza justo en los inicios del impresionismo. Baudelaire se pone de parte de la pintura en contra de la fotografía, aunque reconoce la decadencia que sufre la pintura en la época del triunfo de la industria y del capitalismo floreciente y salvaje. En este sentido, le escribe Baudelaire a Manet que es “el primero en la decrepitud de su arte” [xi] lo cual pone en evidencia que la fotografía puso fin de manera rotunda a la pretensión figurativa y mimética del arte, concretamente, de la pintura (Benjamin, 1999: 178) [xii] La crítica de arte de Baudelaire se desarrolla en la época de la disputa entre la fotografía y la pintura. Roland Barthes no proyecta la nostalgia por un paraíso perdido como Baudelaire, ni reclama la prioridad de la relación entre la pintura y la fotografía, sino que observa un vínculo más esencial entre la fotografía y el teatro (Barthes, 2006: 64-65). [xiii] Roland Barthes, aunque muere antes de la época digital, su planteamiento como crítico se acerca a la post-fotografía, por el carácter fragmentario de su vida y de su obra.

De la Fotografía a la Post-fotografía

No cabe duda que hoy en día nos encontramos inmersos en un mundo seducido por lo visual. Nuestra sociedad gira en torno a dispositivos hipermedia y con ellos, las imágenes y las fotografías parecen estar más presentes que nosotros mismos. La evolución tecnológica, que se vivió a principios de los años noventa, favoreció la creación de nuevas formas de mirar y de hacer fotografía, haciendo surgir con ellas el concepto de *post-fotografía*. Este término propone una diferenciación entre la fotografía tradicional y la fotografía que, gracias a la tecnología, se realiza con el fin de circular en Internet y ser vista a través de la pantalla de un ordenador o de cualquier otro dispositivo tecnológico.

La transición de la fotografía a la post-fotografía ha instaurado un nuevo paradigma, el cual se hace visible no sólo en la técnica de la realización y compartición del proceso fotográfico, sino también en la manera de concebir esta práctica. Esta nueva forma de fotografía se caracteriza por su abundancia y por la facilidad con la que se realiza, dado que todo individuo que posea un dispositivo digital con conexión a Internet y una aplicación de cámara integrada puede capturar desde los momentos más importantes de su día a día, hasta los más insignificantes y compartirlos en línea. Además de que las imágenes resultantes pueden ser sometidas a una diversidad de aplicaciones que, en segundos, las modifican y alteran mediante la aplicación de filtros. La mayoría de estas imágenes siguen los estándares impuestos por el régimen visual que impone la red: *selfies*, platillos comestibles y sumamente fotogénicos, paisajes y lugares “instagrameables”, momentos de ocio y diversión con amigos o con mascotas, diseños de interiores ensoñadores, recuerdos de infancia, momentos de éxito, vida *fitness*, instantes artísticos o pseudoartísticos, entre muchísimos otros, inundan las pantallas de los *smartphones*, las tabletas, los ordenadores y la televisión.

Para el investigador y fotógrafo español Joan Fontcuberta, la post-fotografía “no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *online*” (Fontcuberta, 2016: 39). El fotógrafo español señala que el prefijo “post” parece advertir una ruptura o separación de la fotografía tradicional como si se tratara de una despedida. Para él, la transición que hubo de la pintura a la fotografía fue muy diferente a la que se dio de la fotografía a la post-fotografía. En el primer caso esta separación fue muy evidente, mientras que en el segundo ha sido muy discreta. La post-fotografía no sólo se ha distanciado de la fotografía, sino que incluso parece haberla neutralizado sin que los individuos que la practican notaran este cambio. Tanto es así que la siguen reconociendo como fotografía. Por tanto, más allá de hablar de un “después de la fotografía” lo más atinado, de acuerdo con Fontcuberta, sería hablar de un “detrás” que es el lugar en el que la post-fotografía se ha instalado, convirtiendo el término fotografía en “una simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo” (Fontcuberta, 2016: 28):

«Post» significa abandono o expulsión. Una puerta se cierra tras nosotros, plashhh... e ingresamos en una posteridad. El prefijo «Post» evoca también una despedida. Pero ¿qué abandonamos, en qué posteridad nos alojamos, de qué nos despedimos?... En la perspectiva de la palabra «postfotografía», nos obcecamos en observar por el retrovisor lo que dejamos atrás, pero nos desentendemos de lo que aparece delante. Y esto, estratégicamente, es un desacierto, quizás una torpeza. Porque la palabra «postfotografía» termina designando no tanto lo que es, sino, sobre todo, lo que no es. Y en ese sentido revela un fracaso: no el del lenguaje y la nomenclatura en su obsesión nominalista, sino el de una cierta nostalgia y un cierto extravío (Fontcuberta, 2016: 27).

Cuando el concepto de post-fotografía comenzaba a emplearse en el ámbito académico, éste, aparte de entenderse como un fenómeno derivado del avance tecnológico, era fácilmente relacionado con la idea de alteración o manipulación fotográfica, ya que parecía que la fotografía digital favorecía en gran medida la edición de las imágenes fotográficas. Pero si recordamos algunas de las nociones básicas sobre la fotografía, podemos decir que ni siquiera la fotografía tradicional refleja el mundo de manera fidedigna, es más, siempre ha estado expuesta a ser alterada y manipulada: “El espectro de la manipulación siempre ha rondado la imagen fotográfica” (W. J. T. Mitchell, 2019: 55). No consideramos como un factor tan decisivo el hecho de que la tecnología haya facilitado y creado nuevas formas de modificar las imágenes. En realidad, la fotografía digital no es tan diferente a la fotografía de base química. Podríamos señalar, como ejemplo de manipulación de la imagen, el fotomontaje. Dicho concepto fue utilizado por primera vez por el movimiento Dadaísta entre 1916 y 1923, mucho antes del surgimiento de las cámaras y fotografías digitales. Desde entonces, este concepto fue entendido como una manipulación de la realidad a través de la fotografía, recortes de periódico, revistas, tipografías y dibujos (Ades Down, 1987-1989: 12). Profundizando aún más en esta noción de manipulación, podemos introducir también la idea de montaje cinematográfico, el cual, prácticamente surge desde los orígenes del cine, a partir de brindar un movimiento secuencial a un grupo de imágenes. Para Deleuze, el montaje –en el cine– no sería otra cosa que la composición, la disposición de imágenes que en su conjunto constituyen una idea (Deleuze, 1983: 55).

Si pensamos en la manipulación como el cálculo de diferentes factores que pueden influir de forma positiva o negativa en una toma fotográfica, incluso, podríamos decir que la manipulación se ha encontrado adherida a la fotografía desde su invención. Muchas de las características y cualidades de la fotografía, entre ellas su capacidad de alteración o modificación, son independientes de la forma en que esta se produce, ya sea de forma digital o analógica. Por esta razón, como menciona el reconocido historiador de arte y filósofo de la tecnología William John Thomas Mitchell, pensar en una imagen “genuina” no es más que una fantasía, porque al tratar de diferenciarla de una imagen manipulada se hace evidente que toda fotografía tradicional es ya en sí misma producto de una manipulación, en el sentido de los estándares técnicos y materiales, así como de las decisiones fotogénicas de a dónde disparar, en qué entornos, y cómo revelarla e imprimirla (W. J. T. Mitchell, 2019: 57-58).

Si bien en un principio pudo parecer que el término post-fotografía solamente se refería a las imágenes que fueron producto del avance tecnológico de los dispositivos y de los programas de edición y retoque digital, esta idea ahora resulta reduccionista, ya que estaría señalando a los dispositivos tecnológicos como lo fundamental de este fenómeno. No obstante, hablar de post-fotografía incluye un sentido mucho más amplio, tanto que alcanza a tocar la misma ontología de la fotografía, demostrando cómo en esta práctica el presentar algo verdadero o algo cercano a la realidad es solamente una alternativa, puesto que el mundo con el que se encuentra comprometida es el virtual, ya no el actual.

El aspecto esencial de la práctica post-fotográfica no radica solamente en la concepción de que la fotografía digital altera, manipula y engaña con facilidad, sino más bien en cómo estas cualidades impactan en el juicio de los observadores. Fontcuberta señala atinadamente que lo resultante es una actitud de escepticismo generalizado por parte de los espectadores, un salto epistemológico en el protocolo de confianza en la noción de evidencia fotográfica (W. J. T. Mitchell, 2019: 30). Pero parece que, de forma paralela a este escepticismo, y sobre todo en los usuarios de redes sociales, crece también un nuevo y muy conveniente espíritu de aceptación y de preferencia por la imagen que refleja este tipo de fotografías. El hecho de que haya una cámara en todo momento y en todo lugar, implica que la fotografía establece nuevas reglas con lo real, pues deja de ser registro y se convierte en parte sustancial de los mismos momentos o acontecimientos: “si antes pensábamos que algo del referente se incrustaba en la fotografía, ahora hemos de pensar lo contrario: es algo de la fotografía lo que se incrusta en el referente” (Fontcuberta, 2010: 28).

Así como el *Homo Sapiens* es el protagonista del mundo real, lo es el “Homo photographicus” en el virtual, este espacio en el que el consumo y la producción de imágenes están a la orden del día (Fontcuberta, 2016: 31). Si bien, lo primeramente evidente del fenómeno post-fotográfico es la abundancia de imágenes, también lo es la gran facilidad con la que estas mismas pueden desaparecer. En el universo virtual las imágenes se caracterizan fundamentalmente por su capacidad de sustraerse, de desaparecer o por lo menos de ocultarse. La gran capacidad de circulación que posee la imagen digital hace que esté viva entre la aparición y la desaparición. De acuerdo con el ensayista español José Luis Brea, existe una gran similitud entre éstas y las imágenes mentales, ya que pueden aparecer y fugarse de inmediato. Por lo que las consideraría como espectros, alejados de cualquier principio de realidad, porque como lo expresa:

Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo “para quedarse”. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio (Brea, 2010: 67).

Así como el papel en el que se hallan impresas algunas fotografías puede tirarse o destruirse, también las fotografías digitales están diseñadas para ser desechadas. La fotografía como imagen puede ser un original, pero de la misma forma puede dejar de serlo (Ribalta, 2018: 231-232). Por tanto, las fotografías de hoy ya no podrían ser consideradas como documentos, sino más bien como breves expresiones de vitalidad y de autoafirmación, especialmente en el mundo de las redes sociales, en el cual existimos gracias a estas imágenes, son ellas las que definen nuestra *realidad* en la red. Ante la predominancia del fenómeno de la post-fotografía nuestra mirada puede parecer, en ocasiones, embestida por una gran cantidad de imágenes emergiendo al mismo tiempo, y, en otras, puede resultar hipnotizada, absorta en el universo virtual y visual; sin embargo, en cualquiera de los casos, es posible percibir una especie de soledad en el individuo en los momentos en los que se detiene a observar el acontecer de las redes sociales.

Para el filósofo español Juan Martín Prada, esta soledad que se experimenta y se percibe ante las pantallas podría estar relacionada con una especie de *incorporación* a ellas, es decir, en la actualidad se ha suscitado una profunda modificación de la mirada capaz de acortar la distancia entre el ojo y el mundo que vemos a través de los *smartphones* y las computadoras (Prada, 2018: 65). Ahora nuestra mirada no sólo observa las pantallas, sino que de cierta manera nos encontramos inmersos en ellas pudiendo atestiguar los acontecimientos de las redes sociales, no desde un solo punto de vista, sino desde todos los puntos de los cuales emergen.

Pero ¿Por qué el incorporarse a la pantalla y a las redes sociales, en donde hay un sinnúmero de personas conocidas –y no conocidas– con quienes se puede establecer comunicación de forma directa, a través de mensajes, etiquetas y reacciones, supone una experiencia o una sensación de soledad? La respuesta es porque en ese medio lo que ocurre es una desvinculación del individuo, con el resto de los usuarios en la red. Jacques Derrida explica esta idea de desvinculación poniendo como ejemplo una sala de cine, la cual a pesar de ser un espacio que reúne personas también propicia una desvinculación fundamental: “En la sala, cada espectador está solo” (Prada, 2018: 66). Para Derrida, los espectadores en la sala de cine no podrían describirse como una comunidad, pero tampoco podría considerarse a cada persona como una individualidad. Lo más correcto era utilizar la palabra singularidad. Este concepto evoca lo colectivo de las masas a la vez que señala la disociación y el desligamiento que puede presentarse entre los individuos que la integran (Prada, 2018: 66).

El ejemplo que pone Derrida en las salas de cine puede trasladarse fácilmente al mundo las redes sociales, ya que éstas invitan continuamente a que los individuos actúen de sí mismos y se muestren como personas singulares, especiales y originales; no obstante, el hecho de que la gran mayoría de los usuarios busquen mostrarse de esta manera desemboca en la neutralización de dichos individuos, en la homogeneización de todos aquellos que intentan mostrarse diferentes repitiendo e imitando los contenidos compartidos por las masas:

En nuestra presencia *online*, tenemos que ser, en cada momento, capaces de demostrarnos poseedores de una vida “propia”. Y, aunque pueda parecer paradójico, da la impresión de que en la red la vida solo se hace “propia” cuando ha quedado compartida (Prada, 2018: 72).

El precepto de las redes sociales es que las personas puedan mostrarse tal y como son y que puedan ser observadas y valoradas por otros. Este darse a conocer en la red requiere de la construcción y administración de la imagen propia, tanto física como de la personalidad y la interioridad, para lo cual, la imagen del individuo debería poder observarse desde todos los ángulos y puntos de vista posibles. Para este fin, la post-fotografía promete reflejar de manera clara todo aquello que las personas quieren decir de sí mismas: sus creencias, ideologías, hábitos, gustos, habilidades y, por supuesto, su forma física. Todo esto cabe en una serie de imágenes que, ya sea acompañadas de algunas frases, o no, expresan la forma en la que los individuos creen o anhelan ser. Pero, tal como lo enunciaría Prada, en ese universo donde sobreabundan las imágenes autorrepresentativas, “probablemente, hoy nos defina más lo poco que no mostramos que lo mucho que compartimos en abierto” (Prada, 2018: 72).

Publicar imágenes del transcurrir del día a día en las redes sociales se vuelve un acto cada vez más compulsivo, mediante el cual el individuo buscará confirmar su existencia y su presencia, tanto en el universo virtual como en el real. Esto reflejaría de cierta manera una de las características más importante del posmodernismo: “(...) el ser no es, sino que acontece en la comunicación, sucede en el acto comunicativo” (Prada, 2018: 73). Las redes sociales operan bajo la narrativa del yo, donde el individuo cuenta sus experiencias y sus pensamientos a sus familiares, amigos, conocidos (y desconocidos) que convergen en su red social. Para lograr dicha narrativa, la post-fotografía se ha vuelto parte inherente en la operatividad de las redes sociales, especialmente en el autorretrato o *selfie*.

Fue durante los siglos XVII y XVIII cuando algunos artistas comenzaron a elaborar su obra en torno a los autorretratos, por ejemplo, Rembrandt y Van Gogh. Estos autorretratos pueden considerarse como un arte que refleja la situación de sus creadores en determinados momentos de su vida, al mismo tiempo que hablan de la época en la que fueron realizados. Sin embargo, estas primeras formas de autorrepresentación tienen ya muy poco que ver con las actuales. En nuestros días, gracias a las redes sociales y a las tecnologías que se nos ofrecen, el construir, gestionar y administrar la propia imagen se ha vuelto una práctica muy común. Nuestra época exige (y permite) a los individuos auto-diseñar su imagen y su personalidad a través de fotografías que (supuestamente) expresan su individualidad. Roland Barthes afirmaba que el gozar pasa por la imagen, pero hoy, quizá sería más certero señalar que: el goce pasa por la autoimagen, por la *ego foto* (Prada, 2018: 83). Hacerse visible es el objetivo primordial de los usuarios que buscan auto-representarse por medio de las redes sociales y en esa constante

búsqueda es donde surgen diversas formas comunicacionales y dinámicas de exposición (Murolo, 2015: 687).

De acuerdo con el Diccionario de Oxford, la *selfie* es “una fotografía que fue tomada por uno mismo; típicamente tomada con un teléfono móvil o una cámara web y compartida vía redes sociales virtuales”. [xiv] Por tanto, las redes sociales se pueden considerar como espacios privilegiados en donde el compartir este tipo de imágenes propias favorece la construcción semiológica de los individuos. En estos espacios, el cuerpo participa de los mecanismos de codificación que busca la belleza como significación (Murolo, 2015: 690).

La *selfie* no solamente se identifica por ser una imagen auto-tomada, sino también por un conjunto de características que la distinguen del resto de las imágenes: el individuo se muestra siempre en primer plano y se pueden aplicar algunos filtros fotográficos digitales. En ocasiones se hace visible la mano con la que la fotografía es tomada, los ángulos siempre resultan los más favorecedores. Esta auto-fotografía puede ser tomada también frente a un espejo y se puede observar a los sujetos hacer algunas poses, gestos o ademanes que resultan sumamente repetitivos e imitativos en las redes sociales. Ciertamente, los ambientes en los cuales son tomadas estas fotografías son diferentes, sobre todo si se trata de plasmar la experiencia de un viaje o la visita a un lugar exótico; sin embargo, estos ambientes nunca se vuelven los protagonistas de la imagen, ya que el individuo siempre se encontrará en primer plano, mientras que los paisajes quedarán siempre como fondo de la representación de sí mismo. Excluyendo este tipo de ambientes, el resto de las *selfies* se sitúan, por lo regular, en los mismos espacios habitacionales: la recámara, el baño, la sala de estar, la terraza, etc. Siguiendo el pensamiento de Prada, este tipo de fotografías son, en su mayoría, consideradas como predecibles y repetitivas, tanto en forma como en contenido: se encuentran llenas de clichés, de lugares comunes y de patrones imitativos, haciendo de la *selfie*, uno de los formatos fotográficos más pobres (Prada, 2018: 83). Todas estas características hacen que la identificación de este tipo de fotografías resulte muy sencilla y casi automática. Hoy en día cualquier persona podría diferenciar una *selfie* de cualquier otro tipo de imagen en la red, ya que todos los recursos que emplea buscan aproximar al individuo a los cánones socialmente aceptados de belleza y estilo de vida, cánones que se convierten en estereotipos que buscan consolidar un ideal de belleza objetivable:

Estos cánones y estereotipos tiranizan a la imagen moderna, al punto de crear un estándar donde la belleza, universal subjetivo por antonomasia, deviene en objetivable. De ello que los cánones míticos de la belleza se encuentren presentes por transmutación en la codificación de los cuerpos para Facebook. Estos cuerpos dóciles a las sutiles exigencias de éxito del mercado reproducen el mito, siendo deseables y deseando con tan poco esfuerzo como el clic en “me gusta” (Murolo, 2015: 692).

Este tipo de imágenes podrían fácilmente clasificarse como una práctica narcisista; no obstante, a pesar de que tienen una gran relación con este concepto, cabe recordar lo que McLuhan señalaba en torno al mito de Narciso. Para este filósofo, Narciso no habría perecido enamorado de sí mismo, sino de una imagen en la que no se reconocía (Prada, 2018: 85). El constante ejercicio de autofotografiarse puede estar relacionado con la necesidad de reconocimiento de sí mismo: de encontrar entre toda una serie de auto-imágenes, aquella en la que uno se reconociese idealmente. Para esto, existe la posibilidad de realizar miles de fotos y escoger aquella que más se acerque a los ideales visuales y a la verdad acerca de nosotros mismos (Prada, 2018: 85).

Resulta paradójico que, en esta búsqueda de la identidad y la autenticidad, a través de las redes sociales, el ser humano termine imitando los patrones de representación del resto de los usuarios, eliminando así toda posibilidad de que las imágenes resultantes reflejen de forma genuina la personalidad de los individuos. Actualmente “(...) todo retrato, incluso el más simple y menos preparado, es el retrato de otro” (Prada, 2018: 86). Esta afirmación nos lleva a reflexionar sobre qué tan personales son los perfiles en las redes sociales, en un universo virtual en el que cada individuo tiene la posibilidad de construir su imagen a su supuesta conveniencia, pero siempre siguiendo las normas del régimen visual imperante.

Los efectos y el resultado de esta dinámica visual pueden ilustrarse metafóricamente equiparando el mundo de las redes sociales con uno de los viajes que Stanislaw Lem narra en su obra de ficción *Diarios de las estrellas* (Stanislaw Lem, 2019: 65), específicamente en el viaje decimotercero, donde el protagonista Tichy llega a un planeta llamado Panta:

Quando mi escolta se hubo quitado las escafandras, me convencí de que tenía delante a unos seres muy parecidos a los hombres, solo que estos eran todos iguales, con caras idénticas, como las de los gemelos, y por añadidura sonrientes (...) noté que cada transeúnte, al mirarme, movía la cabeza, asustado o tal vez compasivo; una pantiana se desmayó incluso impresionada por mi aspecto, pero ni siquiera entonces dejó de sonreír, lo que me sorprendió bastante. (...) crecía en mí la impresión de que los habitantes de aquel planeta llevaban una especie de mascarilla; no obstante, no estaba del todo seguro de ello (...) al día siguiente, cerca del mediodía, asistí, en el despacho de un juez de instrucción, a la lectura del acta de acusación. Se me inculpaba por el delito de angelofagia a favor de Pinta y por el crimen de diferenciación personal (...) por haber cometido los dos delitos antes mencionados incurría en la pena de identificación a perpetuidad (...) Has de saber, extranjero recién llegado a este planeta, decía el abogado de Tichy, que hemos alcanzado el más alto conocimiento de las fuentes de todos los sufrimientos, preocupaciones y desgracias que padecen los seres unidos en la sociedad. Dicha fuente estriba en el individuo, en su personalidad particular. La sociedad, la colectividad es eterna y regida por unas leyes constantes e inmóviles, iguales a las que rigen el poderío de soles y estrellas. El individuo se caracteriza por su inestabilidad, falta de decisión, lo accidental de sus decisiones y, sobre todo, por su transitoriedad. Nosotros hemos suprimido totalmente el individualismo a favor de la sociedad. En nuestro planeta solo existe la colectividad; no hay en él individuos... El castigo máximo al que puede exponerse un pantiano es a la exclusión del sorteo universal (donde cada uno intercambia roles en la sociedad) que lleva como consecuencia una solitaria existencia individual. (...) Al conocer cuál

era la pena, Tichy exclamó: “que me condenen”. A lo que su defensor respondió: - Es una imprudencia, recuerda que no vivirás como un individuo entre otros individuos, sino que te rodeará el mayor vacío, mayor que el vacío interplanetario.

(...) Tichy, el personaje principal, al ser expulsado medita sobre las utopías de la identidad y del aislamiento y la marginación que nos deparará el futuro (Stanislaw Lem, 2019: 73).

No es casualidad que al echar un vistazo a las redes sociales tengamos una experiencia parecida a la de Tichy, en la que la mayoría de nuestros contactos en redes sociales nos parezcan iguales entre sí al ver sus autorretratos. Esto sucede así porque en ellos podemos observar los mismos filtros, el mismo estilo de ropa, las mismas poses y gestos, etc. Todo ello en la búsqueda de una originalidad siempre en conformidad con las reglas de imagen y estilos de vida que son bien vistos en la *web 2.0*. Todos aquellos que no consiguen satisfacer dichos ideales sufrirán el señalamiento y la marginación de la masa dominante, o lo que se conoce como *ciberbullying*. Lo mismo para los individuos que no participan en ninguna red social digital, como para quienes el aislamiento no solamente se refleja en el universo virtual, sino también en la realidad, ya que, al parecer, en la actualidad, cualquier tema o hecho social debe pasar necesariamente por la red para poder ser visto y abordado por la comunidad. Por otro lado, quien se encuentra fuera de estas redes de comunicación se hallará en todo momento descontextualizado, dado que todo suceso parece encontrar un contexto propio a partir de la forma en la que se comunica y se retroalimenta en las redes sociales.

El fenómeno *selfie* pertenece a un régimen distinto de aquellas imágenes que se toman como recuerdo de algún evento importante o familiar, ya que, por definición, su carácter es el de circular de forma más o menos inmediata en Internet. No obstante, la abundancia de este tipo de imágenes propicia que su naturaleza sea efímera, a pesar de que pueda permanecer por mucho tiempo publicada en el perfil de la persona que la comparte. Estas imágenes solo resultan novedosas durante el lapso de unos cuantos minutos, ya que el exceso de contenidos en las redes sociales ocasiona que se pierdan de vista fácilmente a causa de la incesante actualización de información en Internet. La *selfie*, por ende, es la fotografía que trata del ahora y allí radica su potencial comunicacional y su valor estético:

La fotografía del evento social se construye desde el pasado, para el presente en tanto pasado. La *selfie* se construye desde el presente para el presente en tanto presente. La fotografía social retrata una situación, un evento que le precede y es necesario recordar. Por su parte, la *selfie* crea el recuerdo. Comer en McDonald 's, encontrarse con alguien por la calle, saludar a un famoso son situaciones cotidianas que la *selfie* construye como eventos. Decía Barthes que el nómeno de la fotografía es “esto ha sido”, El nómeno de la *selfie* sería, entonces, “esto es” (Murolo, 2015: 696).

En cuanto a la pregunta ¿Por qué tomamos *selfies*? es probable que una de las respuestas más razonables sea la que afirmaría que este hecho posibilita el controlar nuestros miedos e incertidumbres con respecto a la propia imagen que uno mismo proyecta y que los demás perciben de manera inmediata. La auto-representación nos brinda la posibilidad de posicionarnos dentro de los parámetros socialmente aceptados. Además, conviene tener en cuenta que el entorno en el que aspiramos desenvolvernos también se vuelve un motivo de ansiedad y de incertidumbre en la medida en que “lo que identifica a la gente no son ya necesariamente sus cuerpos; son todas las relaciones que mantienen con otros. Tú eres tu área más que tú mismo” (Prada, 2018: 86). Este tipo de imágenes, en las que además de proyectar nuestro físico, también mostramos un círculo de amistades y un estatus social, son un mecanismo para calmar esa ansiedad y necesidad de confirmar que, en efecto, formamos parte de estos entornos o por lo menos tenemos la esperanza de llegar a ser parte de ellos algún día.

Las *selfies* de las celebridades brindan la posibilidad de que el resto de las personas comunes conozcan esos sitios a los que nunca tendrían la oportunidad de acceder, de no ser por las redes sociales. De ahí que cualquier actividad cotidiana que las celebridades realicen resulta relevante para sus seguidores. Por el contrario, la vida en redes sociales de las personas comunes requiere la construcción de mensajes llamativos y fuera de lo convencional. En base a este propósito, las *selfies* brindan la posibilidad de crear dichos momentos para después ser publicados y compartidos. En resumen, la realización de *selfies* responde a la necesidad de mantener el control de nuestra imagen ante los ojos, pero también en la mente de los demás, la *ego foto* es una imagen “para”, ya no una imagen “de”, es una proyección del individuo para la interacción social en las redes (Prada, 2018: 87). La *selfie* es la forma en que el ser humano contemporáneo encontró para sentar las bases de una estética política del Yo (Murolo, 2015: 699) catapultando la identidad como un instrumento de poder dentro de un universo virtual que se rige por un capitalismo de identidades:

La crítica a que el arte sea la búsqueda del “verdadero yo”, aquella vieja ficción metafísica, encontraría en la *selfie* un perfecto instrumento, sobre todo en relación a las posibilidades que abre para revisar el concepto de identidad, no como una cuestión de “verdad” sino siempre de “poder”, en el contexto relacional sistema-red. Puestas en escena del yo y de sus correlativas ficciones que se convierten hoy, pues, en centro temático de muchos proyectos artísticos centrados en la forma de gestión de la identidad y de las autorrepresentaciones, de esas “poéticas de la conectividad” que, en múltiples formas, tematizan la cuestión de cómo actualmente está teniendo lugar lo que quizá podríamos denominar ya como un “capitalismo de las identidades” (Prada, 2018: 90).

No obstante, el fenómeno *selfie* también se ha considerado como un medio de expresión y de empoderamiento, al dar la ilusión de poder controlar la imagen del propio cuerpo. A la vez, se ha considerado que el acto de mostrarse a sí mismo no

siempre tiene que ver con el narcisismo, sino como parte de un discurso emancipador de las ideas conservadoras del cuerpo y la sexualidad. Hoy en día se puede ver a través de las redes sociales diversos movimientos que buscan romper precisamente con estereotipos de belleza y de moralidad, promoviendo, por ejemplo, el *bodypositive* en el que se puede ver a miles de mujeres mostrando con orgullo las "imperfecciones" de sus cuerpos, lo mismo con el movimiento *Queer* y *LGBTTTIQ*, quienes han buscado representarse tal como son, y en contra de toda ideología moral y religiosa. Estos movimientos buscan exponer y debilitar los discursos visuales machistas, racistas y homofóbicos, tornándose en una práctica emancipadora y en una nueva forma de activismo, de apoyo y de solidaridad (Prada, 2018: 92-93).

Independientemente de esto, ya sea que ciertos grupos poblacionales usen la selfie como medio de expresión, de reclamo o de emancipación y otros la usen para encajar dentro de los estándares sociales y de belleza que las redes sociales imponen, lo cierto es que en todo caso existe un anhelo de los individuos por mostrarse ante los demás, por compartir "la verdad" de su día a día, así como "la verdad" sobre sí mismos. El ejercicio de construir un perfil en las redes sociales conlleva una planeación o por lo menos un proceso de pensamiento y consciencia sobre cómo se quiere construir la propia imagen, y, para ello, la mayoría de las fotografías que se compartirán en la red personal suelen ser muy cuidadas. La ropa, el maquillaje, el peinado, los ángulos, los sitios, las personas y demás detalles vienen a la mente de los usuarios activos de las redes de forma casi automática, por lo que tener todos estos aspectos bajo control puede volverse un proceso angustiante en algunos momentos, sobre todo para los usuarios reconocidos como creadores de contenido o *influencers*: [xv] aquellas personas con la capacidad de influir en los compradores potenciales (o espectadores) de un producto o servicio (también puede ser un contenido) recomendándolo en redes sociales.

Conclusión: la cámara lúcida de Roland Barthes

Esta sensación de angustia nos remite a una importante consideración del filósofo Roland Barthes, quien señala que la mirada es un signo angustiante que siempre busca *algo* o *a alguien*. Al respecto, el conocido historiador estadounidense Martin Jay, en uno de los capítulos de su libro titulado *Ojos abatidos* rastrea algunos de los intentos de Barthes por explicar los motivos de esa angustia que se percibe en la mirada de alguien que observa una fotografía (Jay, 2007: 331). Narra que, en 1961, en el ensayo *El Mensaje Fotográfico*, Barthes califica la naturaleza de la fotografía como paradójica, ya que ésta se divide en dos partes: la primera, su cualidad denotativa para imitar el mundo. La fotografía no es la realidad, pero es su perfecto *analogon*. Por otro lado, la fotografía también posee la capacidad para significar, lo que para Barthes representa su potencialidad connotativa: una recepción activa de las resonancias culturales. Es esta dualidad de la cual proviene el potencial mitológico y la confusión de artificio y de naturaleza de la fotografía: su

capacidad de construir “el efecto de realidad”. Siguiendo a Barthes, la fotografía sería capaz de escapar del mito para convertirse en un simulacro del mundo, que pudiera prescindir de la mediación y la codificación cultural, sobre todo cuando el proceso fotográfico se convierte en un *suceso traumático*, entendiendo el trauma como suspensión del lenguaje: un bloqueo de significado, es decir, “(...) cuanto más directo es el trauma, más difícil es la connotación” (Jay, 2007: 334-335). Esta identificación de la denotación fotográfica con el trauma emocional proporciona una pista para entender la angustia de la mirada.

Martin Jay continúa su análisis con el ensayo titulado *Retórica de la imagen* de 1964, en el cual, Roland Barthes afirma que la denotación fotográfica no establece una conciencia del *ser-ahí* de la cosa, sino una inteligencia de su *haber-estado-allí*, resaltando una nueva categoría espacio-temporal: inmediatez espacial y anterioridad temporal (Jay, 2007: 335). La fotografía contendría en su naturaleza una conjunción ilógica entre el *aquí-ahora* y el *allí-entonces*, lo cual revela de manera estremecedora la fuente de la angustia que rodea a la imagen fotográfica. A modo de conclusión, Jay interpreta que la angustia de la mirada, para Barthes, se relacionaría directamente con el poder denotativo de la fotografía, el cual no solamente se hace visible al mostrar imágenes que pueden generar una especie de trauma de forma explícita, sino también al producir un trauma implícito en los observadores, el cual se relacionaría con el pasado perdido que emana de las fotografías y el dolor asociado con esa pérdida (Jay, 2007: 335).

Dada la naturaleza de la post-fotografía, tal como la hemos analizado hasta ahora, podríamos decir que su categoría espacio-temporal difiere de la fotografía tradicional a la que Barthes se refería en sus escritos, ya que más que caracterizarse por una anterioridad temporal, ésta lo haría por un presente temporal, ya que como hemos señalado, este tipo de imágenes y, sobre todo, las auto-fotos se construyen desde el presente para el presente en tanto presente (Murolo, 2015: 696).

Trasladando esta idea de la angustia de la mirada al fenómeno de la post-fotografía y sobre todo a las auto-fotos, podríamos señalar que el trauma implícito que deriva de estas imágenes ya no es el de un pasado perdido, sino, probablemente, el de un presente perdido. De una experiencia dilatada en la búsqueda de lo fotogénico y de las reacciones que dicha imagen pudiera generar en un futuro inmediato al ser publicada en las redes sociales. También podríamos suponer la idea de un presente perdido en el sentido de no experimentar la propia vida, en aras de imitar las de los extraños, quienes aparentan vivirla de mejor manera, más cómoda, más libre, más deseable. La angustia ahora se ubica en la búsqueda del instante presente: aquel que nos confirmaría que estamos viviendo y experimentando la vida como vivida por uno mismo.

Bibliografía

Barthes, Roland, (1957) *Mythologies*, Paris: Seuil.

- (1973) *Le Plaisir du Texte*, Paris: Seuil.
- (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil.
- (1978) *Sistema de la Moda*, Barcelona: Gustavo Gili.
- (1984) *Le Bruissement de la Langue, Essais Critique IV*, Paris: Seuil.
- (1985) *L'Aventure Sémiologique*, Paris: Seuil.
- (2002) *Lo Obvio y lo Obtuso, Imágenes, Gestos, Voces*, Barcelona: Paidós.
- (2006) *La Cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*, Barcelona: Paidós.
- (2009) *Journal de Deuil*, Paris: Seuil.
- (2011) *S/Z*, México: Siglo XXI.
- (2013) *Fragments de un Discurso Amoroso*, México: Siglo XXI.
- (2015) *Écrits sur le Théâtre*, Paris: Seuil.

Baudelaire, Charles, (1973) *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, Edición establecida por Robert Kopp, Paris: Gallimard.

- (1988) *Las Flores del Mal*, Estudio preliminar y traducción de Enrique López Castellón, Madrid: P.P.P. Ediciones.
- (2005) *Salones y Otros Escritos sobre Arte*, Edición de Guillermo Solana, Madrid: Visor.
- (2000) *Correspondance*, Selección y presentación de Claude Pichois y Jérôme Thélot, Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter, (1999) *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

- (2005) *Sobre la Fotografía*, Valencia: Pre-Textos.
- (2007) *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata: Terramar.

Bourdieu, Pierre, (2003) *Un Arte Medio. Ensayo sobre los Usos Sociales de la Fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.

Brague, Rémi, (2008) *Image Vagabonde. Essai sur l'Imaginaire Baudelairien*, Chatou: Editions de la Transparence.

Brea, José Luis, (2010) *Las Tres Eras de la Imagen*, Madrid: Akal.

Compagnon, Antoine, (1998) *Le Démon de la Théorie, Littérature et Sens Commun*, Paris: Seuil.

- (2005) *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris : Gallimard.
- (2014) *Baudelaire l'Irréductible*, Paris: Flammarion.

Debray, Régis, (1994) *Vida y Muerte de la Imagen*, Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles, (1983) *La Imagen Movimiento, Estudios sobre Cine I*, Barcelona: Paidós.

Down, Ades, (1987-1989) *Fotomontaje*, Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, Joan, (2010) *La Cámara de Pandora*, Barcelona, Gustavo Gili.

- (2016) *La furia de las Imágenes*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Freund, Gisèle, (1993) *La Fotografía como Documento Social*, Barcelona: Gustavo Gili.

González Flores, Laura, (2005) *Fotografía y Pintura: ¿Dos Medios Diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili.

Jay, Martin, (2007). *Ojos Abatidos, La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del siglo XX*, Madrid: Akal.

Jiménez, José, (2013) *La Imagen Surrealista*, Madrid: Trotta.

Lem, Stanislaw, (2019) *Diarios de las Estrellas*, (epublico, editor digital Titivillus) <https://tuscriaturasarchivoshome.files.wordpress.com/2019/07/diarios-de-las-estrellas-por-stanislaw-lem.pdf> (consultado el 11 de marzo de 2021)

Lipovetsky, Gilles, (2012) *El Imperio de lo Efímero, La Moda y su Destino en las Sociedades Modernas*, Barcelona: Anagrama.

- (2016) *De la Ligereza. Hacia una Civilización de lo Ligero*, Barcelona: Anagrama.

Mitchell, W. J. T., (2019) *La Ciencia de la Imagen*, Madrid: Akal.

Murolo, Norberto (2015) *Del mito del Narciso a la Selfie. Una Arqueología de los Cuerpos Codificados*, palabra clave 18, no. 3 (2015): 676-700. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029003>

Murphy, Steve, (2003) *Logique du Dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Paris: Champion.

- (2014) (Dir.) *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Prada, Juan Martín, (2018) *El Ver y las Imágenes en el Tiempo de Internet*, Madrid: Akal.

Ribalta, Jorge, (2018) *El Espacio Público de la Fotografía*, Barcelona: Arcadia.

Rosset, Clément, (2006) *Fantasmagories, suivi de Le Réel, L'Imaginaire et l'Illusoire*, Paris: Minuit.

Schaeffer, Jean-Marie, (1990) *La Imagen Precaria: del Dispositivo Fotográfico*, Madrid: Cátedra.

- (2015) *L'expérience Esthétique*, Paris: Gallimard.

Sontag, Susan, (2016) *Sobre la Fotografía*, México: Penguin Random House Group Editorial.

Notas

[i] Lipovetsky, Gilles, (2016) *De la Ligereza. Hacia una Civilización de lo Ligero*, Barcelona: Anagrama, p. 131: “La era hipermoderna es contemporánea de la exploración de los universos liliputienses, de la intervención en lo más ligero que lo ligero, en entidades minúsculas a la escala de lo “nano”, es decir, de las milmillonésimas de metro. El viejo eslogan *small is beautiful* encuentra una apoteosis absoluta en el *Small bang*, que resultado de la combinación del progreso de la informática, las nanotecnologías, la biología y las ciencias cognitivas, está en condiciones de fabricar nano objetos con fines muy variados”.

[ii] *Ibid.*, p. 129: “En la era de la abundancia digital, los datos informáticos, los ficheros electrónicos y el tratamiento digital desempeña un papel básico en todas las actividades humanas. Estamos en un mundo caracterizado por la “sustitución informacional”: el cibercomercio puede reemplazar a las tiendas, la enseñanza informatizada a las aulas, la teleconferencia a las reuniones físicas, el teletrabajo a las oficinas, la música en línea a los CD, el libro electrónico a los libros de papel: “Este verano viajaré ligero: un bikini, una falda y mil libros” (Publicidad del lector electrónico Kobo)”.

[iii] *Ibid.*, p. 212: “Hacia mediados del siglo XIX, Baudelaire asocia ya explícitamente la modernidad estética con la moda, lo transitorio, lo fugitivo. Más tarde, la idolatría de lo Nuevo que cultivan las vanguardias refuerza el lazo de arte y moda, en la medida en que ésta se basa en la búsqueda continua del cambio y en la negación del eje temporal de la tradición, a saber, el pasado. El universo artístico ya no está regido por la tradición ni por la búsqueda de lo bello, sino, al igual que la moda, por la renovación permanente, la velocidad de los cambios, la sorpresa continua. Lo importante es romper los vínculos de continuidad con el pasado, provocar rupturas y nuevos comienzos. (...) Si “la moda se aniquila a sí misma sin cesar” y si “su

destino consiste en desaparecer, la modernidad vanguardista, por su lado, “es negación de sí misma”, “autodestrucción creadora”. Se trata de crear obras totalmente actuales, totalmente modernas, liberadas de toda referencia al pasado, incluso al más inmediato”. (Lipovetsky nos remite a tres obras: Kônig, René, (1972) *Sociología de la Moda*, Barcelona: A. Redondo; Paz, Octavio (1972) *Los Hijos del Limo*, Barcelona: Seix Barral; Rosenberg, Harold, (1969) *La Tradición de lo Nuevo*, Caracas: Monte Ávila (Lipovetsky, *op. cit.*, p. 212)

[iv] Lipovetsky, Gilles, (2012) *El Imperio de lo Efímero, La Moda y su Destino en las Sociedades Modernas*, Barcelona: Anagrama, p. 206-207: “Ante todo, ¿Cómo no insistir sobre cuanto concierne al poder cultural de lo Nuevo en el imperio de la moda? (...) El código de lo nuevo en las sociedades contemporáneas es particularmente inseparable del avance en la igualdad de condiciones y la reivindicación individualista”.

[v] Benjamin, Walter, (2007), “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La plata: Terramar, p. 148-149: “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción (...) Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado enormemente el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir al paso con la palabra hablada. (...) En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro”.

[vi] Jay, Martin, (2007) *Ojos Abatidos, La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del siglo XX*, Madrid: Akal, p. 331: “Él, que solemnemente había proclamado la muerte del autor-ahogado en el mar de la intertextualidad (...) Desde el principio, Barthes luchó para quebrar los signos, para diseminar significados, para exceder las estructuras, las clasificaciones y los estereotipos”.

[vii] Barthes, Roland, (2006) *La Cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*, Barcelona: Paidós, p. 58-59: “Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque los saboreo como cuadros históricos buenos: (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. (...) Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium*, lo

llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero también me lastima, me punza)”.

[viii] Bourdieu, Pierre, (2003) *Un Arte Medio. Ensayo sobre los Usos Sociales de la Fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 136: “Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”.

[ix] Barthes, Roland, (2009) *Journal de Deuil*, Paris: Seuil, p. 232: “Habiendo recibido la foto que había hecho reproducir de mamá, pequeña niña en el jardín de invierno de Chennevières, intento colocarla delante de mí, en mi mesa de trabajo. Pero era demasiado, eso me era intolerable, me produce demasiada pena. Esta imagen entra en conflicto con todos los pequeños combates vanos, sin nobleza, de mi vida”. (29 de diciembre de 1978).

[x] Jay, Martin, (2007) *Ojos Abatidos, La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del siglo XX*, Madrid: Akal, p. 343: “Hablando estrictamente, las fotografías difieren de las remembranzas proustianas del tiempo perdido; no son meros ejercicios nostálgicos que abolen la distancia entre el pasado y el presente. En su lugar, según Barthes, ratifican la existencia de lo que fue”.

[xi] Baudelaire, Charles, (2000) *Correspondance*, Selección y presentación de Claude Pichois y Jérôme Thélot, Paris: Gallimard, p. 340: “et que vous, *vous n’êtes que le premier dans la décrépitude de votre art*”. (Carta de Baudelaire a Édouard Manet, el jueves 11 de mayo de 1865).

[xii] Benjamin, Walter, (1999) *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid: Taurus, p. 178: “Cuando el impresionismo cede ante el cubismo, la pintura se procura amplios terrenos en los que no puede seguirle la fotografía”.

[xiii] Barthes, Roland, (2006) *La Cámara Lúcida: Nota sobre la Fotografía*, Barcelona: Paidós, p. 64-65: “Sin embargo, no es (me parece) a través de la pintura como la fotografía entronca con el arte, es a través del teatro. En el origen de la Foto se sitúa siempre a Niepce y a Daguerre (aunque el segundo ha usurpado un poco el sitio al primero); Daguerre, cuando se apropió del invento de Niepce, explotaba en la Plaza del Château (Plaza de la República) un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz. La *camera obscura*, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo las tres artes de la escena (...) la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeada bajo el cual vemos la muerte”.

[xiv] Diccionario de Oxford: “A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media”. Recuperado el 10 de marzo de 2021 de http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/selfie

[xv] Diccionario de Oxford: “A person or thing that influences somebody/something, especially a person with the ability to influence potential buyers of a product or service by recommending it on social media”. Recuperado el 18 de marzo de 2021 de <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/influencer?q=influencer>