

El tiempo en la fotografía: matrices culturales, cronotopos y aura digital

The time in photography: cultural matrices, chronotopes and digital aura

Jacob Bañuelos

Doctor en Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Facultad de Ciencias de la Información

(Universidad Complutense de Madrid)

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2018

Fecha de revisión: 4 de junio de 2018

Fecha de publicación: 1 de julio de 2018

Para citar este artículo: Bañuelos, J. (2018). El tiempo en la fotografía: matrices culturales, cronotopos y aura digital, *Icono* 14, 16 (2), 1-24. doi: 10.7195/ri14.v16i2.1171

Resumen

El Tiempo en la fotografía ha sido reflexión constante de notables autores preocupados por explicar las características de su fenomenología, expresadas tanto en el plano interpretativo, como representación y como objeto. Con la llegada de la tecnología digital, la expresión y lectura de la temporalidad en la fotografía ha cambiado respecto a su precedente analógica. ¿Cómo se lee el Tiempo en la fotografía, qué formas y valores adquiere en la matriz digital? Mediante una revisión de conceptos forjados por autores relevantes sobre el Tiempo en la fotografía como Benjamin (1931), Barthes (1980), Dubois (1986), Deleuze (1987), Manovich (2005) y Abril (1997), trazamos un recorrido en torno a conceptos que permiten comprender las formas y valores otorgados al Tiempo en la representación fotográfica desde su aparición hasta nuestros días, proponiendo un modelo de análisis dinámico de matrices culturales y cronotopos que permite explicar las temporalidades fotográficas y los nuevos valores asociados al Tiempo en la fotografía digital y explorar nuevas categorías implicadas en la experiencia fotográfica como el “aura punctum”, el “momentum” y el “aura social”.

Palabras clave: *Fotografía digital - Tiempo - Cronotopos - Matrices culturales - Aura digital*

Abstract

Time in photography has been the subject of reflection by several noted authors who have attempted to explain the characteristics of its phenomenology. These characteristics can be expressed in its interpretation, as well as in its representation and behavior as an object. The expression and “reading” of temporalities in digital photography differ greatly from its analogue predecessor. How is Time understood in photography and what value does it acquire in a digital matrix? Through a review of concepts forged by relevant authors on Time in photography such as Benjamin (1931), Barthes (1980), Dubois (1986), Deleuze (1987), Manovich (2005) and April (1997), we traced Concepts that allow us to understand the forms and values granted to Time in the photographic representation from its appearance to our days, proposing a model of dynamic analysis of cultural matrices and chronotopes that allows to explain the photographic temporalities and the new values associated with Time in the Digital photography and explore new categories involved in the photographic experience such as “aura punctum”, “momentum” and “social aura”.

Key Words: *Photography - Time - Chronotopes - Cultural Matrices - Digital Aura*

1. Introducción

El objetivo del presente ensayo es reflexionar sobre las nociones del Tiempo en la fotografía como objeto de representación en matrices culturales y cronotopos. Esta reflexión no intenta ser exhaustiva, es el inicio de la descripción de algunas expresiones y categorías que permitan comprender con mayor claridad los conceptos sobre el Tiempo asociados a la fotografía analógica y digital en entornos digitales como Internet y en redes sociales.

La comprensión sobre las nociones del Tiempo asociadas a la fotografía, impone una reflexión compleja que exige la distinción entre la representación del Tiempo en la fotografía y la fotografía como objeto histórico en el tiempo. Nuestra reflexión se centra en el análisis de la representación del Tiempo en la fotografía, a partir de diversas categorías conceptuales que notables teóricos han forjado al respecto, y que nos permitan trazar un arco conceptual para comprender la construcción de la temporalidad en la fotografía como discurso, desde su origen hasta nuestros días.

2. Metodología

La noción sobre la representación del Tiempo en la fotografía es analizada, ampliada y criticada aquí a través de categorías conceptuales construidas por teóricos como Walter Benjamin (1931) desde el concepto de *aura*, Roland Barthes (1980) desde el concepto de *punctum* relacionado con el Tiempo, el “*esto-ha-sido*” y “*esto es*” barthesiano, y desde la noción de *corte temporal* en la fotografía de Philippe Dubois (1986), conceptos que revisamos y empleamos aquí para realizar este recorrido conceptual sobre el Tiempo en la Fotografía.

Del mismo modo, incorporamos al modelo propuesto los conceptos de Deleuze (1987) *imagen-tiempo*, *mnemosigno*, *signos cristal*, *chronosignos* y *genesignos*. También revisamos las nociones de temporalidad propuestas por Manovich (2005) respecto al *tiempo real* de la imagen expresado en una pantalla-ordenador.

Se incorporan también cuatro categorías conceptuales basadas en el modelo semiótico de modalidades aléticas propuesto por Greimas y Courtes (1982), aplicado por Abril (1997) en un modelo descriptivo de matrices culturales espacio-temporales de las cuales se derivan cuatro cronotopos (relaciones espacio-temporales) de los que participa la fotografía como objeto de representación.

Finalmente se propone una noción ampliada del *aura* desde Walter Benjamin (1931), en donde se proponen tres categorías *aura-momentum*, *aura-punctum* y al *aura-social* para describir los valores emergentes asociados a la temporalidad y a los discursos fotográficos en las redes sociales digitales.

3. Marco Teórico

3.1. Walter Benjamin y el tiempo aurático

La noción de Tiempo en la fotografía forjada por Walter Benjamin (1931)¹ se concentra principalmente en la reflexión sobre el aura. El tiempo en la fotografía es descrito por Benjamin (1931) en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931, p. 40) como un rasgo del aura, como una trama particular de espacio tiempo que perdura en la imagen: “¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”.

Para Benjamin (1931, p. 31) el aura es una forma de permanencia en el tiempo, una forma de habitar la imagen, un proceso fotográfico inicial que “inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante”.

Benjamin (1931, p. 24) descubre en las obras de David Octavius Hill, Karl Dauthendey y Egène Atget la posibilidad fotográfica de hacer imágenes con aura, captar la vida, la lejanía, la permanencia actual en el tiempo. Después de dos o tres generaciones, la pintura puede dar testimonio de quien la realizó, apunta Benjamín, sin embargo, en la fotografía de Hill encontramos “algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de lo que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo.

Para Benjamin (1931, p. 26) la cámara desnuda a la realidad y opone una imagen técnica a la conciencia sobre lo visible. En otras palabras la cámara permite ver las cosas de una forma propiamente fotográfica, desmaquillada de valores estéticos y culturales, apunta Benjamin cuando se refiere a una fotografía de Dauthendey, *El fotógrafo Karl Dauthendey, padre del poeta, y su esposa*.

El Tiempo en la Fotografía bajo la concepción de Benjamin se resume en los valores auráticos, los valores de la permanencia del tiempo en la imagen, en una suerte de tiempo detenido de la que hablarán más adelante Barthes (1980) y Dubois (1986).

Sin embargo, la aportación revolucionaria de Benjamin consiste en detectar la destrucción de esos valores auráticos (lejanía, singularidad irrepetible, permanencia) debido a la operación de reproducción y copiado masivo de las imágenes.

3.2. El *punctum temporal*

Roland Barthes (1980) retoma la reflexión sobre el Tiempo en la Fotografía como una traducción del Tiempo en tiempo presente, la fotografía como momificación del Tiempo, el Tiempo detenido:

En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado (de ahí la relación en el Cuadro Viviente, cuyo prototipo místico es el adormecimiento de la Bella Durmiente del Bosque). (...) una extraña estasis, la esencia misma de una detención. (...) el tiempo de la Foto es más bien el aoristo (Barthes, 1980, p. 159).

El tiempo verbal aoristo proviene del griego antiguo *aóristos* que significa "indefinido" y expresa un aspecto puntual, momentáneo, cercano al "ahora". De esta forma Barthes (1980, p. 136) define el Tiempo en la Fotografía como un tiempo presente, como un presente continuo, donde no necesariamente hay una referencia al pasado. El término "*interfuit*" o "*intersum*", definido como algo que "ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya".

Aunada a esta concepción, un rasgo relevante en la reflexión que hace Barthes (1980) sobre el Tiempo en la Fotografía es su formulación sobre el *punctum* temporal sumada al *punctum en la forma*, y el poder constatativo de la Fotografía, el “Esto ha sido” convertido en “Esto es” (Barthes, 1980, p. 164):

Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ‘esto-ha-sido’, su representación pura.

El *punctum formal*, el signo de la fotografía convertido en punto de inflexión emocional en su lectura, el *punctum* que punza, atraviesa y conmueve, se suma al “esto es” del *punctum temporal*, que se convierte en signo o prueba constativa de que algo existió en la imagen y adquiere por ello valor emocional.

Barthes (1980, p. 65) afirma que tanto el *punctum formal* como el *temporal* van más allá de la imagen, ofrecen un “campo ciego” que hace emanar a la realidad del pasado, “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”.

Lo importante en una foto para Barthes (1980, p. 155) es la presencia del pasado en el presente, construido en el campo de las emociones, en el campo del amor. Por eso puede afirmar que pueden existir fotos sin recuerdos. El poder constatativo del tiempo, el *punctum temporal*, el “esto ha sido”, descubre Barthes, es más importante que la representación del objeto o referente, “en la Fotografía el poder de la autenticación prima sobre el de representación” (Barthes, 1980, p. 155).

Ocurre en la Fotografía un “aplastamiento del tiempo” y esta confusión entre la realidad y la verdad, entre el “Esto ha sido” y el “Esto es”, encuentra también el “Esto será”, en una misma imagen Barthes (1980, p. 167) encuentra el pasado, el presente y el futuro, el *punctum temporal* es que quien está en la foto “va a morir”, una suerte de “muerte en futuro”, “esto ha muerto y esto va a morir”.

Barthes (1980) resume la noción del Tiempo en la Fotografía en los siguientes conceptos:

- *El “Esto ha sido”, el Pasado.* El Tiempo momificado, atascado, el “Esto ha sido”, una constatación y autenticación intensa, el pasado como una expresión diferida, el *intersum*, un instante diferido, separado del pasado, con valor referencial, indicial, icónico y simbólico. La Foto como autenticación de la existencia.
- *El “Esto es”, el Presente.* La imagen como objeto. La constatación presente de que algo “ha sido”. El pasado continuo en el presente. Un instante intemporal. Eternidad efímera en un instante presente.
- *El “Esto ha sido”, “Esto será”,* el aplastamiento del tiempo. La Foto como constatación de que algo existió y algo va a desaparecer.
- *El punctum temporal.* El Tiempo emocional. El valor emocional constatativo, amoroso, la “loca verdad”. El encuentro entre la constatación de que algo ha existido y el valor emocional asociado al amor, que existe en la imagen como objeto.

3.3. El corte temporal

La noción tradicional sobre el Tiempo en la fotografía se ha centrado en concebirla como prueba histórica de que algo sucedió, este concepto está fuertemente sostenido por una cultura tradicional forjada en el siglo XIX sobre la idea de que la fotografía era una huella o index dejada por la luz sobre un soporte sensible y sobre la convención de que esa huella con cierto valor icónico representaba una prueba sobre la existencia de un objeto o sujeto (Dubois, 1986, p. 21-46).

Encontramos así dos concepciones históricas que se ciernen sobre la fotografía: la fotografía como registro de la realidad (espejo del mundo, lápiz de la naturaleza, ventana, documento histórico, testimonio, memoria, información), y la fotografía como interpretación y construcción de la realidad (arte, representación).

Dubois (1986, p. 20) distingue tres tiempos en la relación de la fotografía análoga y su referente, en donde vemos el escenario de las concepciones históricas sobre el tiempo en la fotografía:

- La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis)
- La fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción)
- La fotografía como huella de un real (el discurso del índice y la referencia) (Dubois, 1986)

Esta última concepción, la fotografía como huella de un real, forja la noción de Tiempo en la fotografía descrita por Dubois (1986, p. 143-157) como un corte, la fotografía como un acto que detiene el movimiento y la memoria, un acto realizado de manera simultánea en la superficie sensible, de manera sincrónica y como una mutación o transición del tiempo hacia la perpetuación o momificación. Citando a Denis Roche, Dubois (1986) expresa: El tiempo de la foto no es el tiempo del Tiempo, y agrega: “Penetra para siempre en algo como el fuera-del-tiempo-de-la-muerte. Detención (definitiva) sobre la imagen.

Dubois (1986, p. 149) desarrolla las ideas del “Esto ha sido” y “Esto es” barthesianas, desustanciando la evocación pasional que introduce Barthes para valorar la relevancia de la imagen, aunque insiste en el análisis de la Foto como “un corte en lo vivo para perpetuar lo muerto”. E insiste también en la idea de la Foto como un instante continuo, “tiempo de la perpetuación” (Dubois, 1985, p. 154).

Para Dubois, como para Barthes y Benjamin, el Tiempo en la Fotografía es un corte temporal que se encapsula en la imagen y permanece, la Foto indicial es un objeto que contiene una constatación de la existencia de un referente, más allá de su analogía (carácter analógico o codificado), iconismo o representación, que lo autentifica y que se instala en un Tiempo presente. La Foto es así objeto histórico y registro del Tiempo con valores emocionales, simbólicos, culturales y fenomenológicos sobre la existencia.²

3.4. La imagen-tiempo

Deleuze (1987) aborda el devenir del concepto del tiempo desde la evolución de la imagen-movimiento en el cine clásico hacia la imagen-tiempo en el cine moderno. En resumen Deleuze (1987) sintetiza esta evolución dado el rompimiento de la relación sensoriomotriz que el cine moderno experimenta en trabajos de vanguardia de la *nouvelle vague* o en obras como la de Resnais, *El año pasado en Marienbad* (1961). Así, “la imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente” (Deleuze, 1987, p. 360).

El rompimiento con la relación sensoriomotriz convierte a la imagen-movimiento en imagen-tiempo, una expresión pura del tiempo similar al tiempo-real, que da lugar al rompimiento de una lógica cronológica, para representar presentes continuos, presentes yuxtapuestos, “el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro” (Deleuze, 1987, p. 360).

Apunta Deleuze “la imagen moderna instaaura el reino de los «inconmensurables» o de los cortes irracionales: es decir, que el corte ya no forma parte de una imagen o de la otra, de ninguna de las secuencias que él separa y reparte. Sólo con esta condición la sucesión o secuencia pasa a ser una serie” (Deleuze, 1987, p. 367).

De esta forma Deleuze (1987) describe la convergencia de la imagen-tiempo como presentación directa, como presente, integrando signos ópticos (opsignos) y sonoros (sonsignos), así como a los mnemosignos y los onirosignos como fuentes de referencias virtuales, expresadas en lo que denomina los *signos de cristal* o hialosignos.

Los signos de cristal, apunta Deleuze (1987), son la *presentación directa del tiempo*, “la imagen-tiempo directa o la forma trascendental del tiempo: esto es lo que se ve en el cristal; en cuanto a los hialosignos, en cuanto a los signos cristalinos, se los debe llamar espejos o gérmenes del tiempo, en donde resulta indiscernible lo real de lo imaginario.

La imagen-tiempo misma es la fuente del tiempo en estado puro. Y esto da lugar a lo que Deleuze llama los “cronosignos”, que caracterizan a la imagen-tiempo directa. Hay dos clases de cronosignos, el primero es del “*orden del tiempo*”, es decir, a la forma topológica o cuántica del tiempo, y tiene dos figuras, las capas del tiempo y la superación de la memoria psicológica hacia una memoria-mundo (facies). Otras veces, presenta una simultaneidad de puntas de presente, operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente.

Apunta Deleuze (1987) sobre este cronosigno del “*orden del tiempo*”: “lo que está en juego ya no es lo real y lo imaginario, sino lo verdadero y lo falso. Y así como lo real y lo imaginario se hacían indiscernibles en condiciones muy precisas de la imagen, lo verdadero y lo falso se hacen ahora indecibles o inextricables: lo imposible procede de lo posible, y el pasado no es necesariamente verdadero.

El segundo cronosigno, el *genesigno*, es el *tiempo como serie*, el devenir como una ráfaga de series de imágenes, como serie de potencias del antes y después que dan lugar a la fábula o a las leyendas.

Apunta Deleuze sobre el genesigno: “este segundo tipo de cronosigno, el genesigno, tiene también la propiedad de poner en tela de juicio la noción de verdad; pues lo falso deja de ser una simple apariencia, o incluso una mentira, para alcanzar esa potencia del devenir que constituye las series o los grados, que franquea los límites, opera las metamorfosis, y desarrolla sobre todo su recorrido un acto de leyenda, de fabulación. Más allá de lo verdadero y de lo falso, el devenir como potencia de lo falso. Los genesignos tienen en este sentido varias figuras” (Deleuze, 1987, p. 365).

Los genesignos para Deleuze (1987, p. 352) son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente, en un espacio omnidireccional que no cesa de modificar sus ángulos y sus coordenadas.

3.5. La imagen en *tiempo real*

Manovich (2005, p. 153), plantea la emergencia de la representación del *tiempo real* en la imagen, gracias a la evolución de la pantalla a través del radar y más ade-

lante del ordenador. De esta forma, la imagen en tiempo real se convierte también en una imagen interactiva susceptible de ser modificada.

Esta evolución de la representación de la imagen en tiempo real transita hacia la representación de la imagen virtual, más allá de la pantalla y con capacidades de detección de movimiento y modificaciones interactivas. En síntesis, en la trama digital, la imagen fotográfica es actualizable en tiempo-real, dada su virtualización y adquiriendo posibilidades interactivas.

Manovich (2013, 2012, 2009), avanza en el análisis de la imagen digital y aborda también las temporalidades (y espacialidades) digitales a través de metadatos o *fragmented images*, mediante *Big Visual Data* en *Phototrails* (<http://phototrails.net/> 2013) y *Selfiecity* (<http://selfiecity.net/#>, 2014), proyectos en los que al cruzar metadatos de miles de imágenes tomadas de redes sociales, se analizan patrones culturales y estéticos.

De esta forma, la temporalidad en las imágenes digitales publicadas en la web o en redes visuales como Instagram, guardan los metadatos sobre el espacio-tiempo en la que fueron capturadas (cronotopo de necesidad), metadatos de cuándo fueron publicadas (cronotopo de posibilidad), la representación de su temporalidad simbólica y formal (cronotopo de imposibilidad) y su actualización en tiempo real (cronotopo de contingencia).

4. Matrices culturales y cronotopos de la fotografía analógica-digital

La fotografía ya ha transitado de una matriz analógica tradicional a una matriz digital ampliamente extendida. Sin embargo, en la representación fotográfica participan factores espacio-temporales híbridos que exigen a la imagen una matriz híbrida en la que el espacio y el tiempo se expresan de forma diversa y sin embargo, susceptibles de convivir.

Para comprender las nociones de Tiempo involucradas en un paradigma híbrido analógico-digital, es útil el modelo de “matrices culturales” y cronotopos propuesto por Abril (1997, p. 181), inferido del cuadro de *modalidades aléticas* propuesto por Greimas y Courtes (1982).

El cuadro semiótico de Greimas y Courtés (1982), parte de la estructura modal del deber-ser (ser/estar), de lo que se infieren las categorías (lógicas) modales *deber ser, no deber no ser, deber no ser, no deber ser* (Fig. 1):

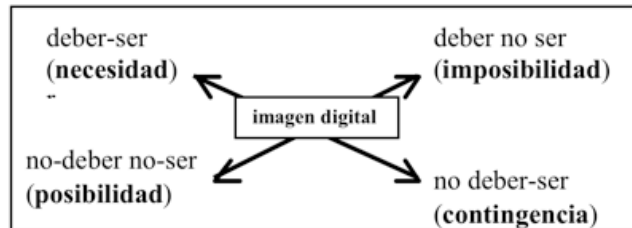


Figura 1: Cuadro semiótico de modalidades aléticas (Greimas y Courtés, 1982:31).

Las modalidades aléticas son modalidades lógicas, que relativizan el concepto de verdad, es decir, plantean la verdad como una modalidad lógica, no absoluta.

El modelo desarrollado por Abril (1997) muestra cuatro cronotopos básicos indistintamente aplicables a las imágenes espacio-temporales representadas en los relatos y a las construidas por los discursos mediáticos, entre ellos la fotografía (Abril, 1997, p. 181) (Fig. 2).

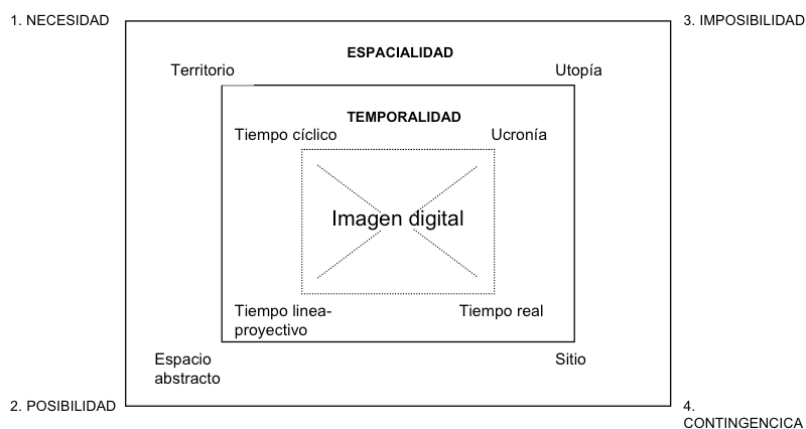


Figura 2: Gonzalo, A. Cuadro de modalidades aléticas y cronotopos. *Teoría general de la información. Cátedra: Madrid, 1997, p. 181. Print.*

Los cronotopos han sido inferidos por Abril (1997) por analogía del cuadro de modalidades aléticas propuesto por Greimas y Courtés (1982), en el que se articulan cuatro matrices culturales: (1) matriz de necesidad (premoderna), (2) matriz de la posibilidad (moderna) (3) matriz de la imposibilidad (posmoderna) y (4) matriz de la contingencia (emergente). Cada una deriva, en el plano teórico, de haber proyectado sobre la representación espacio-temporal la correspondiente categoría *alética*: por ejemplo, la noción de “tiempo cíclico/territorio” corresponde a una matriz de “necesidad” (deber ser), la noción de “momento/sitio” corresponde a una matriz “contingente” (no deber-ser), la noción de tiempo lineal/espacio abstracto corresponde a una matriz de “posibilidad” (no-deber no-ser, y la noción de utopía/ucronía corresponde a una matriz de “imposibilidad” (deber no ser) (Abril, 1997, p. 182).

El modelo propuesto por Abril (1997) concentra las modalidades que adquiere el Tiempo en este modelo híbrido de matrices espacio temporales, aplicable a la foto analógica-digital. De esta forma, el Tiempo y el Espacio en la Fotografía se representan de manera diversa en las distintas matrices y cronotopos, en otras palabras el Tiempo en la representación fotográfica se inscribe en diversas relaciones de tiempo/espacio o *cronotopos*, que derivan de cuatro *matrices culturales* básicas:

- El *cronotopo 1* corresponde a una *matriz cultural simbólico-mítica, matriz de necesidad (premoderna)*, en donde el tiempo es cíclico (ritual, mito, fiesta, el tiempo vivido) y el espacio es el territorio (espacio experiencial cualitativo de la vida cotidiana). En este cronotopo incluimos el acto fotográfico, el momento de la toma o captura fotográfica, además de la representación simbólico-mítica de la representación fotográfica.
- El *cronotopo 2* corresponde a una *matriz moderno-ilustrada o histórico formal, matriz de posibilidad (moderna)*, en donde el tiempo es cronológico (el reloj, calendario, lectura de la fotografía como tiempo histórico, lineal) y el espacio es abstracto (susceptible de representación en un mapa o una fotografía).
- El *cronotopo 3* corresponde a una *matriz de imposibilidad (posmoderna)*, en donde los modos de representación no son homogéneos, y en donde el tiempo es ucrónico, discrónico, hipercrónico (ficciones de errancia transtempo-

ral, tiempos reversibles, simultaneidades anacrónicas) y el espacio es utópico, distópico, hipertópico. Mediante un fotomontaje se logra representar estas combinaciones y alteraciones ucrónicas-utópicas en la imagen visual.

- El *cronotopo 4* corresponde a una *matriz de contingencia (emergente)*, expresada en medios digitales, interactivos y en “tiempo real”. Aquí el tiempo es el “momento” (la instantaneidad, el “tiempo real”) y el espacio es el “sitio” (lugar móvil, el puesto informático, la posición con cobertura). La imagen aquí está actualizada en “tiempo real”, es un imaginario-icónico, pero también un “imaginario-indiciario”. La fotografía digital participa de la matriz de contingencia, (ubícua, desterritorializada, simultánea) mediante su actualización en tiempo real (Abril, 1997, p. 182).

La fotografía como discurso de la representación visual del espacio/tiempo participa así de las cuatro matrices culturales espacio-temporales. Tanto la imagen analógica como la imagen digital cierran el ciclo en las cuatro matrices histórico culturales, así como en los cuatro cronotopos en las que es susceptible de inscribirse y cobrar sentido como representación.

Con este cuadro semiótico inicial tenemos ya la base teórica a partir de la cual podemos insertar cronotopos, así como matrices culturales (históricas, narrativas, discursivas) para describir el comportamiento y características propias de las temporalidades del signo visual digital, y por ende de la imagen fotográfica digital.

La fotografía analógica y digital se construye como *representación* (o acontecimiento) incorporado a *escenarios espaciales y a contextos temporales* en virtud de los cuales, como apunta Abril (1997, p. 181), adquieren sentidos particulares. Esos escenarios espacio-temporales o *cronotopos*, expresión utilizada por M. Bajtin (1989), expresan la existencia de matrices culturales heterogéneas y complementarias (premodernidad, modernidad, posmodernidad) en el decurso de la imagen tanto analógica como digital y en sus relaciones..

En el caso de una fotografía digital, nos encontramos con un comportamiento híbrido, ya que atraviesa alternadamente cada una de las matrices histórico-cultu-

rales, y todos los escenarios espacio-temporales (cronotópicos), en una suerte de nomadismo discursivo y espacio-temporal: como signo dinámico. La virtualización del signo visual redistribuye las coordenadas espacio temporales de la representación y realización de la imagen tanto analógica como digital.

La fotografía digitalizada pasa por la actualización mediante programas (software) y dispositivos (hardware) electromagnéticos, para derivar aleatoriamente y según la interacción del usuario(s) en una impresión analógica, visualización desplegada en una pantalla (lumínica), almacenamiento digital electromagnético, difusión (normalización) en red, tratamiento digital y postdigital.

Las metáforas "rizoma", "laberinto", "bucle", "telaraña", "red", "efecto Moebius" (es decir: interior/externo, público/privado, propio/común, objetivo/subjetivo, mapa/territorio, aquí/ahí, autor/lector), no alcanzan para describir con eficacia el comportamiento del signo digital, ya que siguen siendo modelos mecánicos y no magnéticos o energéticos (Colombo, 1995, p. 253-254) (Lévy, 1998, p. 24).

Al modelo aquí propuesto podemos sumar los conceptos que sobre el tiempo hemos revisado anteriormente e insertarlos en las diversas matrices espacio-temporales:

- El tiempo aurático de Benjamin (1931) queda inscrito principalmente en la matriz de necesidad, habita en las otras tres matrices y adquiere nuevas dimensiones, se expande, en la matriz de contingencia
- El punctum temporal de Barthes (1980) queda inscrito en las cuatro matrices espacio-temporales, el "esto ha sido", "esto es" y "esto será", el instante perpetuo momificado en la imagen también se expande en la matriz de contingencia por el efecto del tiempo real
- El tiempo presente de Dubois (1986), la fotografía como corte en el tiempo, también se expresa en las cuatro matrices espacio-temporales, especialmente en la matriz de necesidad y de posibilidad en donde el tiempo es cíclico y lineal

- La imagen-tiempo teorizada por Deleuze (1987) como la fuente del tiempo en estado puro a través de cronosignos, se inscribe claramente en la matriz de necesidad y de contingencia en donde la imagen adquiere sentido en tiempo real
- La imagen en tiempo real, teorizadas por Manovich (2013), se inscribe en la matriz de contingencia a través de la actualización de la imagen virtual en una pantalla

5. Tiempo real: *momentum* fotográfico y auras digitales

Con base en lo anterior, formulamos finalmente una propuesta sobre los valores que adquiere la fotografía en la trama temporal digital, en redes sociales y móviles, en el paradigma tecnológico formado por la amalgama: cámara + celular (dispositivo móvil)+ apps+ Internet+ realidad aumentada+gps+redes sociales.

Tomamos como punto de partida el concepto sobre el *tiempo aurático* de Benjamin y el *punctum temporal* de Barthes, se trata de una reformulación de estos conceptos de cara a los valores que adquiere la imagen fotográfica ante el nuevo escenario de la fotografía donde el valor del Tiempo ya no es sólo una “lejanía” que perdura y permanece, sino un flujo constante “líquido” diría Bauman (2007), donde el Tiempo adquiere valor justamente por su fluidez, dado su carácter de instantaneidad en *tiempo real*.

Es el valor del “tiempo real” lo que aporta intensidad a la fotografía y nuevos valores auráticos, sumados a valores propiamente emocionales, inscritos en la esfera de las pasiones y el amor, a la manera descrita por Barthes (1980), lo que da sentido a las fotografías en las redes sociales, como Facebook o Instagram.

El “aura” descrita por Benjamin (1931) se presenta como una “lejanía efímera en tiempo real”, no ya como un objeto que contiene al tiempo y permanece. La fotografía digital permanece pero sólo ante el hecho de su actualización. La memoria digital requiere de esta actualización en tiempo real. La experiencia aurática puede ser la misma pero en la trama digital el valor del tiempo real se sobrepone al tiempo diferido.

El aura para Benjamin (1931) es lejanía, tiempo encapsulado y un valor de belleza forjado a través de los siglos, una retórica discursiva sobre el valor social, económico y político en el arte. Con la llegada de la reproductibilidad de las obras de arte mediante la fotografía, este valor “aurático” se diluye.

El “aura digital”, concepto antitético y que genera un contrasentido, es sugerente al momento de plantearse cuáles son los valores de una obra digital ¿Qué aporta hoy valor a una fotografía móvil?

Frente a los valores del arte tradicional, centrados en la autenticidad, única e irrepetible, el valor de una fotografía móvil o cualquier obra de expresión digital, artística o no, residirá ya no en la exclusividad sino en el *Tiempo real*, lo que hemos denominado aquí “*momentum*”, en su *sociabilidad* y en sus *valores emocionales*. El valor de una fotografía móvil reside en su *socialización digital en tiempo real*.

De esta forma, identificamos tres valores que dan sentido, fluidez y fuerza social a las obras digitales y a las imágenes resultantes de la fotografía digital, tres tipos de *aura*, que serán parte de otras tradiciones y otros referentes de valor: *aura-punctum*, *aura-momentum* y *aura-social*.

El *aura-punctum* se nutre del valor emocional de las imágenes. Retomamos el concepto de *punctum formal* y *temporal* barthesiano “como el nexo entre la fotografía y la reacción experimentada en ella” (Barthes, 1980, p. 12), para instalarnos así en una “estética de las pasiones”, una estética que va más allá de los valores estéticos tradicionales, reglas estéticas heredadas del Renacimiento y retorizadas en el siglo XX a través de la fotografía, para observar referentes emocionales y biográficos asociados a las imágenes.

El *aura-momentum* adquiere su valor de la instantaneidad, la fotografía digital móvil otorga la capacidad de compartir y publicar en “*tiempo real*”. Aquí el tiempo real es el valor. El tiempo real y la ubicuidad espacio-temporal es lo que informa, lo que conecta al lector y autor con la imagen y en donde reside su valor.

El aura-momentum es también el *tiempo real* identificado por Manovich (2005) en la pantalla-ordenador interactiva. Y es también la imagen-tiempo directa que opera con los cronosignos apuntados por Deleuze (1987).

Y el *aura-social* que se alimenta de la normalización, circulación y sentido compartido de una imagen como *objeto cultural*. La fotografía de mayor valor será la más compartida, intercambiada, socializada, comentada y resignificada.

El valor social de una obra o imagen digital, socializada en redes sociales (por citar una forma de socialización actual), será la que posibilite una mayor *actividad conversacional* sobre sí misma y sobre aspectos relacionados con ella.

La imagen fotográfica en el entorno móvil digital posibilita la inmediatez y la ubicuidad. Los valores de la imagen digital en Internet y en redes sociales se cimentan así en los valores del *aura-punctum*, *aura-momentum* y *aura-social*.

6. Análisis y aplicación del modelo

El signo fotográfico digital, como hemos visto, puede transitar desde una matriz cultural espacio/temporal contingente (emergente), hacia una u otra de las matrices culturales espacio/temporales (premoderna, moderna, posmoderna, emergente), dada su capacidad de inscribirse espacio/temporalmente en alguna de las diversas matrices, y dado el discursivo específico que culturalmente se le atribuya semántica y pragmáticamente.

Aplicamos el modelo de análisis de Matrices Culturales del Signo Fotográfico Digital al fotomontaje digital *Álbum de Familia* (2000) del fotógrafo Pedro Meyer con el fin de identificar las temporalidades fotográficas. Si hacemos un seguimiento puntual de las cualidades de cada una de las matrices, observaremos que todas y cada una son perfectamente aplicables a dicha obra. Igualmente constatamos que se cumplen los puntos arriba señalados sobre el comportamiento dinámico de la imagen fotográfica digital.

Presentamos aquí el fotomontaje digital de Meyer, que en resumen es el montaje digital de retratos de él mismo a su edad “presente” (hombre con barba, izquierda), de su padre (hombre a la derecha, ya fallecido en la fecha de la realización del fotomontaje), de su hijo Julio de cinco años situado delante de él, y de sí mismo nuevamente al frente de su padre cuando era niño (Fig. 3).



Figura 3: Meyer, P. (2000). Álbum de Familia.

Veamos la imagen de Meyer en el centro del modelo aquí propuesto (Fig. 4):

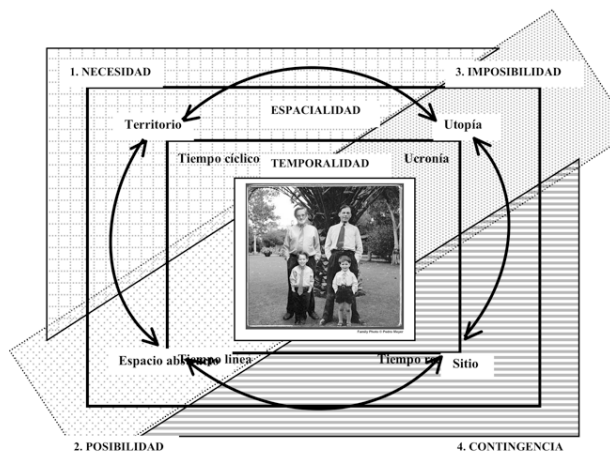


Figura 4: Modelo de matrices culturales aplicado a Álbum de familia (2000) de Pedro Meyer.

La imagen de Meyer por encontrarse digitalizada en Internet, cumple con todas las cualidades de la matriz de contingencia, y simultáneamente con las cualidades de las demás matrices culturales:

1. *Matriz de Necesidad Premoderna:*

- a. Son retratos que se tuvieron que haber tomado en presencia de los sujetos fotografiados (necesidad territorial/ tiempo cíclico), el “esto ha sido”, “esto es” y “esto será” barthesianos, y el índice y el corte de tiempo permanente descrito por Dubois (1986)
- b. Los retratos fueron originalmente huellas fotográficas, signos indiciales (index) (Dubois, 1986)
- c. La imagen tiene un carácter simbólico-mítico (de recurrencia simbólica cíclica), padre-hijo, vida-muerte. El padre de Meyer ha muerto ya, aquí el “Esto ha sido”, “Esto es”, “Esto será” barthesiano, *punctum formal* y *punctum temporal* en cada imagen reunida y en su conjunto

2. *Matriz de Posibilidad Moderna:*

- a. Originalmente cada imagen que conforma el fotomontaje fue una representación cronológica y temporalmente lineal, un *corte temporal* (Barthes, 1980; Dubois, 1986)
- b. La representación fotográfica, discursiva y narrativa está construida para simular una escena tomada de manera directa, figurativa y realista, aunque se trate de una ficción documental, “lineal” y “cronológica”
- c. La imagen es una representación abstracta del espacio, de carácter perspectivista, el “Esto ha sido”, “Esto es” de Barthes, (1980)

3. *Matriz de Imposibilidad Posmoderna:*

- a. La imagen es una representación ucrónica (de temporalidad imposible de reunir en un mismo lugar y tiempo real), adquiere *punctum temporal*, aplastamiento del tiempo y constatación de que algo existió y dejó de existir
- b. La imagen es una representación utópica (espacialidad imposible de construir en una toma directa), los personajes nunca estuvieron juntos en la escena, pero al reunirlos en una misma imagen producen un valor emocional nuevo, *punctum formal*
- c. Podemos aplicar la categoría de signo cristal de Deleuze (1987), así como el cronosigno “orden del tiempo” ya que identificamos capas de tiempo y puntas de presente de diversos momentos simultáneos a partir de las diversas imágenes que conforman el fotomontaje

4. *Matriz de Contingencia:*

- a. Se trata de una representación inscrita en tiempo real, a través de la actualización en Internet de páginas web, es la imagen en “tiempo real” que brinda Internet (Manovich, 2008), actualizable, lo cual posibilita un *aura-momentum*, un *aura-social* y un *aura-punctum*
- b. La imagen participa del Tiempo real expresado al momento de su actualización, imagen-tiempo (Manovich, 2008; Deleuze, 1987)
- c. Es una representación inscrita en una matriz espacial “contingente” que es Internet, ubícua, desterritorializada y simultánea, susceptible de actualizarse en cualquier lugar o sitio

Observamos el carácter dinámico del tiempo en el signo fotográfico digital, marcando un circuito en las matrices culturales de la representación espacio-temporal. La obra analizada nos parece especialmente clara para ejemplificar el uso del mode-

lo de análisis propuesto, dando muestras específicas de su aplicación y sus resultados. Pero es igualmente utilizable dicho modelo para el análisis de cualquier fotografía o signo visual digital o digitalizado, inscrito en una matriz espacio-temporal de contingencia que en última instancia se remite a su digitalización-actualizable.

En la imagen de Meyer (2000), encontramos igualmente los tres valores auráticos: *aura-punctum* (el valor emocional de los retratos de familia, padres e hijos), el *aura-momentum* (el valor del tiempo real actualizado en la red); y el *aura-social* de la imagen (como objeto sujeto a socialización en la red y desde el sitio del autor) susceptible de ser compartida, intercambiada, socializada, comentada y resignificada.

El modelo se nutre con la perspectiva sobre la imagen-tiempo que Deleuze (1987) describe, la fotografía de Meyer es una *imagen presente*, fragmentos de imágenes, puntas de presente y capas de tiempo, es un signo cristal virtualizado.

Finalmente, advertimos que el presente modelo de análisis basado en las matrices culturales de la representación espacio-temporal del signo fotográfico digital, es un modelo experimental y como tal susceptible de ser profundizado y ampliado teóricamente, en el marco de una semiótica visual, las teorías sobre representación, análisis del discurso, teoría del texto y de la información.

Discusión y Conclusiones

El Tiempo en la Fotografía como representación adquiere un recorrido a lo largo de su evolución histórica, industrial, estética, social y cultural. Los valores atribuidos al Tiempo en la Fotografía desde su nacimiento en el siglo XIX estuvieron marcados por la idea de la detención, singularidad y permanencia en una suerte de constatación de la existencia de lo fotografiado y su proyección en el Tiempo como objeto susceptible de una lectura desde una perspectiva histórica y cultural.

La experiencia del Tiempo en la Fotografía como habitáculo histórico del mismo es compartido por los teóricos analizados en este ensayo, tanto Benjamin, como Barthes, Dubois, comparten la idea de que la fotografía es constatación y autenti-

ficación mediante un corte temporal en donde se encapsula el Tiempo para proyectarse en una suerte de instante continuo. Por otra parte Deleuze y Manovich teorizan la temporalidad en la imagen como una expresión continua y pura del Tiempo.

La ruptura de los valores auráticos vaticinada por Benjamin, centrados en la singularidad y la permanencia de una “lejanía” que habita y vive en la imagen, se transforma con la llegada del paradigma fotográfico conformado por la trama tecno-cultural digital en red: cámara + celular (dispositivo móvil)+ apps + Internet+ realidad aumentada+gps+redes sociales. El aura deviene en una imagen temporalmente líquida (Bauman, 2008) y su valor se eleva gracias a la resonancia del Tiempo real, actualizado en la imagen digital.

El Tiempo en la trama digital se conceptualiza más allá del tiempo detenido y encapsulado, como parte de una serie de relaciones espacio-temporales en las que se inscribe, a través de diversas matrices (culturales) y cronotopos dinámicos: matriz de necesidad, posibilidad, imposibilidad y convergencia. El Tiempo de la Fotografía en estas matrices es dinámico: cíclico, lineal, ucrónico y tiempo-real.

Referencias

- Abril, G. (1987). *Teoría general de la información*. Madrid: Cátedra.
- Mijail, B. (1989). *Teoría estética de la novel*. Madrid: Taurus.
- Zygmunt, B. (2007). *Arte líquido*. Madrid: Sequitur.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2007). *Sobre la fotografía*, trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *Pequeña historia de la fotografía, 1931*. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *Carta de París (2). Pintura y Fotografía, 1936*. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, 1939*. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.

- (1989). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Gilles, D. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, A; Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Manovich, L. (2013). "The Algorithms of Our Lives." *The Chronicle of Higher Education*, December 16. <http://chronicle.com/article/The-Algorithms-of-Our-Lives/143557/>, 2013. (Acceso: 29 de julio 2016).
- (2012). *Media Visualization: Visual Techniques for Exploring Large Media Collections*. In *Media Studies Futures*, ed. Kelly Gates. Blackwell.
- (2009). *Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of 'More Media'*. DOMUS.
- (2000). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Meyer, P. (2009). *Álbum de Familia*. <http://zonezero.com/editorial/junio00/junio.html> (Acceso: 2 de agosto de 2016).

Notas

- [1] Walter Benjamin ofrece reflexiones sobre el tiempo y el aura en la fotografía en diversos textos, uno de ellos titulado *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 1939, Ed. Taurus, Madrid 1973, y algunos otros compendiados en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos: Valencia, 2007: (1931) *Pequeña historia de la fotografía*, publicado en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos: Valencia, 2007; (1936). *Carta de París (2). Pintura y Fotografía*, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos: Valencia, 2007; (1939). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos: Valencia, 2007.
- [2] *Objeto cultural* en la definición de Stuart Hall, Stuart Hall, en su *Representation: Cultural representations and signifying practices*: SAGE Publications, London, 1997.