

# **Yo, aquí, ahora. Notas para un análisis sociosemiótico de las selfies.**

Gastón De Lazzari.

Cita:

Gastón De Lazzari (2021). *Yo, aquí, ahora. Notas para un análisis sociosemiótico de las selfies. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-074/655>

**Yo, aquí, ahora.**

## **Notas para un análisis sociosemiótico de las *selfies***

Lic. Gastón De Lazzari

UBA - FSOC - CCOM

### **0. Introducción**

En 2013 el Oxford English Dictionary online eligió *selfie* como la palabra del año. Este reconocimiento de una institución académica de consulta masiva hacia un vocablo que hace referencia a un tipo especial de fotografía, de alguna manera pone en evidencia la emergencia y consolidación de un nuevo género discursivo íntimamente ligado con las nuevas tecnologías de la comunicación.

Para comenzar, revisemos la definición que el mismo diccionario Oxford nos ofrece para *selfie*:

*“es un tipo de fotografía que alguien se hace a sí mismo, normalmente con un smartphone o una webcam, para subirla a un foro o red social.”<sup>1</sup>*

Podemos destacar tres características presentes en esta definición:

1. la *selfie* es un “tipo de fotografía”: es decir, las *selfies* forman parte de un conjunto de textos socialmente reconocido como diferente a otros conjuntos de textos fotográficos (como por ejemplo, los paisajes o las fotos de comida, por mencionar solo un par de tipos de fotografía muy difundidos en las redes sociales).
2. la producción de las *selfies* involucra un dispositivo tecnológico fundamentalmente digital, el *smartphone* o *webcam*, lo que impone una serie de posibilidades y restricciones en la generación y la circulación de este tipo de imágenes digitales.
3. muy ligada al punto anterior, la *selfie* implica un conjunto de prácticas sociales de producción y consumo: la *selfie* se realiza con dispositivos digitales que facilitan la

---

<sup>1</sup> <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie> Consultado el 12 de abril 2021.

posibilidad de ser compartida en forma inmediata a través de plataformas colaborativas como las redes sociales.

Como podemos apreciar, nos encontramos frente a un fenómeno discursivo que podría encuadrarse dentro de lo que Oscar Steimberg<sup>2</sup> llama género: una clase de texto que presenta diferencias sistemáticas con otras clases de textos y que en su recurrencia histórica establece condiciones de previsibilidad en un área social de intercambio semiótico.

### **1. Antecedentes discursivos: el autorretrato pictórico**

No es difícil comprobar la hipótesis que entre las condiciones de producción discursivas del género *selfie* encontramos al autorretrato pictórico. Cuando pensamos en *condiciones de producción* lo hacemos siguiendo el planteo de Eliseo Verón<sup>3</sup> pero jerarquizando los condicionamientos discursivos y mediáticos. En este caso particular, destacamos los rasgos vinculados a un “sistema social” (específicamente, una institución social como lo puede ser el género “autorretrato”) que lo diferencia de los “sistemas individuales” que operan en reconocimiento. Es decir, en producción podemos ver como una institución social ha operado en la generación del género *selfie*, mientras que en reconocimiento podemos explorar las “reacciones” individuales o con diferentes grados de colectividad que el género *selfie* puede haber motivado.

El autorretrato pictórico podría ser definido como un subgénero del retrato pictórico, pero con la particularidad de precisar de un mecanismo metadiscursivo que establezca la característica autoreferencial de su ejecutante. Muchas veces, ese metadiscurso está presente en el mismo título de la obra.

Las Imágenes 1, 2, 3 y 4 podemos encontrar cuatro autorretratos sumamente famosos de diferentes momentos estilísticos de la historia del Arte: el *Autorretrato de* (atribuido a...) *Leonardo Da Vinci* (aprox. 1513), el *Autorretrato a la edad de 63 años* de Rembrandt (1659), el *Autorretrato* de Vincent Van Gogh (1889) y el *Autorretrato* de Pablo Picasso (1917).<sup>4</sup>

Si observamos el nivel retórico de los autorretratos pictóricos, podemos ver cómo la composición figura-fondo opera de manera fuerte. También, se puede observar que la pintura pretende ocultar todo intento de retorización en la representación de la figura del

---

<sup>2</sup> Steimberg, Oscar (2013) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

<sup>3</sup> Verón, Eliseo (2013) *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Paidós.

<sup>4</sup> Seleccionamos estos cuatro autorretratos por ser, como se señaló, muy famosos y, tal vez por eso, manifestaciones muy cristalizadas del género. De todas maneras, se podría incorporar otras imágenes de autorretratos de otros momentos estilísticos y las observaciones señaladas aquí serían muy similares.

autor.<sup>5</sup> Este ocultamiento de la retorización nos habla, en primera instancia, del carácter fundamentalmente icónico de la representación pictórica en tanto hace presumir una relación de semejanza entre la figura retratada en el cuadro y la imagen de su autor. Pero a su vez, este ocultamiento encuentra sus límites en el estilo del autor. Esta limitación se ve más claramente en los autorretratos de Van Gogh y Picasso, cuyos estilos pictóricos involucran operaciones de retorización, como el trabajo con la pincelada, la descomposición de la imagen en formas geométricas o la utilización de múltiples puntos de vista en la composición de una imagen única. O dicho de otra manera, las figuras retratadas son tan semejantes a la imagen de su autor como su estilo pictórico se lo permite.



Imagen 1:  
*Autorretrato atribuido a Leonardo Da Vinci*  
(aprox. 1513)



Imagen 2.  
*Autorretrato a los 63 años de Rembrandt* (1659)

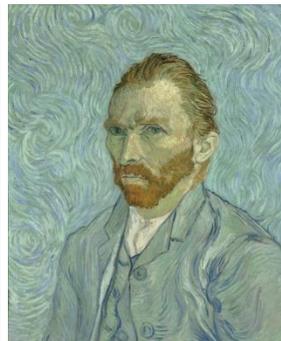


Imagen 3.  
*Autorretrato de Vincent Van Gogh*  
(1889)



Imagen 4.  
*Autorretrato de Pablo Picasso*  
(1917)

En el nivel temático, el autorretrato tematiza principalmente la individualidad del propio autor representado en su obra, llegando en algunos casos de mayor complejidad a tematizar algún aspecto de la subjetividad, sensibilidad o estado anímico del autor en el momento de representarse (por ejemplo, el *Autorretrato blando con bacon* de Salvador Dalí, el *Autorretrato Azul* de Pablo Picasso, o el *Autorretrato con la oreja cortada* de Van Gogh). Por último, en el nivel enunciativo, la propuesta del género es producir un cierto grado de reconocimiento e identificación del personaje retratado, fundado en la semejanza formal

---

<sup>5</sup> Mario Carlón señala, para el retrato pictórico, una operación figural cercana al Grado 0, es decir, una representación “naturalista” o más cercana a la percepción visual humana. Esta característica, distinguiría al retrato de la caricatura, donde algún rasgo del personaje retratado es hiperbólicado o litotizado con un fuerte impacto en la construcción de la escena enunciativa del género. (Carlón, Mario (1993) “Avatares de un transgénero ‘alto’: vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos”, ficha, Buenos Aires, Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

(retorización oculta) o bien en una semejanza conceptual (cuando se tematiza un estado anímico, por ejemplo).



Imagen 5:  
*La familia de Felipe IV* o  
*Las Meninas* de Diego de Velázquez (1656)

Sin embargo, no todo fue (ni es) tan fácil en la vida social de los autorretratos pictóricos. Tomemos otro caso muy famoso y sobre el que se ha hablado y escrito mucho: *La familia de Felipe IV* de Diego de Velázquez, popularmente conocido como *Las meninas* (Imagen 5). En este caso, nos encontramos con un retrato grupal que representa a la infanta Margarita rodeada de sus sirvientes en el momento en que es retratada por el mismo Velázquez ante la mirada de sus padres el Rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria (que se encuentran fuera de cuadro, pero representados en el reflejo del espejo ubicado sobre la pared de fondo de la sala). En este caso, el autorretrato se incluye en la representación de una escena que lo excede. La manera en que Velázquez se muestra a sí mismo en *Las Meninas* presenta rasgos muy nítidos de la pintura cortesana: se muestra en el momento en que está realizando la obra pero lo hace ataviado con los atributos de su condición noble (la cruz de la Orden de Santiago y la llave de aposentador) lo que permite afirmar que en este autorretrato incluido se tematiza la reivindicación nobiliaria de la figura del artista en particular, y de la práctica artística pictórica en general. Lo mismo que atendiendo al juego de miradas (Velázquez mirando a los Reyes pero a la vez al espectador del cuadro) se profundiza la tematización de la reflexión y la interpelación en relación a la posición de la figura del artista/autor.

Otro caso que puede resultar interesante para revisar la complejidad de las manifestaciones de la práctica del autorretrato es el del *Triple autorretrato* de Norman Rockwell (Imagen 6).



Imagen 6:  
*Triple autorretrato*  
de Norman Rockwell (1960)

Desde el mismo título, esta obra manifiesta una complejización en la escena enunciativa construida. La estructura figura-fondo propia del género retrato se multiplica en una estructura de abismo.<sup>6</sup> Y no solo se multiplica por tres, como indica el título, sino que por ocho si tenemos en cuenta los cinco bocetos que el autor representa en la esquina superior derecha de la tela que en su representación está pintando. Otra vez, este juego de multiplicar objetos y miradas produce un efecto de reflexión sobre la propia actividad artística, una suerte de exploración intelectual meta-artística y, por qué no, introspectiva (la imagen sobre la tela representada lo muestra más joven que su reflejo en el espejo).

Como podemos ver, bajo la apariencia de un género tal vez algo simple en sus rasgos característicos, esconde las complejidades de los fenómenos de circulación de sentido.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Si bien Dallenbach desarrolló su descripción del *mise en abyme* pensando en la estructura narrativa propia de la ficción literaria, las categorías que desarrolla bien pueden aplicarse para reflexionar sobre la configuración de estas imágenes, muy particularmente por la noción *reflectividad*, cuando estas imágenes se presentan, de alguna manera, como reflejos especulares de sus autores. Dallenbach, Lucien (1991) *El relato especular*, Madrid, Visor.

<sup>7</sup> En este punto, cuando hablamos de “circulación de sentido”, también seguimos el planteo de Verón, Eliseo (2013).

## 2. Otro antecedente discursivo: La auto-foto

En una consulta rápida en internet podemos encontrar otro antecedente del fenómeno *selfie*: se trata de un daguerrotipo que Robert Cornelius toma de sí mismo en 1839 (Imagen 7). No pareciera registrarse dudas al momento de considerar que esta imagen como el primer autorretrato quasi-fotográfico. Los primeros daguerrotipos exigían mucho tiempo de exposición, alrededor de 10 minutos, lo que provocó que las primeras imágenes capturadas con este dispositivo tecnológico sean principalmente paisajes o interiores sin personas. A mediados de la década de 1830, varios pioneros intentan perfeccionar el sistema para reducir los tiempos de exposición. Uno de ellos fue Cornelius, que gracias a sus aportes logró reducir los tiempos de exposición de manera tal que le permitió tomar esta imagen de sí mismo. En la imagen se puede apreciar la figura de Cornelius, un tanto descentrada hacia la derecha del observador, lo que también señala ciertas limitaciones del mismo dispositivo en poder lograr un encuadre más prolijo, o al menos más cercano a la costumbre de la época de mantener al personaje retratado en posición central.



Imagen 7:  
Auto-daguerrotipo realizado  
por Robert Cornelius en 1839



Imagen 8:  
Auto-foto tomada por  
Anastasia de Rusia al espejo en 1914

Ya entrados en el s.XX y luego de lograr un cierto perfeccionamiento en los procedimientos técnicos que redujeron aún más los tiempos de exposición frente a la cámara fotográfica, comienzan a capturarse con un poco más de frecuencia este tipo imágenes. De todas formas, esta no es una práctica muy difundida, presumiblemente por los costos todavía un tanto elevados para su ejecución y popularización. Podemos encontrar

como ejemplo, la auto-foto frente al espejo que realizó la Gran Duquesa Anastasia de Rusia en 1914 (Imagen 8). Tal vez su condición de noble, hija del último Zar Imperial de Rusia, le facilitó el acceso al dispositivo fotográfico. Lo cierto es que su imagen ha llegado hasta nuestros días, más de un siglo después.<sup>8</sup> De todas maneras, lo más curioso de esta auto-foto es el uso del espejo. Incorporando el uso del espejo, también encontramos una complejización de la escena construida: ¿A quién mira la autora? ¿Interpela al espectador de la fotografía? ¿Está interpelando a la cámara? ¿Se auto interpela?

Si nos concentramos en el aspecto formal de ambas imágenes, podemos apreciar la gran similitud de sus rasgos organizativos con el autorretrato pictórico sobre todo destacados en la centralidad de la composición figura-fondo, la posición del retratado mirando al frente, cierta ausencia de operaciones de retorización marcada. Como ocurrió muchas veces en la Historia, los géneros que son transpuestos a nuevos soportes, medios o lenguajes tienen una tendencia a mantener sus rasgos originales independientemente de que el dispositivo técnico o el soporte material de su transposición posibiliten otras operaciones imposibles de realizar en la obra fuente.<sup>9</sup>

### 3. El estatuto *icónico-indicial* de la fotografía

Llegado este punto, se nos hace necesario reflexionar sobre la especificidad de los signos pictóricos y fotográficos para luego poder contrastar la capacidad semiótica del autorretrato y de la auto-foto.

Si reflexionamos sobre el estatuto semiótico de la imagen fotográfica no podemos olvidar el gran aporte de Jean-Marie Scheaffer cuando señala con gran precisión la doble inscripción de la imagen fotográfica: en lo *icónico* (la imagen que se nos presenta guarda una relación de similaridad con su referente: la imagen fotográfica es en algún aspecto semejante al objeto fotografiado), tal como ocurre en los autorretratos pictóricos; pero también en lo *indicial* (la imagen representada guarda una relación de contigüidad existencial con su referente, el objeto fotografiado *debió estar* frente a la cámara para que la

---

<sup>8</sup> La misma Anastasia describe la situación de la captura fotográfica en su diario:

“Oct.28, 1914, p.44:

...I took this picture of myself looking at the mirror. It was very hard as my hands were trembling.”

(...Tomé esta imagen de mi misma mirándome al espejo. Fue muy difícil porque mis manos estaban temblando.”)

Consultado en: <http://www.alexanderpalace.org/palace/diaries.html> Última visita 12 de abril 2021.

<sup>9</sup> Tal como observaron, desde perspectivas diferentes, Oscar Steimberg (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia y Carlos Scolari (2018): *Las leyes de la Interfaz*, Barcelona, Gedisa.

imagen fotográfica pudiera representarlo).<sup>10</sup> Roland Barthes, en su célebre trabajo *La cámara lúcida*, también daba cuenta de este fenómeno al sostener que el referente fotográfico “no (es) a la cosa *facultativamente* real a la 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.” Y que esta característica diferencia la imagen fotográfica de la imagen pictórica, puesto que esta última “puede fingir la realidad sin haberla visto”.<sup>11</sup>

Al proclamar que “la fotografía es el inventario de la mortalidad” en tanto lo que está representado en la imagen “ya no está allí”, Susan Sontag<sup>12</sup> da cuenta de una de las más importantes consecuencias de la indicialidad fotográfica. Incluso Roland Barthes lleva al extremo la posición y desarrolla el noema de la fotografía: “*esto ha sido*”. Nos encontramos entonces, con una particularidad propia de la fotografía que impregna la imagen que representa de un instante de presente, que al ser cristalizado y detenido, se transforma en un irremediable momento pasado.<sup>13</sup>

Sin embargo, cuando hacemos referencia a fotografías digitales debemos tener en cuenta también sus particularidades. Como ya ha sido señalado<sup>14</sup>, la digitalización de las imágenes que, dada la facilidad con que pueden ser alteradas sin generar marcas claramente visibles de tal alteración, junto con ciertas prácticas sociales ligadas a la circulación de las imágenes fotográficas a través de redes sociales o medios basados en Internet, debilitan sin eliminar del todo la funcionalidad indicial de la fotografía. En este punto, es posible decir que en las fotografías digitales el *noema* barthesiano es puesto a prueba. Ante una fotografía digital ya no se tiene la certeza de que “esto ha sido” en dos dimensiones: la referencial, puesto que la imagen puede haber sido alterada; y en la temporal, dado que el pasado de la imagen fotográfica puede convertirse en un presente ilusorio, como veremos más adelante en algunos ejemplos.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Scheaffer, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra.

<sup>11</sup> Barthes, Roland (2003 [1980]): *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós. Págs. 120-121.

<sup>12</sup> Sontag, Susan (2006 [1973]): *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Alfaguara. Págs. 104-105.

<sup>13</sup> Roland Barthes lo señala de manera más precisa, y por qué no decirlo, mucho más bella: “...lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya.” Barthes, Roland (2003 [1980]).

<sup>14</sup> Lev Manovich ha sugerido este punto al describir las particularidades del “código digital” (nosotros preferiríamos hablar de “lenguaje digital”) en Manovich, Lev (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós.

<sup>15</sup> Mario Carlón describe como el noema de la fotografía desarrollado por Barthes “*esto ha sido*” pudiera devenir rápidamente en “¿*esto ha sido?*”. A su vez, inscribe la temporalidad de las fotografías en el marco de un “presente expandido” fruto de la percepción contemporánea de tiempo presente.

De esta manera, comenzamos a perfilar algunos elementos que nos permiten comenzar a describir las especificidades semióticas de la *selfie* que la diferencia de los autorretratos pictóricos.

#### 4. Hacia una definición del género *selfie*

Tal como puede ocurrir en una primera observación de los autorretratos pictóricos y las auto-fotos, la *selfie* puede parecernos un género simple, que no exige muchas habilidades para ser ejecutado y, como ha sido señalado muchas veces, también está muy ligado a una actitud informal, descontracturada, de sus autores.<sup>16</sup>

En este punto, revisemos los rasgos que definirían a la *selfie*. Tomemos por caso la *selfie* publicada por Jennifer López el 1 de Agosto 2020 en su perfil de Instagram (Imagen 9).

Seleccionamos esta fotografía porque la simplicidad de su composición nos permitiría inscribirla, al menos por ahora, dentro de lo que podríamos llamar un *canon*, un caso ejemplar.

---

Carlón, Mario (2016). "Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea", en *Estética, medios y subjetividades*, Pablo Corro y Constanza Robles (editores). Santiago, Universidad Pontificia Católica de Chile.

<sup>16</sup> Una de las primeras reflexiones sobre la *selfie* en nuestro medio fue la desarrollada brevemente por José Luis Fernández (Fernández, J.L. (16 de Agosto 2014) "Algo de mí hecho discurso", en Revista Ñ). En ese texto, el autor señala que las *selfies* son: "...textos que se evalúan como sencillos, bajo un neologismo yanqui, que no requiere habilidades y que muestra a sus autores, en general, para encontrarle un término específico, paveando solos o en grupo, y lo hacen ante el público, que se sospecha infinito, de las redes sociales. Textos de tontos para tontos..."



Imagen 9:  
Selfie de Jennifer López publicada en su perfil de Instagram (1 de Agosto 2020)<sup>17</sup>

En su aspecto retórico, podríamos decir que se destaca la composición figura-fondo de la imagen. Un elemento, la persona retratada, se recorta sobre el fondo, el ambiente en el que se la retrata. Esta persona es retratada en un plano relativamente corto, dado que la fotografía se toma desde una distancia máxima equivalente al largo del brazo de su autor, lo que hace que el espacio construido en torno a la figura retratada sea un tanto acotado. En el nivel temático, la *selfie* tematiza la individualidad de la figura retratada. Hasta aquí, podemos afirmar que la *selfie* no es más que un integrante más de la familia del macro-transgénero retrato.<sup>18</sup> Pero es en el nivel enunciativo donde la *selfie* se desmarca y diferencia de los autorretratos pictóricos y las auto-fotos. Podemos destacar la fuerte construcción de la instancia enunciativa característica de estos géneros en los que se propone una suerte de coincidencia entre retratado y retratante, un YO que está tomando la fotografía, que pretende ser reconocido. En relación a la dimensión espacial, y al igual que lo que ocurre en los géneros afines, este YO se relaciona con su entorno, su AQUÍ. Y en la dimensión temporal, podríamos identificar su rasgo más característico y distintivo. Siguiendo a Roland Barthes, la *selfie* en tanto imagen fotográfica remite irremediabilmente al pasado, un momento en el que la captura fotográfica detuvo el tiempo. Sin embargo, la práctica de

<sup>17</sup> <https://www.instagram.com/p/CDWfr8dpdXV/> Última visita: 12 de abril 2021.

<sup>18</sup> Carlón, Mario (1993).

compartir la imagen en las redes sociales casi al mismo momento en que es tomada<sup>19</sup>, reduce drásticamente la distancia temporal entre la ejecución y la recepción de la fotografía. La *selfie* y sus prácticas asociadas, permiten recrear, al menos ilusoriamente, una suerte de AHORA, que no es solamente el ahora de retratado/retratante sino también el de su receptor.<sup>20</sup> La *selfie*, cuando es compartida de manera inmediata a través de redes sociales o software de mensajería instantánea coloca la imagen fotográfica en la posición más cercana posible para una imagen fija a la toma directa.<sup>21</sup>

De acuerdo a este *canon*, creo que no sería muy descabellado acordar con el sentido común y considerar a la *selfie* como un género simple, con rasgos característicos muy marcados, fáciles de identificar y describir. Sin embargo, la *selfie* “esconde bajo su sencillez, las complejidades infinitas de la producción cultural del nativo humano”.<sup>22</sup> Por ese motivo, vamos a dedicarle una mirada un poco más atenta.

---

<sup>19</sup> Así como el perfeccionamiento del daguerrotipo permitió la captura de “auto-fotos” al reducir el tiempo necesario de exposición, la fotografía digital permitió poder apreciar “en el momento” de la captura, su resultado. Esta característica pasa a formar parte de lo que Jean-Marie Scheaffer (1990) denominó “*arché* fotográfico”: el conocimiento social del funcionamiento del dispositivo técnico aplicado, tal como lo prueba la actitud de los niños de, al ser retratados fotográficamente, exigir que la imagen les sea mostrada a través de alguna pantalla del dispositivo de captura. Esta situación sería impensable hace 30 años, cuando una fotografía analógica nos obligaba a recurrir al proceso del revelado de la película fotosensible...

<sup>20</sup> Eliseo Verón ya anticipaba algo de la complejización sobre el eje temporal de lo fotográfico propuesto por Barthes (Verón, Eliseo (1997) “De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía”, en Veyrat-Mason, I y Dayan, D. (comp.) *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa. Por otra parte, me resultaba curioso poder establecer el “YO, AQUÍ, AHORA” que da título a este trabajo como construcción enunciativa primaria del género *selfie*, entre otras cosas porque esta fórmula era la que Emile Benveniste utilizaba para describir el Grado 0 de la Enunciación lingüística (Benveniste, Emile (1971) *Problemas de Lingüística General I*, México, Siglo XXI y Benveniste, Emile (1977) *Problemas de Lingüística General II*, México, Siglo XXI.). Me resultaba sumamente interesante ver que este Grado 0 pensado originalmente para la Lengua, podía replantearse de alguna manera en la imagen fotográfica a través de la *selfie*.

<sup>21</sup> Parafraseando a Mario Carlón, podríamos decir que la *selfie* transforma un “muerto” (en tanto imagen fotográfica que remite a un pasado) en un “vivo” (propio de la toma directa) Carlón, Mario (2004) “El muerto, el fantasma y el vivo en los Lenguajes contemporáneos” en *Sobre lo televisivo*, Buenos Aires: La Crujía.

<sup>22</sup> Vuelvo a citar aquí a José Luis Fernández en la columna de la Revista Ñ. No quería dejar de mencionar su artículo, y muy especialmente esta última frase, puesto que su lectura fue la que motivó mi interés en el desarrollo de una primera versión de este texto en 2014.

A continuación, vamos a revisar algunas variantes que asume la *selfie* y comenzar a esbozar las implicaciones vinculares que cada una de ellas propone.

## 5. Las *selfies* frente al espejo

Tal como ocurrió con las auto-fotos, una de las primeras variantes que asumió la *selfie* fue la de la imagen capturada frente al espejo. Y tal como observamos para la auto-foto frente al espejo, también podemos apreciar aquí una suerte de complejización de su escena enunciativa construida.

Tomemos un caso extraído del perfil de Instagram @powerpaola de Paola Gaviria Silguero una artista plástica colombo-ecuatoriana (Imagen10). Seguramente, cualquiera de nosotros puede recordar alguna imagen similar que haya visto al revisar sus cuentas en redes sociales. Podemos ver que, en primera instancia, no encontramos grandes diferencias en la composición de la imagen (operación de figura/fondo, tematización de una singularidad y propuesta de identificación/reconocimiento).



Imagen 10:  
*Selfie* frente al espejo publicada en el perfil de Instagram de una artista plástica argentina (1 de Agosto 2020)<sup>23</sup>

Sin embargo, un elemento distintivo se destaca en este tipo particular de *selfies* (que no hemos señalado para la auto-foto aunque podríamos haberlo hecho): la mostración del dispositivo fotográfico en la imagen. Este hecho produce un efecto de enunciación

<sup>23</sup> <https://www.instagram.com/p/CEvI9tlg5DM/> Última visita: 12 de abril 2021.

enunciada, es decir que el acto de enunciar (tomar la imagen a través de un dispositivo técnico) queda capturado en el enunciado (la propia imagen). De alguna manera, la construcción del YO en esta escena se complejiza y pasa a ser un *quasi-nosotros* (el retratante y la cámara, ambos retratados).<sup>24</sup> En este caso particular, podemos ver que esta situación “polifónica” en el polo del enunciador, se refuerza por el hashtag que coloca la autora (#autoperformance) que funciona como reflexión sobre la imagen, e intenta dirigir la mirada de su enunciatario hacia el rostro, sobre el que se observa pintado con algún elemento blanco, un par de bigotes. Y esta “performance” artística, se transforma en autoperformance al realizarse frente al espejo y ser documentada por la captura fotográfica (y la cámara recupera cierta condición de exterioridad en relación a la escena representada, no sin cierta ambigüedad). Pero el comentario de la autora también incluye una información: el diseño de la “camiseta” que viste es de Antonio Caro. Esta información refuerza la construcción de una escena enunciativa cómplice: es un guiño hacia quienes conocen la figura de Antonio Caro y su obra. Y en caso de no conocerlo, una invitación a informarse sobre él.<sup>25</sup>

Pero tal vez, las *selfies* frente al espejo más difundidas tienen otras características. Tomemos dos casos ejemplares (Imágenes 11 y 12).



Imagen 11:

*Selfie* frente al espejo publicada en Instagram por el usuario @andresgomezfit el 12 de Julio 2019.<sup>26</sup>

Imagen 12:

*Selfie* frente al espejo publicada en Instagram por la usuaria @alaniscr39 el 1 de Diciembre 2020.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> De alguna manera, este tipo de situaciones nos hacen pensar la necesidad de tener presente una perspectiva no antropocéntrica de los fenómenos mediatizados. En este caso en particular el rol que ocupa un objeto “no humano”, la cámara, es indisimulablemente central.

<sup>25</sup> Como el espejo que se mira al espejo multiplica las imágenes que refleja hacia una estructura infinita de abismo, algo similar ocurre en esta *selfie* frente al espejo sumada al hashtag y los comentarios de su autora...

<sup>26</sup> [https://www.instagram.com/p/Bz0\\_IWMnWU/](https://www.instagram.com/p/Bz0_IWMnWU/) Última consulta, 20 de Diciembre 2020.

<sup>27</sup> <https://www.instagram.com/p/CIPZCVFBYeX/> Última consulta, 20 de Diciembre 2020.

En ambas imágenes podemos apreciar un espacio más amplio que el que se construye en una *selfie* canónica (que estaba limitada al plano corto asociado al largo del brazo del ejecutante) gracias a la expansión espacial que permite el reflejo en el espejo. Este espacio más amplio permite incluir en la imagen si no todo el cuerpo del retratante/retratado, al menos una gran parte de él. Este cuerpo, suele estar ubicado en un espacio privado (una habitación, un cuarto de baño, como en la *selfie* de la Imagen 12, o como sugiere el fondo azulejado de la Imagen 10) o semi-privado (como un probador en un comercio, como en la *selfie* de la Imagen 11), espacios en los que de acuerdo a nuestras actuales costumbres generalmente encontramos espejos. En ese espacio de pretendida intimidad, el cuerpo suele ser fotografiado semi-desnudo, exhibiendo un pecho y abdominales bien trabajados en los casos masculinos (Imagen 11) y una figura esbelta y de piel tersa en los casos femeninos (Imagen 12). En otras palabras, respetando cánones de belleza y atractivo sexual fuertemente arraigados en nuestra cultura.<sup>28</sup> Pero lo más curioso de este tipo de *selfies* es la insistencia en que el rostro del retratado aparece oculto tras la cámara. Independientemente de las interpretaciones psicológicas que se podrían hacer de este detalle, la ocultación del rostro termina de configurar una escena enunciativa en la que se pone en juego la tirantez entre lo privado (el espacio, el propio cuerpo) y lo público (la imagen que tiene destino de publicación en redes sociales). Este ocultamiento, a su vez, dificulta la operación de reconocimiento e identificación del retratado/retratante, que inmediatamente es recompuesta por la publicación en el perfil de una red social.

Si en el apartado anterior, señalábamos cierta simpleza de los rasgos que caracterizan al género *selfie* (figura-fondo, singularización, identificación, “ahora”), en este apartado comenzamos a descubrir que el resultado de una particular combinación de estos elementos (identificación y caracterización de un fondo, no identificación de la figura, mostración del dispositivo fotográfico, intertexto convocado, etc.) modifican y complejizan la escena enunciativa construida.

## 6. Cuando el fondo es lo que importa

Otro tipo de *selfies* muy habituales y tal vez las más infames, son las consideradas “extremas”. En estas imágenes, generalmente capturadas utilizando un *selfie stick* que

---

<sup>28</sup> Si bien no es el eje central de este artículo, vale la pena señalar que desde hace unos años, tanto desde una perspectiva teórica como desde las prácticas cotidianas estos “cánones” de belleza han sido puestos en duda, junto con ciertas maneras de experimentar la sexualidad. En este caso en particular vale la pena observar el tercer comentario que recibe la *selfie* de la Imagen 12: “No necesitas mostrar tu cuerpo para verte bella”.

prolonga la longitud del brazo del retratante/retratado y permite lograr una mayor amplitud de campo y aumentar así el espacio que ocupa el fondo en el conjunto de la imagen. Dicho fondo coloca a la figura del retratado/retratante en una posición y un espacio prácticamente al borde de lo verosímil, cuyos límites son permanentemente puestos a prueba. Así, podemos encontrar *selfies* cuyo protagonista está: realizando parapente (Imagen 13), en la cima de un rascacielos famoso, asomado desde una pequeña saliente de una montaña, etc.



Imagen 13:  
*Selfie* extrema publicada en Instagram por el usuario @fvillafuerte el 4 de Mayo 2019.<sup>29</sup>

Estas *selfies* extremas sean, tal vez, la única manera de lograr una fotografía que permita articular ciertos lugares (fondos) con una figura. O dicho más simplemente, las *selfies* extremas son la única manera de poder retratar a una persona en estos lugares inexpugnables. Es muy difícil poder imaginar a un fotógrafo colocándose detrás de la cámara para capturar estas imágenes... Esta particular articulación de la figura con su fondo, que tensionan lo verosímil, tal vez sea el motivo que ha generado una suerte de competencia global por lograr la *selfie* más extrema<sup>30</sup>, pero también de su infamia: periódicamente diarios y noticieros nos informan sobre fallecimientos de personas por caer desde grandes alturas intentando realizar una *selfie*...<sup>31</sup> Esta práctica colabora también con

<sup>29</sup> <https://www.instagram.com/p/BxD7jnmqK2J/> Última consulta, 12 de abril 2021.

<sup>30</sup> Cualquier buscador de Internet nos devuelve al menos unas varias decenas de sites que realizan rankings para identificar “la *selfies* más extremas” del mundo, y solamente mencionando los resultados encontrados en español...

<sup>31</sup> Solo por citar un ejemplo, se puede consultar <https://www.lavoz.com.ar/sucesos/tragedia-en-panama-quiso-sacarse-una-selfie-desde-un-piso-27-cayo-al-vacio-y-murio> Última consulta, 12 de abril 2021.

la construcción de esa combinación de frivolidad e idiotez que rodea a las *selfies* consideradas como “género simple”.

Una de las formas más populares y probablemente más antiguas en las que la *selfie* se manifiesta se relaciona con otra práctica muy difundida socialmente, incluso antes de la emergencia de la fotografía digital: la “fotografía turística”. En la fotografía turística, el componente indicial fotográfico se impone al icónico generando un primer sentido de *testimonio de haber estado allí*: esa persona fotografiada frente a ese edificio público en una ciudad distante *necesariamente* estuvo allí.<sup>32</sup>

Hace un par de años, mi amigo Sebastián Sposaro compartió conmigo a través de una aplicación de mensajería instantánea (WhatsApp) la siguiente imagen (Imagen 14):



Imagen 14:  
*Selfie* compartida por un amigo a través de WhatsApp en Abril 2018.

---

<sup>32</sup> Es muy interesante la reflexión que Oscar Traversa realiza sobre el trabajo de Eliseo Verón en “Aproximaciones a la noción de dispositivo”: en ese trabajo, analiza especialmente el rol que le cabe al dispositivo técnico fotográfico en los procesos de semiotización de dos fenómenos similares, pero claramente diferenciables por su intervención: la tarjeta postal y la fotografía turística (Traversa, Oscar (2014) *Inflexiones del discurso*, Buenos Aires. Santiago Arcos). También nos resulta pertinente recordar la “indicialidad débil” de la fotografía digital: no es poco frecuente encontrar “falsas *selfies*” en lugares turísticos famosos obtenidas a través de la manipulación de imágenes a través de software del estilo *Photoshop*.

Recibí la fotografía cerca del mediodía de Buenos Aires. Sabiendo que mi amigo estaba recorriendo varios puntos de Europa me hizo pensar que la imagen fue tomada en la tarde de Lisboa (de acuerdo al *studium* de la fotografía<sup>33</sup>, reconozco el tranvía como los característicos de la capital lusitana). Pero frente a una *selfie* turística como esta es posible pensar en que Sebastián “está ahora” (el ahora de la recepción) allí, en Lisboa. Con seguridad el tranvía ya no esté en ese lugar, ni los transeúntes que fueron capturados por la toma fotográfica estén en ese mismo lugar, pero en ese momento sé que Sebastián está en Lisboa.

Hace unos días, recibo un saludo de cumpleaños de parte Sebastián a través de la misma aplicación. Y al observar su imagen de perfil (Imagen 15) noto que ha colocado allí aquella *selfie* turística que había compartido conmigo hace dos años atrás...

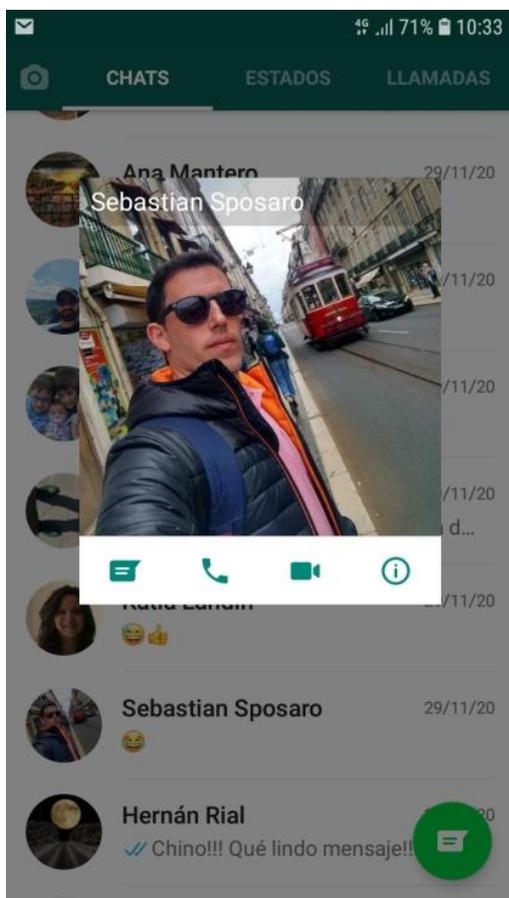


Imagen 15:  
Captura de pantalla de mi celular el 29 de Noviembre 2020 donde se aprecia la *selfie* que Sebastián compartió conmigo dos años atrás utilizada como imagen de perfil de WhatsApp

Yo sé que Sebastián volvió de Europa y conozco la imagen porque la compartió conmigo hace dos años. Yo *positivamente* sé que Sebastián no está en Lisboa “ahora”. Sin embargo, por su emplazamiento como imagen de perfil de una aplicación como WhatsApp es que ya no podemos tener la certeza de que Sebastián “está Lisboa” o no. Si Sebastián

<sup>33</sup> El concepto de *studium* lo tomo de Roland Barthes (1980).

fuese un amigo con quién hace mucho tiempo no tengo contacto, y veo esta imagen en su perfil, cabe la posibilidad de que Sebastián esté en Europa y que *inmediatamente* después de haberse tomado su *selfie* la haya colocado como imagen de perfil. La única certeza que puedo tener, considerando que Sebastián se ha tomado al menos un par de minutos en colocar esta imagen allí, es que él “ya no está *exactamente* allí”. Muy diferente hubiese sido ver esta misma imagen impresa en papel fotográfico y colocada en un álbum familiar. Al observar esa imagen tenemos la certeza de que Sebastián no está “ahora” ahí...

Con este caso, podemos ver cómo una misma captura fotográfica pasó de ser una *selfie* que construye su “yo-aquí-ahora” a ser una auto-fotografía turística que construye un “yo-allá-entonces”, pasando por un momento de ambigüedad como cuando mi amigo la utilizó como imagen de perfil. Otra vez, podemos apreciar como la interdiscursividad resultante de la relación de la imagen con su emplazamiento, el *arché* de los dispositivos (la cámara fotográfica digital de un teléfono celular que tiene una aplicación de mensajería instantánea) y sus remisiones textuales, de alguna manera modulan la espacialidad y la temporalidad de la enunciación fotográfica digital.<sup>34</sup>

## 7. Las *selfies* sin rostro

Veamos otra imagen en Instagram publicada bajo los hashtag *#selfiepies* y *#feetselfie* (entre otros). Se trata de una imagen fotográfica donde podemos apreciar una playa con un mar de fondo, la línea del horizonte sobre la mitad de la superficie fotográfica construyendo un punto de vista relativamente bajo, y sobre la arena vemos los pies de la autora de la fotografía, con sus piernas que se acercan hacia el espectador en un juego de cámara subjetiva: la cámara fotográfica está puesta en el lugar en que deberían estar los ojos de la persona retratada/retratante (Imagen 16).

---

<sup>34</sup> Retomamos aquí el planteo de Eliseo Verón (1997) en “De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía” cuando propone pasar del análisis semiológico de la imagen fotográfica, del que se deriva el *noema* fotográfico barthesiano “esto ha sido”, al análisis de las discursividades fotográficas que permitiría diferentes interpretaciones del espacio, pero fundamentalmente de tiempo fotográfico.



Imagen 16: *#selfiepies/#feetselfie* publicado en Instagram el 29 de Septiembre 2020.<sup>35</sup>

En este caso, nos encontramos con que el lugar de la figura no lo ocupa el rostro sino otra parte del cuerpo del retratado/retratante: sus pies. El paisaje en el fondo, la posición de las piernas, y la particularidad del punto de vista colocado en una posición baja, permiten reconstruir una situación de relajación: el cuerpo está echado sobre la arena. El uso de la cámara subjetiva, al no mostrar el rostro dificulta la identificación de la persona, que sólo resulta plenamente reconocible en el momento de la publicación en una red social gracias al nombre del perfil. Estas particularidades ponen a disposición del enunciatario la posibilidad de identificarse con el retratado/retratante<sup>36</sup>, ya sea positiva (*“me encantaría estar en ese lugar y en esa situación”*) o negativa (*“como te odio por enrostrarme que estás descansando mientras yo no puedo hacerlo”*).

Observemos ahora otra publicación de Jennifer López en su perfil de Instagram (Imagen 17). Nos encontramos ahora con un posteo compuesto por un video en el que se puede ver los pies de la autora de la publicación apoyados entre los dos asientos delanteros de un automóvil en movimiento con una melodía de músicaailable de fondo. Los pies nunca salen del cuadro durante los pocos segundos que dura el video. Al lado, el posteo reza: *“La*

<sup>35</sup> <https://www.instagram.com/p/CFuOLeGI1aW/> Última visita 12 de abril 2021.

<sup>36</sup> Christian Metz (2001) sostenía que el espectador cinematográfico lograba una identificación una identificación con la cámara. En este caso, esa identificación se mantiene y se excede: hay identificación con la cámara, que está en lugar de los ojos, lo que implica identificación con los ojos.

fiesta empieza cuando estos caminan. Amo estos bebés de #JLOJenniferLopez collection...”.

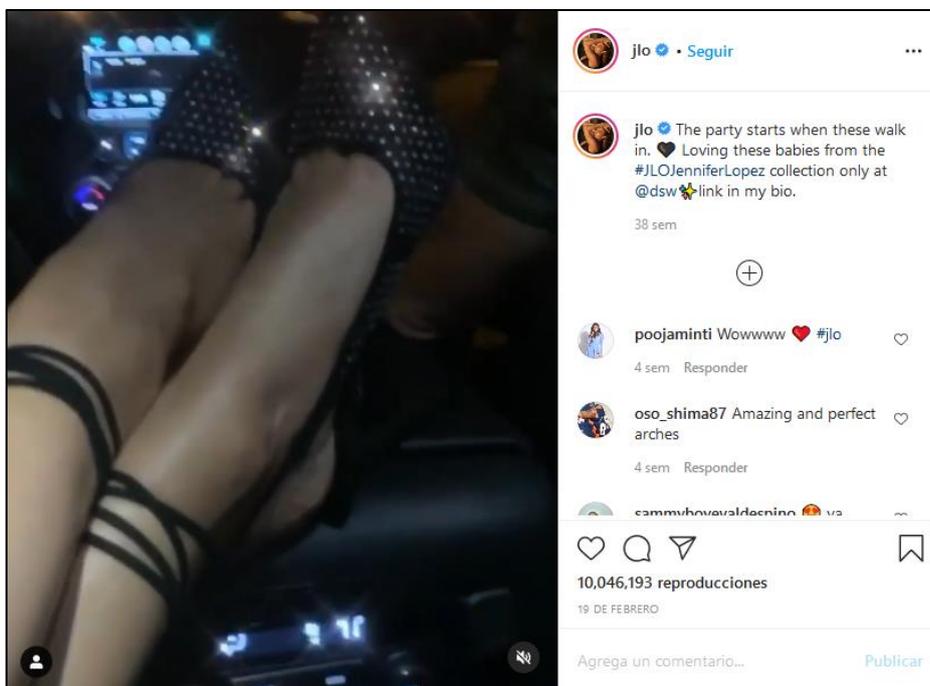


Imagen 17:  
“VideoSelfie de pies” de Jennifer López publicada en su perfil de Instagram 19 de Febrero de 2020<sup>37</sup>

Vemos como, aun cambiando al formato audiovisual y transformándose en una *videoselfie* de pies, mantiene cierta estabilidad en la escena enunciativa que construye, dejando disponible la posibilidad de generar algún tipo de identificación con el retratado/retratante. En este caso particular sobre la posible identificación se construye la argumentación publicitaria enfatizada además por la frase que acompaña al posteo. Si a esto sumamos el movimiento de la imagen, que sin dejar de ser “grabado”, tiene la capacidad de transformarse en un “vivo”, profundizando aún más la posibilidad de recrear un ilusorio AHORA.<sup>38</sup>

Otro caso curioso de *selfies* de pies en Instagram se da en perfil @viewfromthetopp, destinado exclusivamente a este tipo de imágenes fotográficas. Tomamos una imagen publicada en este perfil que recoge varias imágenes (Imagen 18).

<sup>37</sup> <https://www.instagram.com/p/B8xMpmhJI6O/> Última visita 12 abril 2021.

<sup>38</sup> Carlón, Mario (2004)



Imágen 18 y 19:  
*Selfies de pies* publicadas en el perfil @viewfromthetopp<sup>39</sup>

En este caso, cambia la perspectiva de las fotografías: todas están tomada en plano cenital. Esa operación configuracional diluye, aunque no elimina del todo, la capacidad de generar la identificación del enunciatario con la figura del retratante/retratado. Esta modificación en el punto de vista hace que el suelo sobre el que los pies se paran ocupe el lugar del fondo. En los diferentes suelos representados en estas *selfies* se destaca una suerte de juego compositivo que combina formas y colores articulándose con los pies que pasan a formar parte de una composición que evidencia la influencia de las composiciones de la pintura abstracta. Esta incorporación de los pies del retratado/retratante como elementos de una composición abstracta produce una dilución del YO construido por la imagen. En otros casos (como el de la Imagen 19, por ejemplo) podemos ver un juego diferente en la composición de la imagen que incorpora elementos que, gracias a una operación de orden metonímico, permiten reconstruir una situación o un estado de ánimo que el autor de la fotografía pretende transmitir. En estos casos, la referencia pictórica más cercana ya no sería la del arte abstracto sino la del bodegón o la naturaleza muerta. Solo este pequeño cambio en la referencia pictórica de la composición (de la pintura abstracta al bodegón) implica un gran cambio en la construcción del YO.<sup>40</sup>

Otra variante de la *selfie* sin rostro que podemos encontrar con cierta facilidad en las redes sociales son las *selfies* de sombras. Bajo el hashtag #selfiesombra o similares, se agrupan imágenes fotográficas del piso, generalmente en plano picado, sobre el que se proyecta la sombra del retratante/retratado (Imágenes 20 , 21y 22).

<sup>39</sup> <https://www.instagram.com/viewfromthetopp/> Última visita 2 de Diciembre 2020.

<sup>40</sup> Soto, Marita (1997): "Los medios están llenos de Naturaleza Muerta", ficha, Buenos Aires, Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.



Imágenes 20, 21 y 22:  
*Selfies* de sombra publicadas bajo el hashtag #selfiesombra<sup>41</sup>

En estas imágenes, el retratado/retratante captura una parte de su cuerpo<sup>42</sup> que convencional y tradicionalmente suele evitarse en las fotografías: muchas veces la visibilidad de la sombra del sujeto retratante sobre la superficie fotográfica es considerada una clara manifestación de impericia o, al menos, de urgencia al momento capturar la imagen. Sin embargo, ese no es el efecto que produce en estas *selfies*. Muy por el contrario, en estas *selfies* se genera una suerte de vínculo enunciativo lúdico, que hace jugar la sombra del propio cuerpo con la textura del piso sobre el que se proyecta. La sombra no solamente puede emplazarse en lugares donde resto del cuerpo no puede hacerlo (una superficie cubierta de lava candente, por ejemplo) sino que además puede adoptar la forma y textura de la superficie sobre la que se proyecta. Nuestra sombra tiene capacidad de *hacer cosas* que el resto de nuestro cuerpo tiene vedadas.

En estos casos, como en otros de *selfies* de otras partes del cuerpo como brazos, vientre, hombros, etc., las posibilidades enunciativas se abren y multiplican. Una particular posición del punto de vista, la visibilidad de otra parte del cuerpo del retratante/retratado más allá de su rostro habilitan posibilidades enunciativas marcadamente distintas a las que puede proponer una *selfie* canónica.

<sup>41</sup> <https://www.instagram.com/p/5mkggNF8z/> / Última visita 12 de abril 2021.

<https://www.instagram.com/p/Bp5UGxrgHcg/> / Última visita 12 de abril 2021.

<https://www.instagram.com/p/Bn9OhGxATJc/> / Última visita 12 de abril 2021.

<sup>42</sup> Entendemos que la sombra es parte de nuestro cuerpo: no hay cuerpo que sometido a una fuente de luz, no la proyecte. Y si nos movemos, ella también se mueve con nosotros. Es decir, no nos encontramos con una situación de sustitución: la sombra no sustituye al cuerpo, es parte del cuerpo. José Luis Fernández realizó una reflexión similar al considerar que nuestra voz es parte de nuestro cuerpo y que el sonido fónico que sale de un parlante no cumple una función sígnica de sustitución puesto que ese sonido es la voz. Fernández, J.L. (1994) *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel. Págs. 38-39.

## 8. Un caso de circulación: la *selfie* del *Piti* Martínez.

9 de Diciembre de 2018. 19:02 en Buenos Aires (24:02 en Madrid). El jugador de River Plate Gonzalo *Piti* Martínez acaba de convertir el tanto que sellaba la victoria de su equipo sobre su máximo rival, Boca Juniors, en la final del torneo internacional más importante de Sudamérica: La Copa Libertadores. Minutos después, al finalizar el encuentro, los integrantes del plantel de River Plate comenzaron los festejos en el podio armado sobre el campo de juego del estadio Santiago Bernabeu en Madrid. Durante esos festejos, el mismo *Piti* Martínez consigue un teléfono celular y se toma una *selfie* con el resto de sus compañeros. La transmisión en vivo del canal FoxSport toma ese momento (Imagen 23).



Imagen 23:

Captura de pantalla de YouTube, en la que se aprecian las imágenes transmitidas en vivo por el Canal Fox Sport. En la captura se puede apreciar al deportista de River Plate Gonzalo *Piti* Martínez (casaca 10) tomándose una *selfie* junto a sus compañeros de plantel.<sup>43</sup>

Las imágenes del jugador de River Plate tomándose esa *selfie* con el resto del plantel campeón desató el deseo de los simpatizantes del equipo del club de Nuñez y de la prensa especializada. Los aficionados, reclamaban la fotografía en las redes sociales en los perfiles que presumiblemente pertenecían al *Piti* Martínez.<sup>44</sup> La prensa especializada, y más aún la identificada con el club, hizo lo propio en sus portales.

<sup>43</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_saAWFeL-s&t=9006s](https://www.youtube.com/watch?v=L_saAWFeL-s&t=9006s) Última visita: 2 de Abril 2021.

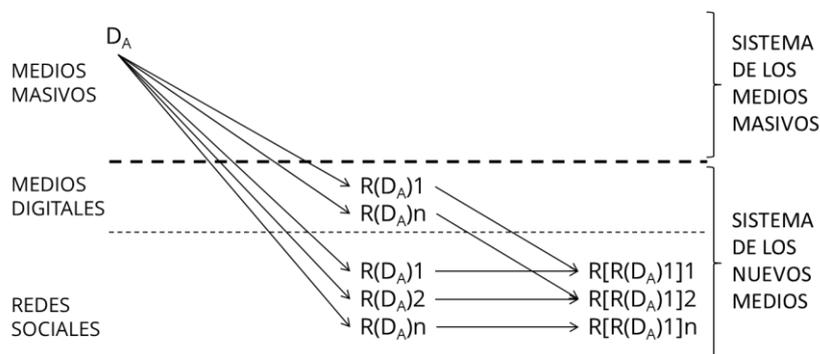
<sup>44</sup> Decimos “presumiblemente” dado que el mismo jugador declaró no tener perfiles públicos en las redes sociales, sin embargo pueden existir varios *fakes*.

### 8.1. Primera fase: *comunicación descendente y construcción de colectivo en recepción*

Podemos describir una primera fase de la circulación que tuvo el sentido<sup>45</sup> a partir de la imagen televisiva del *Piti* Martínez tomándose una *selfie* ( $D_A$ ): una escena plenamente *massmediática*. Pero luego podemos apreciar la formación de un colectivo “demandante”: tanto medios periodísticos (digitales o no) como simpatizantes en las redes sociales reclaman la publicación de la *selfie* que vieron tomarse al autor del gol consagratorio. Este movimiento descendente *intersistémico* (el sistema de los medios masivos y el sistema de los nuevos medios basado en Internet)<sup>46</sup>, desencadena otro conjunto de respuestas en reconocimiento, pero solo de manera *intrasistémica*: solo se registran en el sistema de los nuevos medios digitales, tanto con carácter horizontal (diálogos entre usuarios de redes sociales “solidarizándose con el reclamo”) como de carácter descendente (comentarios del público en los medios digitales apoyando el pedido). Tenemos que tener en cuenta que todo este movimiento circulatorio se dio en poco menos de tres horas, dando cuenta de la velocidad de los intercambios discursivos difícilmente mostrados a través del medio televisivo.

PRIMERA FASE:

*Comunicación descendente y construcción de colectivo en recepción*

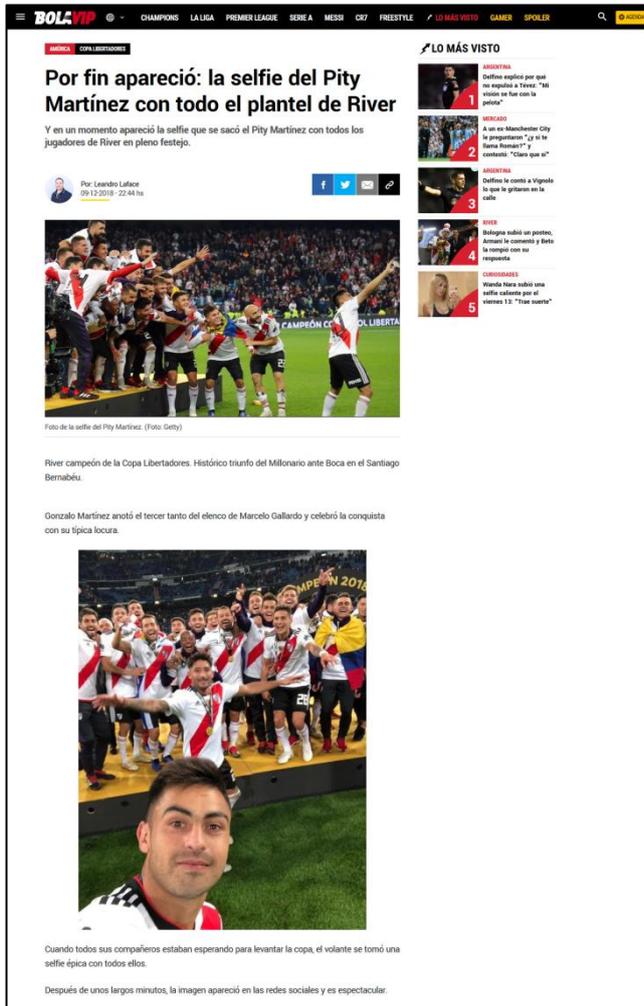


<sup>45</sup> Entendemos la “circulación de sentido” como lo hace Eliseo Verón (2013) producto del desfase entre la instancia de Producción y la de Reconocimiento.

<sup>46</sup> Entendemos el movimiento como *descendente*, *intersistémico* e *intrasistémico* como lo hace Mario Carlón (2020) *Circulación del sentido y construcción de colectivos en una sociedad hipermediatizada*. San Luis, Nueva Editorial Universitaria. Asimismo, graficamos las diferentes fases de la circulación inspirados en el modelo desarrollado por Carlón en dicho texto.

## 8.2. Segunda fase: *distribución ascendente*

No pasó mucho tiempo para que la *selfie* fuese publicada. Según los medios masivos, en las redes sociales del *Pity*. Pero lo cierto es que inmediatamente fue levantada por los portales de noticias deportivas en internet, solo por nombrar dos casos: BolaVip y Olé (Imágenes 24 y 25).



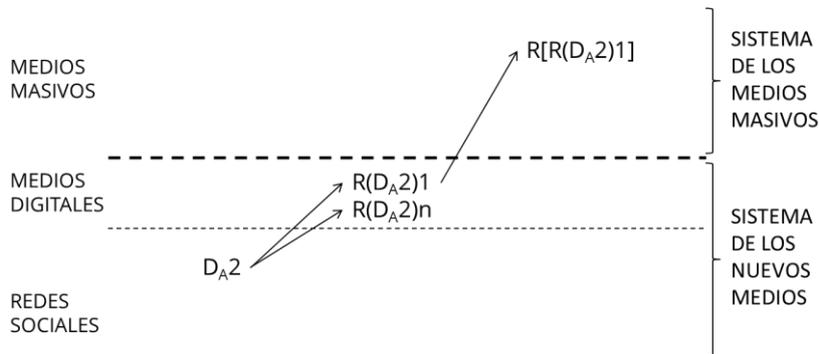
Imágenes 24 y 25:  
Captura de pantalla del portal deportivo *BolaVip* y *tweet* publicado desde la cuenta oficial del Diarrio Olé. Nótese la hora de la publicación (22:28 y 22:44). Efectivamente pasaron pocos minutos desde la toma de la *selfie*.<sup>47</sup>

Y al día siguiente, los diarios Clarin, La Nación y Olé publicaron la fotografía en sus ediciones en papel. Vemos ahora como a parir de la *selfie* propiamente dicha ( $D_{A2}$ ) se desencadena un movimiento de comunicación *ascendente* típico de los últimos tiempos: las redes sociales y los medios digitales “alimentan” la producción de contenidos de los medios masivos.

<sup>47</sup> <https://bolavip.com/america/Por-fin-aparecio-la-selfie-del-Pity-Martinez-con-todo-el-plantel-de-River-20181209-0108.html> Última visita: 2 de Abril 2021.

<https://twitter.com/diarioole/status/1071939596710227968> Última visita 2 de Abril 2021.

SEGUNDA FASE:  
*Distribución ascendente*



### 8.3. Nueva Fase: *Distribución quasi broadcasting*

Varios meses después, y con motivo de la celebración del “día internacional de la *selfie*” el 21 de Junio de 2020<sup>48</sup>, la cuenta oficial del Club Atlético River Plate publica el siguiente tweet (Imagen 26):



Imagen 26:

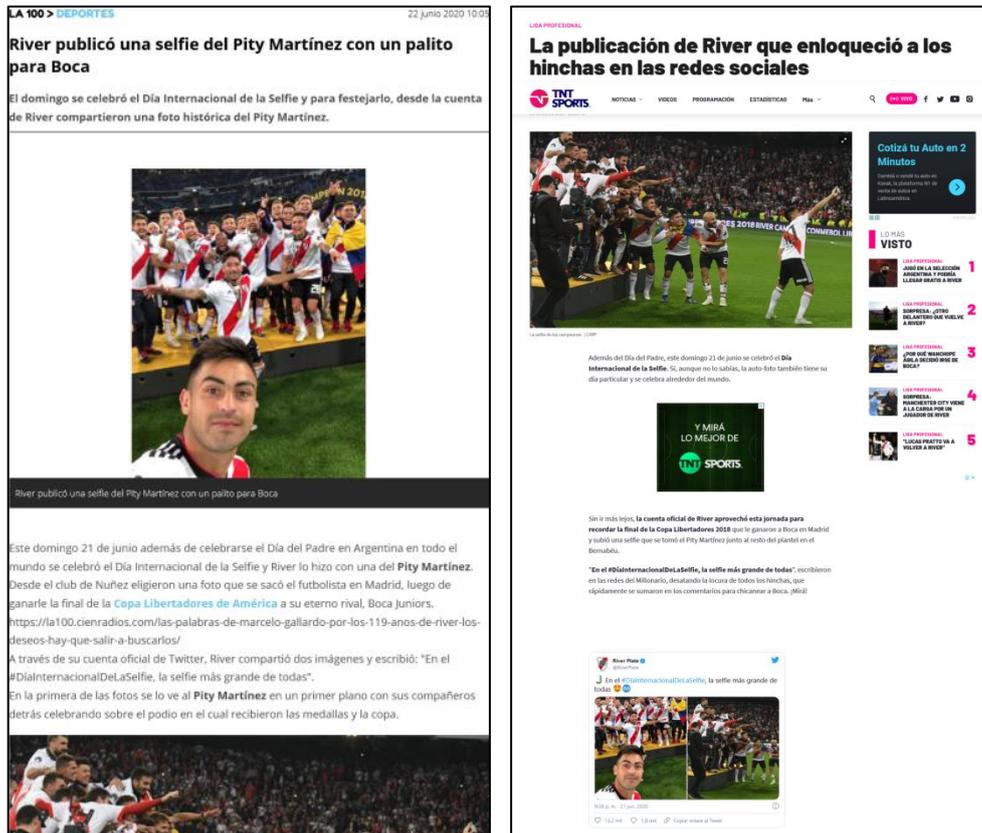
Tweet publicado en la cuenta oficial del Club Atlético River Plate el 21 de junio de 2020 con motivo de la celebración del “día internacional de la *selfie*”.<sup>49</sup>

Como era esperable, el tweet generó una gran cantidad de respuestas *intrasistémicas ascendentes* (de otros usuarios de Twitter hacia la cuenta oficial @RiverPlate) como

<sup>48</sup> No está muy claro porque el 21 de junio se celebra el Día Internacional de la *selfie*. La versión más difundida sostiene que en 2014 DJ Rick McNelly fundó una organización que recauda fondos para distintas causas benéficas a través de la difusión de *selfies*.

<sup>49</sup> <https://twitter.com/RiverPlate/status/1274864236452352006> Última visita 12 de abril 2021.

horizontales (retuiteos y comentarios entre usuarios). Pero también fue retomado por los medios masivos generando respuestas *intersistémicas*. Clarín y Olé, al menos, lo publicaron al día siguiente en su edición de papel; varias radios, como la100 –FM99.9- y la Mega -FM98.3- lo desarrollaron en su programación) pero a su vez, también lo comentaron en sus portales en internet (Imágenes 27 y 28).



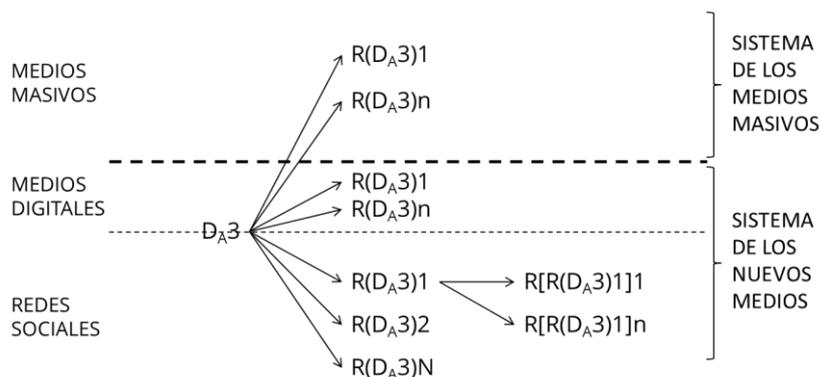
Imágenes 27 y 28:  
Capturas de pantalla de los portales de LA100 y TNT Sports  
haciéndose eco del tweet publicado por @RiverPlate<sup>50</sup>

<sup>50</sup> <https://la100.cienradios.com/river-publico-una-selfie-del-pity-martinez-con-un-palito-para-boca/>

Última visita 12 de abril 2021.

<https://tntsports.com.ar/ligaprofesional/La-publicacion-de-River-que-enloquecio-a-los-hinchas-en-las-redes-sociales-20200621-0029.html> Última visita 12 de abril 2021.

NUEVA FASE:  
*Distribución quasi broadcasting*



Sin embargo, esta publicación de la *selfie* del *Piti* Martínez varios meses después de su captura, implica también un desfase en su efecto de sentido enunciativo. Ya no es esa escena originaria del festejo cuyo enunciador era el jugador de River, sino que ahora el espacio de enunciador lo toma la institución River haciendo un comentario sobre aquella escena de celebración, reactualizándolo y convocando a un enunciatario con una doble mirada: por un lado, “mira, recuerda y celebra”; mientras que por el otro, “mira y se ‘burla’” de su eterno rival derrotado en aquella instancia”...<sup>51</sup>

### 9. Los límites antropocéntricos de la selfie

Otro aspecto a considerar en relación a la vida social de las *selfies* es el que está relacionado con sus límites antropocéntricos. Como hemos visto hasta aquí, la figura humana parece ser insoslayable a la hora de producir, compartir y consumir diferentes manifestaciones del género. Sin embargo, también se registran algunos casos liminares, que ponen en cuestión la centralidad de la intervención humana en estas actividades, o como diría Oscar Steimberg<sup>52</sup>, “esferas de la praxis” donde la *selfie*, en tanto género discursivo, se inscribe.

Un caso que ha tenido cierta repercusión mediática, ha sido el de la *selfie* tomada por un macaco negro con cresta conocido como Naruto (Imagen 29). De acuerdo a las narraciones periodísticas, la imagen fue capturada por el simio en Indonesia en 2011 con la cámara propiedad de un afamado fotógrafo naturalista norteamericano. La cuestión es que ante la gran difusión que obtuvo la fotografía, en 2014 la organización *People for the Ethical Treatment of Animals* (PETA) reclamó para el macaco los derechos de propiedad intelectual

<sup>51</sup> La diferencia entre los “contratos de lectura” enunciativos de la *selfie* original y la republicada meses después por @RiverPlate es reconocida sin ambigüedades, como podemos ver en las Imágenes 27 y 28, por la prensa tradicional y digital.

<sup>52</sup> Steimberg, Oscar: *op.cit.*

de la fotografía. La narración de dicha la disputa cuenta con condimentos de lo más variados como: las discusiones sobre la el estatuto de persona de un animal, los detalles legales acerca de qué puede ser considerado material de dominio público, o el trabajo realizado por el fotógrafo para lograr que el macaco realice la captura.<sup>53</sup>



Imagen 29:  
*Selfie* tomada por un macaco  
en Indonesia (2011)

Este caso abrió entonces un debate social y legal vinculado a los derechos de autor en donde las reglas no escritas del género *selfie* estuvieron siempre implicadas: para que la imagen pueda ser considerada una *selfie* la característica de “ser tomada por el mismo sujeto que está representado” pareciera ser ineludible. A partir de esta consideración, toda la discusión legal posterior se fundamentó principalmente en el estatuto que una vida animal no humana puede tener en tanto sujeto de derechos. En otras palabras, socialmente la imagen pareciera no abandonar nunca su condición de *selfie*, la disputa se plantea en términos del tipo de relación que el ser humano establece con otras especies vivientes. En definitiva, este caso particular pareciera colocar en primer plano en la producción de la imagen a un ser viviente no humano, demostrando las posibilidades no antropocéntricas de la producción de textos.

Pero no solo los seres vivientes no humanos parecen tener esta capacidad de producir *selfies*. Desde hace varios años, la Agencia NASA (National Aeronautics and Space

---

<sup>53</sup> Para mayor desarrollo se puede consultar, entre otras fuentes periodísticas: <https://www.infobae.com/america/eeuu/2018/04/29/se-cerro-el-caso-de-naruto-el-macaco-de-la-selfie-no-podra-reclamar-derechos-de-autor/> Última visita 08 de Julio 2021. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140807\\_macaco\\_selfie\\_am](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140807_macaco_selfie_am) Última visita 08 de Julio 2021.

Administration) publica las *selfies* que los diferentes módulos de exploración en superficie toman de sí mismos en la superficie de Marte (Imágenes 30 y 31).

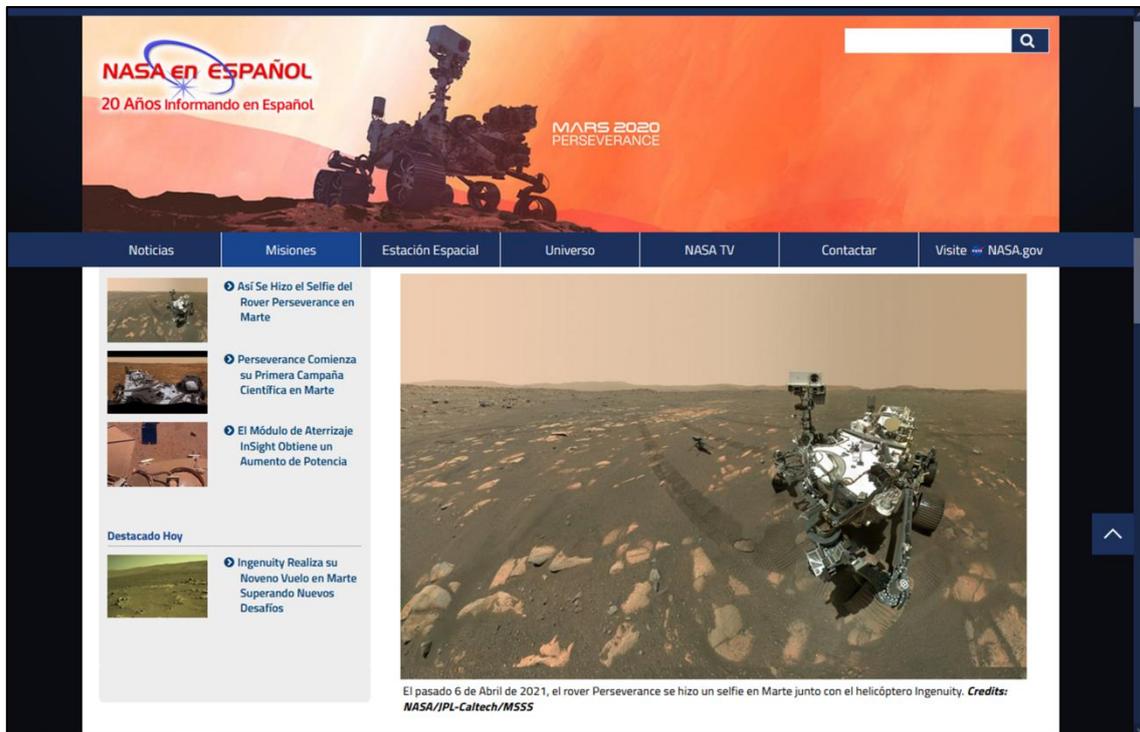


Imagen 30  
Captura de pantalla del porta de la NASA en español con la *selfie* tomada por el explorador *Perseverance* (6 de abril 2021)<sup>54</sup>

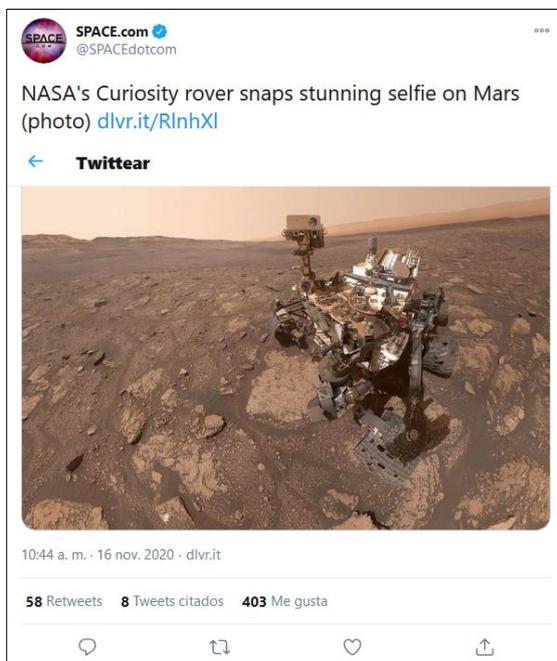


Imagen 31  
Tweet del portal de noticias especializado Space.com en la que se publica la *selfie* tomada por el rover *Curiosity* (16 de Noviembre 2020)<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Disponible en <https://www.lanasa.net/misiones/marte/asi-se-hizo-el-selfie-del-rover-perseverance-en-marte> Última consulta 08 de Julio 2021.

Como podemos apreciar, también “las máquinas” tienen capacidad de desplazar al ser humano del lugar central en la producción de textos. Lo curioso en este caso es que la gran mayoría de los comentarios que recibe este tipo de publicaciones está relacionada con la ausencia de algún “brazo” que permita capturar la fotografía. Por un lado, las nunca ausentes teorías conspirativas que pretenden instalar la falta de autenticidad de las fotografías en el espacio. Pero por otro, muy especialmente dado que sirve de sustento para las teorías conspirativas mencionadas, el saber social sobre el género pone en cuestión su mismísima condición de *selfie*: si no hay un brazo, la imagen fue tomada por otra entidad externa y ajena al módulo explorador. Se pone en cuestión entonces, la condición de “fotografía que uno se toma a sí mismo”. En este marco, la misma NASA se ha visto forzada a dar explicaciones desde sus portales digitales: los módulos utilizan un brazo para tomar sus *selfies* pero como las imágenes publicadas son el resultado de un mosaico resultante de la combinación digital de múltiples fotografías que el explorador toma de sí mismo, se logra evitar la presencia de dicho brazo en la imagen final. Independientemente de esta explicación, lo cierto es que estas imágenes también generan cierta “reflexión” social en torno a qué imágenes si (y a cuáles no...) pueden ser consideradas *selfies*.

## **10. Las complejidades de un género simple**

Como podemos apreciar luego de describir las especificidades de este género digital surgido con el advenimiento de los nuevos dispositivos de comunicación, en especial el Smartphone; su inconfundible linaje de filiación con el autorretrato pictórico y fotográfico; algunas de sus variedades, como los son las *selfies* extremas, las *selfies* de pies y de sombra, etc.; algunas de las particularidades de su circulación a través de aplicaciones de mensajería instantánea como WhatsApp; las tres fases de la circulación originada por la toma de una *selfie* transmitida en vivo por televisión que desencadenó una profusión de reconocimientos, en sentido veroniano, con movimientos *intra* e *intersistémicos*; ascendentes, descendentes y horizontales, a la vez que modifica la escena enunciativa construida; y por último, el lugar que otras entidades no humanas pueden ocupar en su producción, ponen en clara evidencia que la vida social de este género simple en términos de sus rasgos característicos puede ser muy profusa y compleja.

Este trabajo solo es una pequeña y muy fragmentaria demostración de cómo un género simple, muchas veces desprestigiado, también está inmerso en las complejidades de la circulación del sentido.

---

<sup>55</sup> Disponible en <https://twitter.com/SPACEdotcom/status/1328333139156955136> Última consulta 08 de Julio 2021.

## Bibliografía:

- Barthes, Roland (2003 [1980]): *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
- Benveniste, Emile (1971 [1966]): *Problemas de Lingüística General I*, México, Siglo XXI.
- Benveniste, Emile (1977 [1964]): *Problemas de Lingüística General II*, México, Siglo XXI.
- Carlón, Mario (1993): "Avatares de un transgénero 'alto': vida y sobrevida del retrato en los medios masivos", ficha, Buenos Aires, Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Carlón, Mario (2004): "El muerto, el fantasma y el vivo en los Lenguajes contemporáneos" en *Sobre lo televisivo*, Buenos Aires, La Crujía.
- Carlón, Mario (2016): "Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea", en *Estética, medios y subjetividades*, Pablo Corro y Constanza Robles (editores). Santiago, Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Carlón, Mario (2020): *Circulación del sentido y construcción de colectivos en una sociedad hipermediatizada*. San Luis, Nueva Editorial Universitaria.
- Dallenbach, Lucien (1991): *El relato especular*, Madrid, Visor.
- Fernández, José Luis (1994): *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Colección del Círculo Buenos Aires para el estudio de los lenguajes contemporáneos, Atuel.
- Fernández, José Luis (16 de Agosto 2014): "Algo de mí hecho discurso", en Revista Ñ.
- Manovich, Lev (2006 [2001]): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós.
- Metz, Christian (2001[1977]): *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós.
- Scheaffer, Jean-Marie (1990 [1987]): *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra.
- Scolari, Carlos (2018): *Las leyes de la Interfaz*, Barcelona, Gedisa.
- Sontag, Susan (2006 [1973]): *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Soto, Marita (1997): "Los medios están llenos de Naturaleza Muerta", ficha, Buenos Aires, Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Traversa, Oscar (2014): *Inflexiones del discurso*, Buenos Aires. Santiago Arcos.

Verón, Eliseo (1997): “De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía”, en Veyrat-Mason, I. y Dayan, D. (comp.) *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa.

Verón, Eliseo (2013): *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Paidós.