

Las imágenes fotográficas en tiempo real: una aproximación

Digital photography: an approach to real time pictures

Mariano Zelcer
Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
marianozelcer@yahoo.com.ar

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
Año IX, #18, Segundo semestre 2017
Buenos Aires, ARG | Págs. 135 a 154
ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 16/10/2017 – Aceptación: 30/11/2017

Resumen:

Este trabajo hace foco en las fotografías digitales que son tomadas y enviadas en tiempo real a través del empleo de teléfonos inteligentes o *smartphones*. El trabajo circunscribe, dentro del conjunto amplio de imágenes observadas, dos moldes que insisten con frecuencia: las fotos de comida y las *selfies*. En particular, el trabajo hace foco en la descripción de las escenas enunciativas que tienen lugar en cada tipo de imagen. Las conclusiones discuten la noción de *tiempo real* (en contraposición a la de *toma directa*) y repasan cómo estos empleos específicos de los teléfonos inteligentes afectan el noema de la fotografía señalado por Barthes. Ya no se trata, en estos casos, de un “haber estado allí”, sino de un “estar siendo ahora”: lo que parece emerger de la fotografía es un presente.

Palabras clave: *fotografía, selfies, tiempo real, directo, noema.*

Abstract:

This paper analyzes photographic pictures that are taken and sent in real time using smartphones. Among the wide range of such images, this work focuses on two recurrent patterns: selfies and food pictures. The work particularly describes the enunciative scenes that take place within each type of image. In the conclusions, the *real time* concept is discussed

(in comparison to *live*), as well as Barthes' *noema*, which is affected by this usage. These pictures seem not to build a "having-been-there" quality but a "being-there" one, where present time seems to emerge from these images.

Keywords: *photography, selfies, real time, live, noema.*

Introducción¹

Existe hoy un uso extendido, que parece tender a estabilizarse como una práctica cotidiana del empleo de los teléfonos inteligentes o *smartphones*, que consiste en el envío de fotografías tomadas en tiempo real. El usuario captura una imagen con la cámara del teléfono, y a través de alguna aplicación que permita compartir este tipo de archivos, se la envía a alguno de sus contactos, o muy habitualmente, a un conjunto de contactos con el que comparte un "grupo" de conversación a través de una aplicación. WhatsApp es hoy una de las aplicaciones más extendidas que se emplean con este fin; la acotamos entonces como espacio de observación para nuestro trabajo. Como es sabido, WhatsApp permite también el envío de mensajes de texto; de este modo, las fotografías van muy habitualmente acompañadas de algunas frases que operan, con frecuencia, como un epígrafe, explicación o comentario de la imagen enviada. Desde luego, la técnica permite compartir cualquier tipo de imagen; sin embargo, acotamos aquí el fenómeno del envío de imágenes fotográficas tomadas por el mismo usuario, es decir, nos ubicamos dentro de la esfera de la utilización privada de la técnica fotográfica.² Y dentro de estas fotografías, recortamos a su vez aquellas que son tomadas y enviadas de inmediato. Acotamos este fenómeno no sólo por su amplia extensión en la contemporaneidad, sino también y fundamentalmente porque nos parece que afecta el estatuto de la imagen fotográfica de una forma novedosa, no observada hasta el advenimiento de estos tipos de intercambios. Las imágenes que estudiaremos se enmarcan en lo que se ha conocido como la *postfotografía*, una multiplicidad de fenómenos que, al decir de Joan Fontcuberta, han tenido lugar a partir de "la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual" (2017: 7). Tres factores centrales caracterizan este

1 Este artículo constituye una versión resumida y revisada de la monografía final realizada en el marco del Seminario de Doctorado "La investigación sobre mediatizaciones. De lo masivo a las redes", dictado por el Dr. José Luis Fernández en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires entre el 7 de abril y el 26 de mayo de 2015.

2 Acerca de los distintos empleos posibles de la técnica fotográfica, puede consultarse Verón (1997). Volveremos sobre ese trabajo en las próximas páginas.

orden visual de lo fotográfico según el autor: “la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación” (Fontcuberta, 2017: 9).³

Si nuestra indagación se sitúa en el nivel de los intercambios interpersonales o grupales, la aproximación requiere retomar elementos etnográficos; una suerte de observación participante que implica formar parte de conversaciones que tengan lugar a través de estas redes sociales. Se trata de una práctica que, siguiendo a Kozinets, podemos denominar *netnografía* (en inglés, *netnography*). La observación netnográfica nos permitió aproximarnos, por ejemplo, a las dinámicas de envío de mensajes a través de esta aplicación, los tiempos de envío y de respuesta, los momentos del día en el que tenían lugar los intercambios, etc.⁴ La observación netnográfica se complementa en este trabajo con un abordaje analítico inscripto en la disciplina sociosemiótica. Los registros de esos intercambios (imágenes, textos) serán abordados entonces como producciones discursivas (Verón, 1996), y nos ocuparemos así de describir distintos aspectos de sus efectos de sentido. En particular, nos interesará describir las escenas enunciativas que tienen lugar, es decir, las construcciones textuales de las escenas comunicacionales que se generan a través de estas producciones discursivas.⁵

3 Antes de Fontcuberta, múltiples autores ya habían trabajado sobre la descripción de la postfotografía, aunque no necesariamente empleando ese término. Entre ellos debemos citar a Fred Ritchin, quien en *Después de la fotografía* dio cuenta tempranamente de la diversificación en los usos y la circulación de las fotografías a partir de su digitalización. Decía este autor: “(...) el acto fotográfico (...) evoluciona hacia una estrategia comunicativa más pronta y omnipresente, casualmente representada en el uso de teléfonos y asistentes digitales personales, *Web cams* y satélites” (Ritchin, 2010: 22). Ritchin ya llamaba la atención acerca de la vinculación entre la naturaleza digital de la fotografía y sus posibilidades de ser compartida en tiempo real, un fenómeno del que nos ocuparemos en este trabajo: “(...) a diferencia de casi toda la fotografía analógica (...) la digital es prácticamente contemporánea al producir imágenes que pueden ser vistas casi inmediatamente en todo el mundo o en la propia cámara” (Ritchin, 2010: 170).

4 Durante el período que duró el relevamiento, se definió una metodología de observación participante en la cual se estableció como única restricción del observador no enviar fotografías, ni solicitar o pedir que otros participantes de la conversación lo hicieran, con el fin de minimizar la incidencia de la participación del analista en la producción o en las dinámicas de intercambio de imágenes que tenían lugar en los grupos de chat. La observación se realizó fundamentalmente en los grupos de WhatsApp “Generación Dorada ‘86”, “12000 km.”, “Grupo Frontera” y “Argentina Libre”, de amplia actividad durante los días en que duró la observación (algunos de ellos llegaron a superar los 200 mensajes diarios). Los nombres se brindan como referencia, puesto que —por los modos de funcionamiento de WhatsApp— se trata de grupos cerrados que sólo pueden ser conocidos por sus participantes. Las fotografías analizadas no se incluyen aquí para preservar la privacidad de los fotografiados, que compartieron sus imágenes en espacios cerrados al acceso público. El autor desea agradecer especialmente a los miembros de “Argentina Libre” por su buena predisposición para colaborar con este trabajo.

5 Por una cuestión de espacio, no nos explayaremos aquí sobre la noción de enunciación. Deseamos recalcar, solamente, que nuestro abordaje la comprende como una construcción discursiva que resulta de los distintos rasgos que componen cada uno de los textos. El análisis enunciativo tiene en su horizonte la caracterización de

Las imágenes fotográficas

En reiteradas ocasiones utilizamos la expresión “la imagen fotográfica”. Sostenemos la necesidad de circunscribir, cuando abordamos el estudio de las imágenes, el tipo de imagen con el que estamos trabajando cada vez. No es lo mismo trabajar con imagen pictórica, imagen televisiva, imagen cinematográfica o imagen fotográfica. En cada caso, las imágenes son producidas a través de distintos dispositivos técnicos que, según el caso, habilitan o restringen en distintos aspectos la producción discursiva que se genera mediante ellos, incidiendo incluso en las construcciones enunciativas.⁶

La bibliografía acerca de la imagen fotográfica es extensa; queremos recordar, al inicio de este trabajo, algunos señalamientos que dos autores realizaron en sendos textos que hoy son de referencia, acerca del estatuto de la imagen fotográfica: Jean-Marie Schaeffer y Roland Barthes.

Schaeffer trabaja con las clasificaciones del signo de Peirce y, retomando la segunda tricotomía, caracteriza la imagen fotográfica como un *ícono indicial*. Según explica, se trata de un ícono porque guarda semejanza con lo fotografiado, al tiempo que es indicial porque posee con lo fotografiado una relación existencial: en la génesis de esa imagen, los fotones han impregnado la película fotográfica y “han dejado su huella” allí. En la vida social de la fotografía, existen saberes sociales acerca de esta génesis, que el autor denomina como *arché*. Según explica Schaeffer, es el saber acerca de este *arché* el que habilita la lectura de la imagen fotográfica como un ícono indicial: “una fotografía funciona como imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía y lo que este hecho implica” (Schaeffer, 1990: 32). Este autor recuerda precisamente que la expansión de la fotografía fue acompañada de la transmisión de saberes técnico-prácticos sobre ella. Estos saberes, que circularon y aún circulan socialmente como metadiscursos, funcionan como *interpretantes* del signo fotográfico: sólo a condición de poseer esos interpretantes una fotografía puede ser leída como un ícono indicial, es decir, al mismo tiempo como un signo que guarda relación de semejanza y que a su vez es prueba de existencia de aquello que se ve en la imagen.

ciertas figuras textuales: el enunciador, como la instancia dadora del texto, el enunciatario, como aquella instancia a la que el texto es dado, y el vínculo (metaforizado en la noción de “escena”) que en el texto se propone entre ellos (ver, por ejemplo, Steimberg, 1993 o Verón, 1999). En ese sentido, se distancia de pensar las escenas comunicativas, en las que observamos a los emisores y receptores, actores reales que intervienen en los intercambios de mensajes.

6 Estamos siguiendo aquí las aproximaciones que tuvieron, entre otros, Eliseo Verón, (1974), Christian Metz (1974) José Luis Fernández (1994), Oscar Traversa (2001 y 2009) y Mario Carlón (2004).

Barthes, por su parte, había caracterizado el noema de la fotografía unos años antes en La cámara Lúcida (1980). Barthes llama de este modo a una suerte de esencia o “rasgo inimitable” de la fotografía (Barthes, 2004: 124]). Este noema, dice el autor, consiste en el “haber estado allí”, lo que es al mismo tiempo una constatación de realidad y de pasado:

Es preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (...) en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto (...) Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, deberemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía (...) El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘*Esto ha sido*’ (Barthes 2004: 120).⁷

Discutiendo estos escritos de Barthes, Verón ha señalado que por primera vez en la historia de la mediatización, en la fotografía “*el discurso producido por el dispositivo es portador inequívoco de las marcas del momento de su producción, y esas marcas forman parte inseparable del sentido final del discurso*” (Verón, 2013: 247). El autor enfatiza aquí de algún modo el carácter indicial que había señalado Schaeffer.⁸

Ahora bien: ¿podemos seguir hablando hoy de “la imagen fotográfica” como un único tipo de imagen? La respuesta es negativa, y lo es en dos niveles. Por un lado, las imágenes fotográficas pueden articularse en distintas producciones discursivas generadas con otros dispositivos o combinación de ellos, que den como resultado alteraciones o acentua-

7 Las proposiciones de estos dos autores acerca de la fotografía son mucho más extensas y ricas que estos dos señalamientos que traemos aquí; incluso acotándonos a los dos libros citados, deberíamos mencionar al menos las distintas dinámicas receptoras y la idea de precariedad asociada al arte fotográfico trabajadas por Schaeffer, y las nociones de *punctum* y *studium* que Barthes desarrolla en su abordaje fenomenológico de la fotografía. Remitimos a la obra de los autores mencionados para el desarrollo de éstas y otras formulaciones.

8 En rigor, el mismo Peirce ya había considerado las fotografías como índices: “Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, [los índices,] aquellos que lo son por conexión física” (Peirce, 1986: 48).

ciones sobre su estatuto semiótico original. Verón lo trabajó de modo memorable en un artículo que hoy tiene algo más de dos décadas (ver Verón, 1997). El autor discutía allí distintos modos posibles en que podía modalizarse el noema barthesiano a partir de diversas articulaciones que la fotografía puede presentar con diferentes soportes, emplazamientos o producciones discursivas. Por el otro, hoy no podemos seguir hablando de la imagen fotográfica como un único tipo de imagen en otro nivel, si se quiere, lógicamente anterior: el de las técnicas empleadas para producir las imágenes. En efecto, en este trabajo estamos ocupándonos de imágenes fotográficas digitales.

En la fotografía digital, que en menos de dos décadas desplazó casi por completo la fotografía analógica de película de los usos cotidianos, las imágenes tienen una génesis radicalmente diferente: ya no son generadas por impregnación de una película de plata, sino por un escaneo secuencial que genera un conjunto de datos matemáticos (Manovich, 2003: 101). Sin embargo, la fotografía digital conserva al mismo tiempo los modos de representación visual que se habían generado históricamente con la fotografía analógica. Lev Manovich caracteriza esto como una paradoja: “La imagen digital aniquila la fotografía, mientras que solidifica, glorifica e inmortaliza lo fotográfico” (Manovich, 2003:102). Aun si nos focalizáramos solamente en indagar acerca de las posibilidades y restricciones discursivas, un ejercicio comparativo entre las similitudes y diferencias entre la fotografía analógica y la digital podría dar lugar a un extenso estudio; nos limitaremos aquí a señalar solamente dos implicancias que nos servirán para abordar el fenómeno que nos interesa:

- > Los dispositivos técnicos de generación de fotografías digitales (sean cámaras, sean “teléfonos inteligentes”, o cualquier otro dispositivo que posea una cámara incorporada) siguen operando, al igual que las cámaras analógicas, mediante la *captura* de las imágenes que tienen frente a la lente. El estatuto semiótico de los textos visuales que generan sigue siendo entonces, tal como lo señalaba Scheaffer para la fotografía tradicional, el de ser íconos indiciales. Dicho de otro modo, seguimos estando ante dispositivos *de registro* de imágenes: las fotografías digitales se siguen *tomando*, ergo constituyen a la vez una prueba de existencia de aquello que se ve en la imagen y un signo que opera por similitud.
- > Entre las numerosas implicancias que se desprenden del carácter digital de estas imágenes, nos interesa señalar la posibilidad que se abre de que sean enviadas en forma instantánea a través de Internet, y esto de múltiples maneras: como archivo adjunto en

un *e-mail*, como una publicación en una red social como Facebook o, el caso que nos interesa aquí, a través de una aplicación como WhatsApp que permite, junto con las “conversaciones” escritas y otras funcionalidades, compartir archivos en tiempo real.

Dos clases de fotografías

Detengámonos ahora específicamente sobre los textos con los que estamos trabajando: fotografías que han sido tomadas y compartidas a través de conversaciones de WhatsApp en tiempo real. En términos metodológicos, la distinción de estas fotografías de otras que pueden haber sido tomadas con anterioridad y compartidas por el mismo medio no puede decidirse sólo observando las imágenes. Dicho de otro modo, no hay rasgo alguno en esas fotografías que permita distinguir si han sido tomadas en el momento en que son compartidas o si son anteriores. La discriminación entre unas y otras fotos habitualmente debe resolverse con información brindada por paratextos o con información contextual que funciona como marco de referencia. En buena medida, los mensajes verbales compartidos en las mismas conversaciones en que se encuentran las imágenes operan como epígrafes o comentarios y de algún modo, ayudan a distinguir entre el “esto es una imagen de ahora” y “esto es una imagen anterior”. Ahora bien: si de un lado existen criterios para tener certeza acerca de que una imagen fue tomada con anterioridad (por ejemplo, se ve a la persona en un espacio nocturno cuando la foto es enviada de día, o se la ve con rasgos más jóvenes; es decir indicios seguros que remiten a otro espacio/tiempo), del otro, nunca se puede tener certeza plena de que una foto efectivamente fue tomada y compartida “en tiempo real”. Una serie de preguntas observadas en las conversaciones —del tipo “¿Ahora estás ahí” o “¿Esto es de ahora?”— buscan distinguir si esas imágenes muestran un presente concomitante al momento de la recepción, o un pasado reciente. Lo que nos interesa aquí es que, frente a otras dinámicas preexistentes, en las que las fotografías digitales eran compartidas diferidamente (como el envío de una imagen por *e-mail*), la articulación de los distintos dispositivos reseñados habilita el compartir fotografías tomadas en tiempo real. Este fenómeno, que tiene una amplia extensión, constituye un modo novedoso del intercambio de imágenes fotográficas en la contemporaneidad.

Una rápida observación de las fotografías relevadas vuelve evidente que son numerosos los géneros o clases discursivas que las organizan. En cada uno de ellos se dan distintos juegos discursivos que, para realizar un

análisis riguroso, deberían trabajarse al menos inicialmente por separado. Circunscribimos entonces, dentro del conjunto amplio de imágenes observadas, dos grandes tipos que insisten con frecuencia en los distintos grupos relevados: las fotos de comida y las *selfies*. Es analizando estas dos clases de fotografías que buscaremos aproximarnos a nuestro objeto: las fotografías digitales tomadas y compartidas en tiempo real a través de WhatsApp.

Las fotos de comida

Las fotos de comida no son exclusivas de las conversaciones que tienen lugar a través de WhatsApp. Antes bien, la práctica de fotografiar el plato que se tiene delante (habitualmente antes de comenzar a ingerirlo) está muy extendida en múltiples redes sociales digitales, entre las que WhatsApp es sólo una más⁹. Las fotos de comida ilustran un fenómeno mucho más amplio que acompañó la transición de la fotografía analógica a la digital, y luego la articulación de esta última con los servicios en tiempo real de Internet, que puede resumirse como la expansión de lo *cotidianamente fotografiable*. La fotografía analógica, con sus altos costos, sus largos tiempos entre toma y revelado y sus restricciones para ser compartidas provenientes del soporte —que básicamente requería la copresencia con cada una de las personas a las que se les deseaba mostrar la fotografía en papel, de a una por vez— hacía que en el uso doméstico la toma de imágenes fotográficas se circunscribiera a ciertos momentos, eventos o situaciones, que pueden resumirse como lo extraordinario dentro de lo cotidiano: la fiesta de cumpleaños, el acto escolar, las vacaciones, el hijo pequeño que aprende a caminar, etc. La toma de la imagen fotográfica suponía una evaluación previa acerca de la relevancia que tendría esa imagen en un tiempo posterior: siendo que sólo se materializaría en un futuro, la imagen se capturaba sólo si se podía pensar que en más adelante tendría algún valor en relación con ese presente que ya sería pasado: fotografía como testimonio, como recuerdo, como rememoración.¹⁰

La llegada de la fotografía digital terminó rápidamente con las dos primeras restricciones: una vez adquirida una cámara, tomar una fotografía se volvió una actividad virtualmente gratuita, y los tiempos de revela-

9 Es tan frecuente el hábito de tomar estas imágenes fotográficas de lo que se está a punto de comer que en idioma inglés se generó la expresión “*eat and tweet*” para describir esta práctica (puede traducirse literalmente como “come y tuitea”, aunque perdiendo el juego poético que tiene la sonoridad en la lengua original).

10 Estamos nombrando aquí tres de las *dinámicas receptivas* que Schaeffer identifica para la imagen fotográfica. Para una ampliación acerca de estas dinámicas y una revisión de las restantes, ver Schaeffer (1990).

do desaparecieron. Cuando se produjeron las articulaciones con Internet (particularmente con los *smartphones*, que al mismo tiempo contienen una cámara integrada y están conectados a la Red), también se redujeron las distancias espaciales y temporales en relación con la distribución de las fotografías, y se hizo posible compartirlas en tiempo real a una multiplicidad de receptores simultáneamente. Estas nuevas posibilidades habilitaron que la fotografía se empleara para tematizar asuntos de la cotidianidad ya no extraordinarios, o eventualmente, sólo vueltos extraordinarios por el señalamiento que la propia toma fotográfica hace sobre ellos. Las fotos de comida son una materialización —seguramente una de las más extendidas— de estas nuevas posibilidades del decir de la imagen fotográfica.

Instalado forzosamente como una actividad recurrente de la vida cotidiana debido a razones biológicas, el comer puede ser tanto un lugar de repetición y de rutina como de diferenciación y novedad. Las fotos de comida circulan habitualmente en el horario cercano a la cena; es en esa comida nocturna, y no en el almuerzo, cuando el acto del comer suele realizarse en el hogar, y se dispone de más tiempo para trabajar en la elaboración de algún plato. Las imágenes muestran predominantemente la comida en su momento de elaboración o el plato terminado en primer plano, listo para ser comido. Si bien las imágenes tienen un predominio descriptivo, su inclusión en las conversaciones de WhatsApp hace que habitualmente estén insertas en una cierta narratividad de la vida cotidiana¹¹.

La operación retórica de base es la metonimia, y se observa con dos sentidos que en muchas ocasiones coexisten. La primera metonimia es productor-producto: se trata del plato que acaba de ser elaborado. Si la foto es del momento de elaboración, el efecto es de tiempo presente: ese plato *está siendo* cocinado. Si es del plato terminado, la acción se encuentra en tiempo pasado: el plato *ya ha sido elaborado*, y lo que se ve en la imagen es un resultado de ese proceso. Se observa como tematización recurrente la habilidad culinaria, un desempeño de la exterioridad corporal que se plasma en la sartén o el plato que son fotografiados. La segunda metonimia es comida-comensal: se trata del plato que está a punto de ser consumido. En estos casos no se observan imágenes del momento de la elaboración, sino sólo del plato terminado¹². En ese sentido, la acción se

11 No nos explayaremos aquí sobre la problematización de la narratividad de la vida cotidiana por una cuestión de espacio; al respecto, se puede consultar Soto (2016).

12 El trabajo de estetización sobre las fotografías de los platos terminados ha dado lugar a la categoría de food porn, que vive en redes sociales como Instagram como un *hashtag* (*#foodporn*). Esta denominación señala un consumo predominantemente visual en el que —como en la pornografía— la mirada desplaza al acto (en este caso,

encuentra en un tiempo futuro: el plato aún no ha sido ingerido, lo que se ve en la imagen es el antecedente de la situación del comer. En estos casos son habituales las tematizaciones del comer (el buen comer, el comer sencillo, el comer sano, el comer sofisticado, etc.), una actividad que involucra la interioridad corporal.

En las fotografías de comida es frecuente que no se observen escenarios (la cocina o la mesa servida) o personas. Hay algo en ellas de las imágenes que acompañan las recetas de cocina en las revistas dominicales: un plato bien servido, composiciones en las que se combinan formas y colores, mucho foco visual en la figura y poco en el fondo.

Son generalmente los fragmentos de lenguaje verbal los que terminan de decidir el funcionamiento metonímico de cada imagen. Si el plato se propone como elaborado por el participante de la conversación, opera predominantemente la primera metonimia. Cuando, en cambio, lo que se señala es simplemente que se trata del plato que será ingerido (y que puede haber sido elaborado por un tercero, como por ejemplo, el cocinero de un restaurante), es la segunda metonimia la que opera. Como adelantábamos, estas dos operaciones pueden coexistir, cuando coinciden el cocinero con el comensal.

Sobre estas metonimias se montan funcionamientos del orden de lo metafórico, y entonces aquí entra en juego el espesor de la discursividad vinculada a cada plato, que lo inscribe en un cierto estilo: el pan integral con semillas acompañado de queso blanco es un desayuno *saludable*, la ensalada de rúcula con trozos de salmón rosado es *gourmet*; las milanesas fritas caseras son una comida *argentina, rápida y sencilla*, y ciertamente alejada del universo de lo saludable. El estilo se traslada por la contigüidad metonímica y entonces opera una comparación: es el cocinero (o el comensal) los que son sencillos, saludables o gourmet.

Los platos gourmet de un lado, y las comidas clásicas caseras del otro (milanesas fritas, tortilla de papas) construyen de algún modo dos extremos estilísticos que pueden entrar en contrapunto de distintos modos en las conversaciones observadas. Como recuerda Javier Ferreira, lo que se pone en escena aquí es una oposición que se vincula con lo que Barthes

el comer). La autora británica Emily Cummin señala que el *food porn* aparece “cuando la comida es fetichizada (...) [y] su valor utilitario como un objeto [sus cualidades nutritivas o de sabor] es desplazado por su función estética” (Cummin, 2014: 3). En la misma línea, Jenny L. Herman explica que en el *food porn* “las imágenes de comida son despojadas de cualquier utilidad práctica inmediata (o de su valor nutritivo) para brindar primordialmente un placer visual” (Herman, 2017: 26). Coincidentemente, el autor italiano Gianfranco Marrone explica que la práctica del *food porn* implica “una predilección exclusiva por los aspectos visuales de la comida, en desmedro de otros canales sensoriales que por principio deberían corresponderle (el gusto, el olfato, el tacto), y —sobre todo— con total ignorancia sobre sus aspectos sinestésicos. Más que comerse, la comida se fotografía” (Marrone, 2015: 4). Las traducciones son nuestras.

trabajó como “apetito natural” versus “apetito de lujo”:

...por un lado está el *apetito natural*, que pertenece al orden de la necesidad, y por otro el *apetito de lujo*, que pertenece al orden del deseo (...) el individuo tiene necesidad de comer para subsistir: y no obstante la satisfacción (...) [de la necesidad] no le basta al hombre: necesita hacer salir a escena, por así decirlo, al *lujo* del deseo (...) gastronómico (Barthes, 1987: 300).

Ferreira (1999: 97) asocia este “apetito de lujo” a un “individuo gourmet”, que come para generarse placer, en una búsqueda permanente de valores emocionales, que el autor asocia con un individuo patémico. Frente a los platos elaborados, las comidas caseras más sencillas son una suerte de grado cero de la preparación culinaria, acaso más cercanas al “apetito natural” señalado por Barthes.

Sobre estas operaciones generales se montan variaciones relevantes que se juegan en cada fotografía. Así, puede haber distintos grados de estetización de la imagen fotográfica, y entonces un trozo de carne con papas fritas puede ser figurado como un plato apetitoso, o una tortilla de papas puede aparecer junto a una botella de vino de una bodega *boutique* e inscribirse así en un estilo que combine la sencillez con el buen comer.

Las *selfies*

Las *selfies* nos han brindado quizás uno de esos raros y privilegiados momentos en los cuales asistimos al nacimiento y la estabilización de un nuevo género discursivo. Parientes cercanas de los autorretratos, estas imágenes se distinguen sin embargo de ellos por una multiplicidad de rasgos que hoy ya son identificables y socialmente compartidos.

En un artículo reciente, Jerry Saltz (2014) reseñó sistemáticamente algunos de los rasgos característicos del género: en principio, se trata siempre de fotografías; no se encuentran entre las *selfies* producciones pictóricas, que eventualmente corresponderían al subgénero del autorretrato. Al igual que en estos últimos, hay siempre una figuración de una individualidad; se entiende siempre en la *selfie* que hay coincidencia entre quien ha tomado la fotografía y quien aparece en ella. Las restricciones técnicas de la toma fotográfica marcan la composición de la *selfie*; Saltz titula su artículo sugerentemente “A un brazo de distancia: una historia de la *selfie*”, retomando justamente este condicionamiento que marca la estética del género:

Las *selfies* son tomadas prácticamente siempre desde una dis-

tancia equivalente a un brazo del sujeto. Por esta razón, el encuadre y la composición de las *selfies* son muy diferentes de los que se observan en los autorretratos que las precedieron. En ellas, es casi constante la presencia visual de uno de los brazos del fotógrafo, típicamente el que está sosteniendo la cámara. Predominan los ángulos aberrantes, y el sujeto está casi siempre descentrado de la composición. Las lentes en gran angular de la mayor parte de las cámaras integradas a los teléfonos celulares exageran la profundidad de la nariz y el mentón, y habitualmente el brazo que sostiene la cámara se ve de mayor tamaño (...) si ambas manos están en la imagen y no se trata de una toma realizada frente a un espejo, entonces técnicamente no se trata de una *selfie*, sino de un retrato (Saltz, 2014).¹³

El envío de *selfies* a través de conversaciones de WhatsApp no constituye un fenómeno aislado. Se reconoce en las prácticas vinculadas a este género su distribución en tiempo real a través de las redes sociales de Internet; a diferencia de otros usos posibles, en los que se comparten imágenes de terceros, o propias pero correspondientes a otro espacio-tiempo, las *selfies* son muy habitualmente tomadas específicamente para ser compartidas o publicadas mediante estas redes¹⁴. El caso de Twitter, que no estamos abordando aquí, es emblemático; entre los tweets más compartidos en la historia de esta red social se encuentran varios que corresponden precisamente a fotografías del tipo *selfie*.

Compositivamente, las *selfies* poseen una configuración similar a la que Mario Carlón (1993) señala para los retratos: una figura (que puede corresponder a una única individualidad o a un grupo) se recorta y se se-

13 Como se ve en la cita, en este trabajo decidimos excluir las fotos tomadas frente a espejos ("reflectogramas") de la definición de las *selfies*, quedándonos sólo con las "autofotos". En ese sentido nos distanciamos de autores como Fontcuberta, que consideran que tanto reflectogramas como autofotos son variaciones de las *selfies* (de hecho, ese autor pone el foco de su análisis de las *selfies* en los reflectogramas –ver Fontcuberta, 2017 :89). En todas las citas de Saltz, la traducción es nuestra.

14 Nuestra definición es coincidente con la que incorporó el *Oxford Dictionary*, que define la *selfie* como "una fotografía que uno se ha tomado a sí mismo, típicamente con un *smartphone* o una *webcam* y subida a un sitio web de una red social" (citado en Tifentale y Manovich, 2014: 6). Curiosamente, Tifentale y Manovich, en su retoma de esta definición, transforman el señalamiento de habitualidad ("típicamente") en una condición necesaria para la existencia del género: "a los fines de una mayor claridad, el término 'selfie' es empleado aquí sólo en relación con los autorretratos compartidos a través de redes sociales, de acuerdo con la definición provista por los *Oxford Dictionaries*" (Tifentale y Manovich, 2014: 7). Si bien coincidimos en que la distribución a través de redes sociales es característica del campo de desempeño (Steimberg, 1993) propio de las *selfies* (de hecho, es en una de ellas donde hallamos las *selfies* circunscriptas en nuestro corpus), no lo consideramos, como dicen estos autores, un "atributo esencial": una autofotografía que posea los rasgos que describimos aquí, incluso cuando no sea compartida a través de una red social, seguiría siendo una *selfie*. En ese sentido, nuestra concepción es más cercana a la del *Oxford Dictionary*. Las traducciones son nuestras.

para nítidamente de un fondo. Al mismo tiempo, hay también una cierta vecindad en relación con sus rasgos temáticos, que Carlón señala como la figuración de una singularidad en un contexto genérico, en un evento, acontecimiento o situación.

Hablamos de “similaridad” en relación con los rasgos del retrato y no de identidad, puesto que en los casos que estamos estudiando, ese fondo del que se separan las figuras de las *selfies* opera de modo diferente al de los retratos. Funcionando en forma predominantemente metonímica, es muchas veces ese fondo el que construye “el aquí y ahora” que menciona Salz en su descripción de las *selfies*. Los fondos suelen estar en foco por los lentes de tipo gran angular que predominan en los teléfonos celulares. En ese sentido, si bien la figura sigue recortándose del fondo como en el caso de los retratos, figura y fondo no tienen necesariamente una relación de primacía y secundariedad. Lo que parece observarse, en cambio, es una sintaxis del tipo sujeto-predicado: en el “Yo estoy aquí”; el “yo” es la figura, que opera como sujeto sintáctico, y el “aquí” es el fondo que opera de predicado; la tematización ya no es la figuración de una singularidad como en los retratos, sino la figuración de una singularidad *situada*, y es justamente ese fondo el que construye esa situación. Los eventuales sujetos que acompañan al fotógrafo autorretratado tienen el mismo funcionamiento; la enunciación apenas se desplaza al “Yo estoy con X”; en ambos casos es un “yo estoy en esta situación”. Los fondos y los eventuales acompañantes funcionan sintácticamente como circunstanciales¹⁵.

Como se adelantó, no hay rasgos en las fotografías que permitan distinguir si han sido tomadas en el momento o no. Son las frases de los chats las que funcionan como epígrafes que anclan el sentido e insertan esas imágenes en relatos de un presente. Frente a la enunciación del retrato, que presenta a un tercero, el sujeto de la enunciación se desplaza a una autopresentación, y el componente situacional debilita la descripción: no es de hecho una mera presentación de esa figura, sino un fragmento narrativo de esa figura situada (en algún lugar, con alguien, haciendo algo, etc.).

15 Aunque publicado con posterioridad a la escritura de la primera versión de este trabajo, llama la atención la coincidencia de estas observaciones con lo señalado por Fontcuberta cuando analiza las *selfies* en su reciente libro *La furia de las imágenes*. Dice ese autor: “es en el ámbito epistemológico donde el *selfie* introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido noema de la fotografía: ‘esto-ha-sido’ por un ‘yo-estaba-allí’” (Fontcuberta, 2017: 87). El autor español reformula el noema barthesiano manteniendo el tiempo pasado, puesto que en su estudio pone el foco en la publicación de *selfies* en redes que trabajan diacrónicamente; en los casos que estamos estudiando, el efecto es de un “ahora” (volveremos sobre esto enseguida).

Conclusiones

Históricamente, las dinámicas de circulación vinculadas a los retratos visuales (sean pictóricos, sean fotográficos) implicaban un consumo diferido con respecto al momento de la producción. Esta distancia temporal, que estaba determinada por restricciones propias de los dispositivos puestos en juego en cada caso, resultó modeladora de la vida social del género. Así, las imágenes mostraron a la figura retratada siempre en un tiempo pasado, que podía ser más o menos lejano. El foco estaba puesto sobre la figura y no sobre el fondo; los rasgos se proponían como característicos del retratado y así, como duraderos en el tiempo. Las instancias de consumo podían ser múltiples y extenderse también a lo largo del tiempo; estas imágenes fueron así objeto de atesoramiento o conservación. Frente a esta mostración de rasgos estables y esta proyección hacia el futuro, en las *selfies* el foco está puesto sobre la situación del *ahora* que captura la cámara. El tiempo tiene así presencia puntual e instantánea; su consumo se propone como concomitante al momento de la toma fotográfica.¹⁶ Siendo que su relevancia proviene del *ahora*, pierden fuerza como objeto de conservación. En este sentido, algo similar ocurre con las fotos de comida: esos platos están allí por su contigüidad temporal con el momento de la toma, que es casi coincidente con el de la recepción¹⁷.

Esta cuasi coincidencia temporal viene habilitada por las posibilidades que brinda la técnica de los *smartphones* articulada con las regulaciones generadas por WhatsApp, que funcionan al modo de un hiperdispositivo singular. A lo largo de este trabajo hemos nombrado esta particularidad como *tiempo real*. Es necesario detenerse por un momento en esta denominación, puesto que en el uso corriente se emplea con dos sentidos vecinos, aunque no exactamente iguales. No podremos terminar de describir algunos funcionamientos enunciativos de estos modos de existencia de la fotografía digital si no terminamos de dar cuenta de este aspecto de la génesis de estas imágenes.

El primer sentido de “tiempo real” se corresponde exactamente con el de la *toma directa* o el *vivo*, en el que están abolidos los tiempos entre la captura (de un sonido, de una imagen en movimiento) y su distribución, tal como ocurre en la televisión o en la radio en sus formas canónicas.

16 Estamos tomando aquí algunas de las categorías que Verón emplea para reflexionar acerca del contrato de comunicación en los panfletos (ver Verón, 2013: 219 y subsiguientes).

17 Este tipo de circulación y consumo de las fotografías ha sido señalado por Fontcuberta como un fenómeno propio de la condición postfotográfica: al mismo tiempo que “pierden la condición de objetos suntuarios de la que gozaron antaño” (Fontcuberta, 2017: 32), no están en el mundo “para quedarse”: las políticas de gestión de la imagen incluyen su descarte.

José Luis Fernández lo define de este modo: “[la toma directa implica] textos *en vivo* en los cuales (...) ahora quiere decir estrictamente *ahora*” (Fernández, 2008:40). Es sabido que Internet como plataforma *puede funcionar* con el modo de la toma directa; aplicaciones o sitios que transmiten imagen audiovisual en vivo como Periscope, Facebook Live o YouNow operan exactamente así. Se trata de funcionamientos al modo del *broadcasting*, en los que hay coincidencia entre los tiempos de producción, distribución y consumo.

El otro sentido, sin embargo, sólo hace referencia a la instantaneidad en el envío o la distribución: así, puede decirse que un texto (por ejemplo, un mensaje de Twitter) se publica *en tiempo real*. En este último caso, el proceso tiene *dos instancias consecutivas*, que aunque pueden sucederse inmediatamente, están segregadas: la producción por un lado, y la distribución y el consumo —que son simultáneos— por el otro. Entonces, mientras que en la toma directa o el vivo el texto se produce *al mismo tiempo* que el fenómeno que está siendo capturado o registrado, en la segunda acepción que estamos considerando para “tiempo real”, el texto *primero* es producido, y *luego* es publicado. *Este es el caso que describe el funcionamiento de las fotografías enviadas por WhatsApp que estamos estudiando*. Saltz lo explicaba de este modo para las *selfies* que son compartidas a través de redes sociales: “cualquier *selfie* que se da a ver ha tenido que ser aprobada por el emisor antes de ser publicada (...) Quien comparte una *selfie* la hizo para que nosotros la veamos, y cuando nosotros la vemos, nosotros lo sabemos (y el productor sabe que nosotros lo sabemos) (Saltz, 2014).

La modalidad del tiempo real es la que caracteriza tanto la distribución de textos escritos a través de redes como Twitter o WhatsApp como el envío de imágenes en casos como los que estamos estudiando. Ciertamente, frente a la actividad de producción de un texto escrito, que implica una determinada duración (aunque sea breve), la generación de una imagen fotográfica digital es instantánea. Aun así, en la modalidad del tiempo real el requerimiento de aprobación introduce una instancia temporal entre la captura de la imagen y su distribución. Esta instancia de aprobación forma parte del *arché* del dispositivo, y —como señala el autor en su cita— hay saber social acerca de este funcionamiento, por lo que las imágenes son vistas como tales (es decir, como aprobadas por quienes las envían).

Como vimos, por un lado este tiempo de aprobación resulta despreciable, puesto que estas fotografías producen el efecto de mostrar un “ahora”; en ese sentido, se experimentan como inmediatas. Sin embargo, por el otro, no se confunden las imágenes obtenidas por toma directa:

mientras que el vivo implica la imprevisibilidad de los acontecimientos (Carlón, 2004: 132) (entonces la imagen sería distribuida sin ninguna aprobación previa), en el tiempo real hay una selección y decisión previa acerca de qué es lo que se da a ver. Esto le da un matiz durativo a la enunciación del “ahora” que proponen las imágenes. *Para evitar confusiones terminológicas, proponemos retener la expresión “tiempo real” sólo en este segundo sentido, y emplear “toma directa” o “vivo” para el primero, que son los términos que históricamente se han usado para describir ese fenómeno.* Parafraseando a Fernández, entonces, en el tiempo real “ahora” no quiere decir estrictamente *ahora*, sino “apenas recién”, o “durante este rato”.

La enunciación de la imagen fotográfica en los casos que estamos estudiando podría resumirse en dos orientaciones: la mostración de la visión que está teniendo el emisor (“yo ahora estoy viendo esto”, como el caso de las comidas) y la mostración de la propia situación del emisor (“yo estoy ahora aquí, en esta situación”, como en el caso de las *selfies*). En forma esquemática, podría decirse que las fotografías tomadas con la cámara principal de los dispositivos tienden a construir la primera enunciación, y aquellas tomadas con la cámara frontal se orientan hacia la segunda. Ahora bien, podría objetarse rápidamente que estos efectos enunciativos existen desde el mismo día en que se creó la fotografía, en la medida en que las imágenes fotográficas siempre mostraron una visión que tenía un cierto fotógrafo. Respondemos entonces que lo que se enfatiza con respecto a otros empleos de la fotografía son el “ahora” y el “yo”.

Históricamente, las fotografías nunca mostraban una visión del “ahora”. Había sí ciertos efectos (que revisaremos enseguida) que parecían construir un presente extendido, pero en ningún caso había coincidencia temporal entre el momento de tomar una fotografía y el momento en el que esa fotografía era vista.¹⁸ Es una combinación de habilitaciones técnicas (que, como vimos, incluyen la desaparición del revelado en la fotografía digital y la posibilidad de realizar envíos en tiempo real a través de Internet, todo esto desde un único dispositivo) la que posibilitó la construcción discursiva del “ahora” para este tipo de imágenes.

El “yo” que observamos en la enunciación de estas fotografías es un resultado de la instalación del “yo” en el plano del enunciado. Una de las diferencias principales que se observan en el tránsito que va desde los retratos fotográficos tradicionales hasta las *selfies* es la desaparición del desdoblamiento de la figura del fotógrafo y el fotografiado. Luego de un mo-

18 Las cámaras instantáneas tipo Polaroid lograron de algún modo franquear esta barrera, aunque con una restricción evidente: para ver la fotografía se debía estar allí en ese momento. Es decir, la única manera de ver una imagen tomada en un evento que estaba transcurriendo en un determinado “ahora” era estar participando de ese evento.

mento inicial en el que los retratos fotográficos eran tomados en estudios, retocados manualmente (muchas veces para colorearlos) y autografiados por los fotógrafos (por analogía con los retratos pictóricos), con la expansión de las cámaras portátiles individuales, la figura del fotógrafo tendió a desaparecer del enunciado en los retratos fotográficos cotidianos. Las *selfies*, en cambio, lo reinstalaron: en la medida en que se proponen siempre como “una foto de mí mismo”, generan una opacidad ostensible de la instancia de producción, y una identidad del fotógrafo con el fotografiado. Algo similar ocurre con las fotos de comida: si bien varias de ellas pueden guardar parecido visual con imágenes que se encuentran —por ejemplo— en menús de restaurantes o en recetas publicadas en revistas dominicales, mientras que en estas últimas la figura del fotógrafo (y del cocinero, y del comensal) no suelen estar tematizadas —puesto que la imagen está en tanto ilustración del plato que se puede solicitar en un restaurante, o que se puede elaborar siguiendo una receta—, en las fotos de comida que estudiamos, las remisiones instalan siempre nuevamente esa figura (“esto es lo que cociné/lo que estoy por comer yo, que tomé esta fotografía”). En ese sentido, aun cuando las imágenes son predominantemente descriptivas, las conversaciones y la posibilidad de inmediatez en el envío de fotografías las reinsertan en una narrativa de la cotidianidad de un yo que comparte detalles de su día a día en estas conversaciones mediadas.

Retomemos ahora nuestra discusión inicial acerca de las imágenes fotográficas. ¿Cómo se ve afectado su estatuto semiótico a partir de su articulación compleja con los usos y las técnicas que estamos reseñando aquí? Hay algo del orden de lo constitutivo de la fotografía que está determinado por su *arché*. Como vimos en las proposiciones de Schaeffer, las fotografías son íconos indiciales, resultado de un dispositivo de captura, productor de imágenes que son a su vez similares a lo fotografiado y testimonio de que hubo un existente. Este estatuto puede estar gobernando los efectos de sentido, como ocurre con el caso de la fotografía familiar, o puede estar atenuado, dejando lugar a una dominante diferente según las articulaciones técnicas y discursivas en las que se encuentre la imagen fotográfica en cada caso. Verón lo formulaba de este modo:

Hay, en efecto, una especificidad puramente técnica de la fotografía: esa causalidad indicativa incluida en la captación, en un instante dado y que ya no habrá de perderse, de la luz procedente de un objeto. Desde este punto de vista, podemos decir que una fotografía es *lo que queda* del objeto o la escena representada. Pero ese ‘resto’ habrá de historizarse y socializarse progresivamente (Verón, 1997: 60).

Podría decirse que el noema barthesiano es para Verón un hecho técnico, sobre el cual pueden darse distintas articulaciones y efectos de sentido con la imagen fotográfica; según este autor, en su inserción en contextos discursivos más amplios, la imagen fotográfica se ve ultradeterminada. En el trabajo recién citado, Verón da cuenta de algunas articulaciones de la fotografía en la prensa gráfica. Al describir ciertos empleos de la fotografía de actualidad en los medios informativos modernos propone que lo que se genera es un efecto de tiempo presente: “En estos medios lo fundamental es el presente, la actualidad de la imagen, el ‘él está allí’ (...) más que el ‘haber estado allí’” (Verón, 1997: 59). Algo similar señala acerca de la fotografía testimonial en la prensa: “En el momento en que se la consume por primera vez, esa imagen es, podríamos decir, *presente puro*, es el ‘haber estado allí’ de hace sólo algunas horas o en todo caso de hace sólo unos días” (Verón, 1997: 62).

En comparación con las posibilidades abiertas por la fotografía digital y su articulación con Internet —inexistentes cuando Verón escribió las líneas citadas— aquellas imágenes, que aún aparecen en la prensa gráfica, pierden la fuerza de *presente puro* que señalaba el autor. Es cierto que se trata de casos en los que se atenúa el valor de testimonio de un pasado propio de la fotografía para generar un efecto más cercano a la actualidad, pero esa actualidad es un presente durativo: son estos días, estas semanas, esta época, la contemporaneidad. En ese sentido, se trata de un presente que se extiende, pero que se diferencia de los efectos que hoy constituyen el “ahora” fotográfico, no habilitado para este tipo de imágenes cuando Barthes, Schaeffer o Verón formularon sus observaciones.

Instaladas en este “ahora” inmediato, estas fotografías ya no son aquello que se conserva, que se atesora, que se gestiona como lo que debe perdurar para un tiempo futuro; no se trata de fotos que hayan sido tomadas para constituirse en recuerdo o rememoración. Hay en ellas un componente importante de función fática; se trata de la secundariedad que Verón señalaba para las redes sociales. En esta “contigüidad metonímica de las relaciones interpersonales” (Verón, 2013:280), es la función del contacto muchas veces la que predomina, incluso por encima de eventuales fines “utilitarios” o de información. Señalaba hace varios años Oscar Steimberg que el teléfono fue inventado como *medio* para comunicarse, y sin embargo, la actividad de hablar por teléfono se transformó muchas veces en un *fin*: más allá de lo que tengan para decirse dos personas, existe un gusto social en el *hablar por teléfono* que las atraviesa y que puede llevarlas a llamarse entre sí; se trata de un caso en que un medio de comunicación tradicional se emplea con predominio de su función fática. Algo

similar parece ocurrir con una parte importante de las conversaciones de WhatsApp que hemos relevado aquí a través de las imágenes: al igual que en el llamado telefónico del día a día, son materia de tematización el plato que se está cocinando o el menú escogido para la cena, es decir, cuestiones de la vida cotidiana, en un caso narradas y comentadas a través de la palabra hablada, en el otro mediante mensajes de texto e imágenes fotográficas¹⁹. Es sólo en el marco de esta nueva forma de “conversar con imágenes” —habilitada por los múltiples factores que ya hemos señalado— que estas fotografías son generadas y compartidas; se trata de prácticas comunicacionales que no podrían haber tenido lugar en el pasado, y en ese sentido, son fotografías que nunca se habrían tomado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1984.
- (2004). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- Carlón, M. (1993). *Avatares de un transgénero “alto”: vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos*. Documento de la Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Cummin, E. (2014). Food Porn is more digestible than food. Recuperado de https://www.academia.edu/28556156/Food_Porn_is_more_digestible_than_food
- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- (Dir.) (2008). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Ferreira, J. (1999). Emociones culinarias. Las revistas de cocina *gourmet* en Argentina (1980-2005). *DeSignis*, 18, 95-102.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Herman, J. L. (2017). #EatingfortheInsta: A Semiotic Analysis of Digital Representations of Food on Instagram. *Graduate Journal of Food Studies*, 2 (4), 21-32. Recuperado de <https://gradfoodstudies.org/2017/11/11/eating-for-the-insta/>

19 Fontcuberta vincula a su vez este empleo conversacional de las fotografías con la práctica de la no-conservación ya señalada: “Ahora las fotografías funcionan como palabras dichas (...) que una vez alcanzan a su receptor, ya no hay necesidad de guardar” (Fontcuberta, 2017:119).

- Kozinets, R. V. (2010). *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*. Londres: Sage.
- Manovich, L. (2003). Las paradojas de la fotografía digital. En AA.VV. *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en La Colección Jumex* (pp. 101-109). Buenos Aires: Malba-Jumex-Espacio Fundación Telefónica, 1994.
- Marrone, G. (2015). Food Porn: l'esposizione del cibo. En A. Abruzzese (Ed.) *EXPO 1851-2015. Storie e immagini delle Grandi Esposizioni*. Torino: Utet. Recuperado de https://www.academia.edu/11790486/Food_Porn_lesposizione_del_cibo
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- Richtin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve, 2009.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Soto, M. (comp.) (2016) *Habitar y Narrar*. Buenos Aires: Eudeba
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Tifentale, A. y Manovich, L. (2014). *Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*. En D. M. Berry y M. Dieter (Eds.) *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* (pp. 109-122). Londres: Palgrave Macmillan. Recuperado de <http://manovich.net/index.php/projects/selfiecity-exploring>
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña*, 12, 231-248.
- (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones*, 6. Recuperado de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idn=6&idr=48>
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. *Lenguajes*, 2, 11-37.
- (1996). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En I. Veyrat-Masson y D. Dayan (Comps.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

OTRAS FUENTES

- Saltz, J. (26 de enero de 2014). At an Arm's Lenght: A History of the Selfie. *Vulture*. Recuperado de <http://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html>