



Aproximaciones a las imágenes cinematográficas digitales a partir de la noción de índice

Datos personales:

DUARTE, Ezequiel Iván

DNI 32648733

ezequieldriver8@gmail.com

Instituto de Investigaciones en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata (Becario posdoctoral)

Eje temático: Arte y comunicación

Resumen extendido:

Esta ponencia se propone reflexionar sobre algunos aspectos del estatus comunicológico de las imágenes cinematográficas digitales a partir de la noción de índice.

Para Charles Sanders Peirce (1994), los signos en relación a sus objetos podían dividirse en íconos, índices y símbolos. Los íconos son puras semejanzas, analogías o similitudes. Los índices implican una relación física de dos, tanto una huella (un primero que deja una traza en un segundo) como un deíctico (un señalamiento, una indicación) (Doane, 2007, p. 2). Los símbolos involucran un tercero, por lo tanto, una convención, una ley, un hábito.

En la mayor parte de la historia de las imágenes fotográficas y cinematográficas, el empleo de una película fotoquímica en la que se 'imprimía' la luz reflejada por los objetos frente a la cámara, dando lugar a imágenes que parecían más o menos 'calcadas' del fragmento de realidad encuadrado por la cámara, ha llevado a muchos investigadores y críticos a asociar a la indicialidad con la mismísima ontología de la imagen fotográfica (cfr. Bazin, 2008; Barthes, 1989). El propio Peirce mencionó a la imagen fotográfica como un claro ejemplo de índice (Peirce, 1994, p. 1442; CP 4.447). En consecuencia, esta cualidad indicial ha sido interpretada como garantía de una relación especial con la realidad. A diferencia de la iconicidad de la pintura, donde la



imagen construida, aún si está basada en un modelo de la realidad (una persona que posa para un retrato, un paisaje, un conjunto de frutas en una canasta sobre una mesa) que el pintor observa al momento de ejecutar su arte, no deja de pasar por el 'filtro' de la subjetividad y de la capacidad psicomotriz del artista (el modelo real 'entra' por los ojos del pintor, es procesado por su sistema nervioso y por su subjetividad bioculturalmente conformada, y 'sale' en forma de pinceladas realizadas de acuerdo a las capacidades psicofísicas propias, a los materiales empleados, al contexto socio histórico político que contribuye a la configuración de los estilos, etc.); la intervención del artista en la 'captura' de las imágenes fotográficas y cinematográficas se limita (y no es poca cosa) a la cuestión de la selección y encuadre del fragmento de realidad correspondiente y a algunos otros elementos más (control del ingreso de la luz, formas de revelado, etc.). Pero la imagen es tomada automáticamente por la cámara, su creación no está totalmente filtrada por el cuerpo mismo del artista.

Con la aparición y masificación de las tecnologías de comunicación digitales hacia fines del siglo XX, surge la cuestión de si esta cualidad indicial y, en consecuencia, si esta (supuesta) relación privilegiada (documental) con la realidad acaso no se ha perdido.

Es que la 'captura' de imágenes digitales ya no implica la impresión lumínica del aparato fotoquímico. Por lo tanto, no involucraría una conexión física entre lo real y la imagen a partir de él producida, de lo que podría deducirse la pérdida de las garantías documentales y de realismo. En las imágenes digitales producidas mediante el 'registro' de una porción de realidad, esa luz reflejada se 'desmaterializa' en dígitos antes de reconstituirse como imagen. Pero ya no existiría la especularidad (más o menos deformante) del reflejo que marca la película fotoquímica (cfr. Geimer, 2007).

Asimismo, las tecnologías digitales facilitan la creación de imágenes sin cámara y sin 'captura' de lo real, imágenes hechas por computadora que pueden tanto 'imitar' la apariencia de objetos reales (fotorrealismo) como ser totalmente 'irreales' o incluso 'abstractas' (como pinturas de vanguardia). Se aproximarían más, así, al dibujo y a la pintura (Manovich, 2016).

Y en el caso de las imágenes digitales que sí son 'tomadas' de la realidad (con las cámaras de los teléfonos celulares o con cámaras foto y cinematográficas



desarrolladas exclusivamente para esa tarea), es evidente que, en muchos casos, se las toma y se las emplea del mismo modo que a las imágenes fotoquímicas, es decir, con el mismo valor documental o de registro de lo real. En este sentido, aún cuando se las retoque con diversos programas de computación para conseguir tales o cuales efectos (desde ‘borrar’ ciertas figuras de la toma hasta realzar colores), no debe olvidarse que esto ya se hacía y era posible con las imágenes fotoquímicas (pero, ¿hasta qué punto? ¿Con qué diferencias? ¿Diferencias sustanciales? ¿De grado?).

En esta ponencia, en consecuencia, deberemos atender a las dos formas ligeramente distintas en que pueden entenderse los índices (como huellas, pero también como señalamientos o indicaciones) y cómo se despliega la cuestión fotográfica respecto de ellas, y cuáles serían las diferencias entre (de haberlas) la fotografía/cinematografía tradicional (fotoquímica) y la digital. ¿Ruptura o continuidad? No podremos obviar, en este último caso (el de las imágenes digitales) la distinción entre una imagen ‘capturada’ con una cámara y una imagen construida (desde cero o a partir de otras que podrían sí ser capturadas o tampoco) enteramente por ordenador.

Pero, a su vez, hemos hecho referencia específica a las imágenes “cinematográficas”, es decir, a imágenes “en movimiento”. Si bien es cierto que no podemos referirnos a las imágenes específicamente en movimiento sin tratar antes con imágenes materiales fotográficas en general, ¿acaso el movimiento en la imagen digital introduce alguna variación respecto de lo que pueda decirse de las imágenes fijas? Aquí sería forzoso distinguir entre distintos tipos de ‘imágenes digitales en movimiento’: ¿es lo mismo un videojuego que una película? Para evitar una extensión inabarcable en el marco de una ponencia, limitaremos algunas de las reflexiones y respuestas posibles a disparadores para indagaciones futuras.

La cuestión de la indiciabilidad, en definitiva, se desplegará en varias ramificaciones que resumimos así: dos ‘ramas’ de índices (huella y deíctico) respecto de dos tipos de imágenes mecánicamente producidas (fotoquímica y digital); en las específicamente digitales, dos clases (‘capturadas’ y ‘construidas de cero en computadora’) y, a su vez, con foco especial en el tipo específico de las ‘imágenes en movimiento’ (entre las que podríamos distinguir entre ‘más’ interactivas —v.g., videojuegos y programas de computación— y ‘menos’ interactivas —v.g., cine—). La pluralidad de hibridaciones



entre tales ramificaciones será tenida en cuenta pero no desarrollada por cuestiones de tiempo y espacio.

Ponencia:

Introducción: el problema de la imagen fotográfica y su conexión con lo real

La conexión física entre los objetos y las imágenes correspondientes ‘impresas’ en película fotosensible que caracterizó históricamente a las artes foto y cinematográficas ha sido señalada con frecuencia, tanto por críticos como por investigadores, como el factor que hacía a la esencia misma de estas tecnologías y formas artísticas. Mediante la recuperación de una noción semiótica, se ha caracterizado a esta ‘conexión’ entre el objeto ‘capturado’ y la imagen producida, como ‘indicial’.

Un índice debe ser entendido aquí, siguiendo a Charles Sanders Peirce, como

una cosa real o hecho, el cual es un signo de su objeto por virtud de estar conectado con él como cuestión de hecho [*matter of fact*] y también por meterse a la fuerza en la mente, más allá de ser interpretado como un signo (1994, p. 1442 – CP 4.447).

El propio filósofo ponía a la fotografía como ejemplo de índice: “Una fotografía, por ejemplo, no sólo excita una imagen, tiene una apariencia, sino que, debido a su conexión óptica con el objeto, es evidencia de que la apariencia se corresponde con una realidad” (1994, p. 1442 – CP 4.447).

Ya aparece aquí el carácter indicial de la fotografía como garantía documental de conexión con lo real: la imagen en una fotografía debió ser algo real que estuvo allí frente a la cámara. Como señaló André Bazin, la invención del dispositivo fotográfico implicó que “[p]or primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso” (2008, p. 28). Aunque luego, matiza (levemente) esta afirmación: “La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la



elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor” (2008, p. 28).

Aunque Bazin le reste importancia al rol del fotógrafo, veremos más adelante el rol central que la agencia de esta figura tiene para una noción de índice más amplia, en la que además del carácter de huella atendamos también al carácter de deíctico.

A continuación, el ensayista francés, al igual que hacía Peirce, señala cómo esta cualidad indicial se relaciona con la veracidad de la fotografía:

La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción (2008, p. 28).

Índice y realidad

Mary Ann Doane nota que, para Peirce y tal y como anticipábamos, los índices pueden ser de dos tipos. Por un lado, signos del tipo de la traza o la huella, por ejemplo, la máscara mortuoria, la huella de un zapato en la tierra y, por supuesto, la fotografía, en la que “el objeto deja su impresión en una superficie sensible a la luz” (2007, p. 2). “Este tipo de índice”, prosigue la autora, “participa de lo icónico porque el signo se parece al objeto” (2007, p. 2). Además, indica algo que ha estado allí, por lo tanto funciona como documento de un tiempo pasado.

Recordemos que, junto a los índices, Peirce señala otros dos tipos de signos en relación a sus objetos: los íconos y los símbolos. En orden y en líneas generales, los íconos son primeros y constituyen puras semejanzas, analogías, similaridades, posibilidades. Los índices son segundos, implican un “contraste” “entre dos cualidades” (1994, p. 377; CP 2.276), es decir, implican iconicidad pero van más allá al introducir una fuerza, una materialidad. Los símbolos son terceros, involucran el desarrollo de hábitos y convenciones, es decir, la generalización (frente a la



singularidad de la indicialidad). Los símbolos, asimismo, engloban, incluyen, íconos e índices.

Si continuamos con la exposición de Doane, los índices, además de huellas, también pueden ser, por otro lado, deícticos, en cuyo caso los índices participan de lo simbólico. Un deíctico es una imagen de cualquier tipo (una palabra, un gesto, etc.) que señala a una persona, un lugar, un tiempo o a otra imagen. Es claro, entonces, que la fotografía también participa de esta forma indicial: no sólo hay una huella lumínica, también hay un señalamiento hacia un tiempo-espacio determinado, lo que implica también una selección y un encuadre de parte de un fotógrafo. Este tipo de índice, asimismo, se relaciona con el tiempo presente, implica un presente del registro. La autora señala que, en ambas instancias, “el índice es definido por una conexión física, material con su objeto” y se lamenta de que el índice en tanto huella haya “sugerido a muchos teóricos una alianza con el realismo como estilo y como ideología” (Doane, 2007, p. 2).

Mediación

A partir de estas reflexiones, introduzcamos una pregunta de la mano del investigador alemán Peter Geimer:

¿Es la huella fotográfica una ‘parte’ material del objeto, como escribe Sontag?
¿O es meramente una emanación de luz que proviene del objeto y, en consecuencia, una transmisión hacia otro medio, como afirma Barthes —pero también, de nuevo, Sontag—? ¿Podemos decir, entonces, que la huella fotográfica *representa* al objeto? ¿O la huella es una extensión de su *presencia*? Esta pregunta sigue abierta (2007, p. 17).

Geimer introduce aquí dos nociones emparentadas que son caras a la semiótica peirceana y, de forma más general, a las teorías de las artes visuales: representación y presentación.

En su lectura de Peirce, la filósofa brasileña Lucía Santaella Braga señala que el signo funciona como mediador entre el objeto y un signo más desarrollado, el tercero



introducido por el lógico de Massachussets, que él denominó interpretante y que Santaella caracteriza como “el efecto que el signo produce en una ‘mente’ actual o potencial” (2003, p. 46). Vale aclarar que “mente” no refiere en Peirce sólo a una subjetividad humana. Excede los límites de este trabajo profundizar en el concepto de “mente” del autor, pero sí digamos que, en tanto Peirce definió a la materia como “mente agotada” [*efette mind*] (1994, p. 2002; CP 6.25), la “mente” debe comprenderse como “continuidad y semiosis” (Santaella Braga, 2001, p. 59), es decir, como una suerte de relacionalidad cosmológica.

Esta función mediadora se desdobra en dos. Por un lado, el signo es determinado por su objeto. El signo, a su vez, determina a su interpretante, por lo que éste es, al mismo tiempo, determinado indirectamente (mediadamente por el signo) por el objeto. Estos tres elementos “en su naturaleza existencial” pueden pertenecer a varios órdenes de la realidad: “objetos, clases generales, ficciones, representaciones mentales, impulsos físicos, acciones humanas, actividades orgánicas o leyes naturales” (Santaella Braga, 2003, p. 46).

Por otro lado, el signo representa al objeto; el interpretante también representa al objeto pero de forma indirecta: es una representación mediada (por el signo).

El signo, en consecuencia, determina al interpretante como una determinación del objeto. “[E]l interpretante, a su vez, determina un signo nuevo [*a further sign*], volviéndose, de este modo, un signo para ese nuevo interpretante [*further interpretant*]” (Santaella Braga, 2003, p. 47). Tenemos, así, una semiosis infinita “de vuelta hacia el objeto” y “adelante hacia el interpretante” (Santaella Braga, 2003, p. 47).

Además, el signo y el interpretante representan al objeto que, a su vez, como ya vimos, los determina a ellos. “La posición del signo es mediadora [*mediate*] entre el objeto y el interpretante tanto para el vector de determinación como para el vector de representación” (Santaella Braga, 2003, p. 47). Podríamos decir que el signo es bifrontal: mira al objeto como pasivo determinado y mira al interpretante como activo determinante. El signo es versátil.

Es decir que, cuando hablamos de representación, seamos conscientes o no, también estamos hablando de determinación. Esta doble relación



contradictoria-complementaria es parte de una relacionalidad mayor, un ‘espacio’ tercero englobante, la medialidad (del signo).

El signo es determinado por el objeto, pero el objeto es lógicamente accesible sólo por medio de la mediación del signo. El signo no puede sustituir al objeto (signo y objeto son dos cosas distintas), sólo puede estar en lugar de él (“*stand for it*”) “e indicarlo a la ‘idea’ o interpretante que el signo produce o modifica.” (Santaella Braga, 2003, p. 47).

Pero Geimer no sólo hablaba de representación sino también de presentación o “*presencia*”. ¿La huella fotográfica representa al objeto o es una extensión de su presencia? Presentación referiría aquí a la presencia directa de un contenido en una mente, mientras que la representación ya involucraría una conciencia (*awareness*) del contenido, lo que implicaría reproducción y duplicación (dos conceptos caros a las artes visuales en general, asimismo) (Scheerer *et al.* citado en Santaella Braga, 2003). Santaella indica que, debido a su naturaleza diádica, los índices no pueden representar, deben ser sólo instancias de presentación,

particularmente porque, debido a sus relaciones existenciales, la mayoría de los índices están involucrados en procesos perceptivos. Los perceptos se presentan a sí mismos a nuestros sentidos, golpean a la puerta de nuestros sentidos para, de inmediato, ser traducidos a juicios de percepción (2003, p. 49).

Se trata entonces, en algún punto, de una presentación siempre mediada.

En consecuencia, Santaella concluye que, “[e]n Peirce, no hay metafísica de la presencia contra la que luchar. La mediación y, por lo tanto, la representación [como uno de sus dos polos, junto a la determinación] es inevitable” (2003, p. 50). Del mismo modo, como antes de representar a otra cosa el signo se presenta primero a sí mismo, siempre hay un elemento de presentación dentro de la representación.

Si un índice puro no representa sino que presenta, ¿puede haber índices puros en la naturaleza? Entonces, ¿podrían las imágenes foto y cinematográficas ser consideradas índices (al menos índices *puros*)?



Para que haya representación debe haber un tercero (una mente, un interpretante), por ello los meros índices no representan (sino que presentan, a secas); y por ello veíamos que las fotografías, entre otros índices, participan tanto de lo icónico como de lo simbólico, es decir, se despliegan hacia otros polos del espectro semiótico.

Es un error, en consecuencia, pensar los tipos de signos de Peirce como compartimentos estancos sin continuidad y comunicación entre sí. Después de todo, las categorías que hacen a lo real en Peirce —Primeridad (cualidad de sensación o sentimiento), Segundidad (reacción, resistencia, relación diádica), y Terceridad (mediación)— se implican mutuamente; la Terceridad ‘envuelve’ a las otras dos de la misma manera que, en su semiótica, el símbolo implica siempre al menos un ícono y un índice (y el índice involucra íconos); también, de la misma forma que el carácter medial del signo abarca tanto representación como determinación. Por ello es que la relación símica en Peirce es también una relación de tres, triádica.

Digitalidad e indicialidad

Con la aparición y masificación de las tecnologías de comunicación digitales hacia fines del siglo XX, surge la cuestión de si esta cualidad indicial y, en consecuencia, si esta (supuesta) relación privilegiada (documental) con la realidad acaso no se ha perdido.

Es que la ‘captura’ de imágenes digitales ya no implica la impresión lumínica del aparato fotoquímico. Por lo tanto, no involucraría una conexión física entre lo real y la imagen a partir de él producida, de lo que podría deducirse la pérdida de las garantías documentales y de realidad. En las imágenes digitales producidas mediante el ‘registro’ de una porción de realidad, esa luz reflejada se ‘desmaterializa’ en dígitos antes de reconstituirse como imagen. Pero ya no existiría la especularidad (más o menos deformante) del reflejo que marca la película fotoquímica (Geimer, 2007).

Asimismo, las tecnologías digitales facilitan la creación de imágenes sin cámara y sin ‘captura’ de lo real, imágenes hechas por computadora que pueden tanto ‘imitar’ en todo detalle la apariencia de objetos reales (fotorrealismo) como ser totalmente ‘irreales’ o incluso ‘abstractas’ (como pinturas de vanguardia). Se aproximarían más, así, al dibujo y a la pintura (Manovich, 2016). Este devenir, en el caso del arte



cinematográfico, le permite a Lev Manovich hablar de un pasaje del “cine-ojo” [*kino-eye*] al “cine-pincel” [*kino-brush*]. Para este investigador,

el régimen del realismo visual del cine del siglo XX, resultado de registrar de manera automática la realidad visual, es un accidente aislado en la historia de la representación visual, que siempre había comportado, y de nuevo lo vuelve a hacer ahora, la construcción manual de las imágenes (Manovich, 2006, p. 382).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en la presente ponencia nos enfocaremos particularmente en las imágenes digitales ‘de captura’, es decir, en el ‘registro de lo real’. Si, para muchos, el rasgo ontológico por excelencia de la fotografía y el cine fotoquímicos ha sido esa capacidad de registrar lo real de manera fidedigna, lo que más nos interesa aquí es reflexionar acerca de qué es lo que ocurre cuando la película fotosensible es reemplazada por los dispositivos de registro digitales. Dejaremos un poco de lado, por lo tanto, la reflexión sobre dibujo-animación y efectos especiales de computadora, pero no por completo ya que es justamente esa capacidad de manipulación manual de las imágenes que facilita las tecnologías digitales la que es señalada como parte de esa pérdida de indicialidad. Vale aclarar que las imágenes fotoquímicas también son pasibles de manipulación (y que el cine de dibujos animados es mucho más antiguo que el surgimiento del “cine-pincel” digital). Sin embargo, hay razones para considerar que la capacidad de manipulación y diseño que ofrece la tecnología digital supera a la que existía previamente.

Por lo pronto, sostendremos aquí una afirmación que buscaremos reforzar: diremos que la indicialidad por sí misma no puede ser garantía de realidad.

Como hemos visto, en el registro visual digital de lo real la condición de huella de la imagen así producida entraría en crisis. Ya no hay impresión lumínica en película fotosensible sino desmaterialización numérica: la luz emitida por los objetos frente a cámara es convertida en dígitos y recompuesta como imagen en una pantalla. Ergo, la historicidad (referencia al pasado) de este tipo de imagen sería menos consistente que en la imagen fotoquímica.



Sin embargo, la indicialidad deíctica se vería conservada: sigue habiendo, al menos, encuadre y selección de una porción de realidad.

Ahora, aquí debemos recuperar lo que decíamos más arriba acerca del componente 'tercero' de todo proceso semiótico. La relación con lo real y con lo histórico de toda imagen (fotoquímica o digital) no depende sólo de atributos inmanentes sino también de su visión e interpretación por una o más 'mentes' (siendo la 'mente' para Peirce *continuidad* y *semiosis*). El peligro radica, entonces, en caer en una visión excesivamente ontologizante de las imágenes digitales (o de las fotoquímicas). Las imágenes (de cualquier tipo) son siempre en relación (a otras imágenes, a sujetos y objetos), son medios (de comunicación). En consecuencia, su relación con lo real no tiene que ver (solamente) con una ontología técnica (fotoquímica o digital) sino con toda la "intra-acción" (Barad, 2011) *fenomenica* (Catren, 2017) (símica) en la que participa. Se trata de un proceso semio-cosmológico de envoltura y despliegue.

Si toda imagen-índice fotográfica y cinematográfica participa también de lo simbólico es porque está en continuidad comunicacional con perceptores o intérpretes que se 'mueven' y 'transforman' con ella. La mente humana y la materia física son los dos extremos de un continuum de diferenciaciones en evolución, la naturaleza.

Si los índices son pura fisicidad, materialidad, no pueden existir por sí mismos en la naturaleza. No hay índices puros en el mundo, sino el mundo estaría muerto, sería totalmente estable; mejor dicho, el *movimiento* implícito en una relación diádica necesita la introducción de un tercero que complete el proceso *informativo* del sistema iniciado por el germen segundo y permita un despliegue que, en caso contrario, moriría luego del movimiento del primero al segundo. Además de materia bruta hay *información*. La segundidad del índice funciona dentro de la terceridad de la tendencia a adquirir *nuevos* hábitos. Para que los hábitos puedan renovarse debe haber un grado de azar que interviene y que posibilita la novedad, la metamorfosis, el *movimiento*.

Es por ello que veíamos cómo las dos formas de la indicialidad derivaban hacia el campo de lo icónico (las huellas) o de lo simbólico (los deícticos) pero también cómo todo signo es parte de una envoltura 'tercera' que corresponde con el cosmos. En consecuencia, las imágenes de la fotografía o el cine, analógicas o digitales, no



pueden comprenderse, en cuanto a sus relaciones con lo real, de forma inmanente, sino que debe atenderse a su inevitable carácter medial-comunicacional. Su valor real-documental-indicial, por lo tanto, no puede depender sólo de la cuestión técnica (fotoquímica, digital), sino que hay que comprender esa cuestión técnica en el campo mayor que va de lo real-objetual capturado por la cámara hasta los sujetos percipientes de las imágenes de ese real-objetual captado. Consideramos a este punto de vista como propiamente *comunicológico*.

Movimiento e indicialidad

Dicho esto, hemos introducido la noción de movimiento, tanto en relación al propio tema de este trabajo (las imágenes en movimiento, etimológicamente cinematográficas) como al proceso de envoltura-despliegue antes descrito y del que las imágenes participan.

El historiador del arte Tom Gunning ha propuesto que el índice no es la única (ni la mejor) forma de entender el realismo cinematográfico. “El cine nunca ha sido una cosa. Ha sido siempre un punto de intersección” (2007, p. 36), afirma. Al mismo tiempo, señala como un “escándalo” de la teoría del cine que se haya marginalizado tanto a la animación, y considera que es probable que así haya sido debido al foco que se ha puesto en la indicialidad fotográfica en lugar de haber enfatizado en la importancia del propio *movimiento* para la impresión de realidad.

“No sólo vemos el movimiento y no somos simplemente afectados por su rol en una trama; lo sentimos en las tripas y a través de nuestros cuerpos” (Gunning, 2007, p. 39). De acuerdo con el autor, es el semiólogo francés Christian Metz uno de los pocos que ha visto por fuera de la indicialidad y hacia el movimiento como el elemento principal de la impresión de realidad del cine.

Para Metz, la impresión de realidad es siempre un fenómeno de dos caras: “su explicación puede buscarse en el objeto percibido o en la percepción” (2002, p. 34). La “duplicación” del objeto retratado o capturado “es más o menos ‘parecida’, más o menos próxima a su modelo, incluye un número más o menos elevado de *índices de realidad*” (2002, p. 34). Respecto del costado perceptivo (subjetivo), se trata de una “construcción activa” de carácter “más o menos *realizante*” (2002, p. 34). Luego, se



pregunta por qué dicha impresión de realidad es más intensa en el cine que en una fotografía.

El movimiento del cine aportaría “un índice suplementario de realidad (puesto que los espectáculos de la vida real son móviles)” (Metz, 2002, p. 35) respecto de la fotografía. Es notable que Metz recurra a un concepto de índice [*indice*, en el francés original (1965, pp. 74-83)] para hablar del movimiento. Se trataría, si forzamos un cruce con Peirce, de un deíctico: el movimiento señala a una realidad que tiene como una de sus características al propio movimiento. Si la fotografía artificializa al congelar un instante, el cine despliega el movimiento propio de lo real. Pero también funciona como un trazo. Asociamos la huella a la inmovilidad propia de una marca de zapato en la tierra o del dedo pulgar en el documento de identidad, pero una huella también puede ser un trazo; un trazo implica un cierto movimiento, un trazo va de un punto A a un punto B.

De este modo, poner el foco en el movimiento como aquello que realiza la poderosa impresión de realidad del cine no sólo no contradeciría al énfasis en lo indicial, sino que también puede ser leído desde las coordenadas de la huella/traza y del deíctico. Cuando afirmábamos, entonces, que la indicialidad en sí misma no podía ser garantía de realidad, estábamos hablando de otra cosa. No se trataría de sustituir a la huella por el movimiento (ambos están imbricados en el cine) sino de comprender el acontecimiento imaginal del cine como un despliegue del que no puede excluirse a lo real registrado (recordemos que estamos limitando aquí la reflexión a este tipo de cine), es decir, al polo objetual, ni tampoco a los sujetos percipientes, es decir, al polo de la subjetividad. Y, además, hay razones para no limitar el espectro de la imagen a ninguno de esos dos polos, sino que deberíamos considerar a las imágenes (en este caso, del cine) como ‘terceras’ respecto de sujetos y objetos, justamente como campo medial, medio de comunicación.

Gunning sostiene que, para Metz, el movimiento que vemos en el cine no es una representación. La participación del espectador es crucial en esta concepción, por lo que ese polo (el de la subjetividad) es considerado en sí mismo. Sin embargo, con el polo del objeto pasa otra cosa. Para Metz, el movimiento, dada su realidad visual no material, disuelve la distinción entre objeto y copia. La re-producción del movimiento



en el cine pertenece al mismo orden de realidad que el movimiento ‘original’ capturado por la cámara; no sería, entonces, una copia.

El mapa no es el territorio

Si el movimiento es inseparable de aquello que se mueve, puede notarse el punto que plantea Metz. En este sentido, se aproxima al propio Bazin, quien ha sostenido que la fotografía, “en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo” (2008, p. 28). Es notable que el co-fundador de *Cahiers du cinéma* diga que la imagen fotográfica es el objeto mismo liberado de contingencias temporales mas no diga nada sobre las contingencias espaciales.

Sin embargo, sostenemos aquí que el mapa no es el territorio (ya dijimos que el signo y su objeto no son ‘lo mismo’). Esta es una conocida fórmula de la semántica general de Alfred Korzybski (1994). No sólo el mapa no es el territorio que simboliza, sino que nunca representa a la totalidad de aquel territorio al que refiere y que lo determina; en tal caso, el presunto mapa se volvería una duplicación exacta del mundo (algo que el avance de las tecnologías digitales vuelve cada vez más factible, si bien tal duplicación, imaginamos, estaría confinada a un sistema informático. La serie de Rainer Werner Fassbinder *Welt am Draht* [*El mundo conectado*, 1973], basada en una novela de Daniel F. Galouye, aborda tal posible duplicación al igual que la chance de pasar, de algún modo, de un mundo a otro y que nuestro mundo sea, también, una *simulación* de computadora). Todo mapa es, además, un mapa de quien sea que lo haya creado. En el caso de las imágenes cinematográficas, un mapa de la cámara tanto como del conjunto de creadores de la obra (director, fotógrafo, sonidista, etc.).

Decíamos, entonces, que el signo no es lo mismo que el objeto. Hay continuidad entre los dos; por lo tanto, hay movimiento, devenir, metamorfosis, pero no se confunden el uno con el otro (salvo en las interpretaciones de ciertos sujetos propensos a tomar el nombre de la cosa por la cosa nombrada). Es claro que este continuum que va del objeto al sujeto no deja de implicar algún grado de discontinuidad, pero sin romper con dicho continuo. La discontinuidad (de grado, no de clase) está dada por ese carácter



distinto de la imagen respecto de su objeto y de su sujeto (interpretante). Esto es válido para la imagen fotoquímica tanto como para la digital.

La imagen, entonces, más que mera copia sería una suerte de fantasma. La imagen cinematográfica no equivale a lo real profílmico, pero tampoco es una ilusión. Para Giles Deleuze (1989), la *simulación* designa la potencia de producir un efecto (en términos peirceanos, un interpretante), no sólo en sentido causal sino en el sentido de signo (deixis, “señalación”) y de máscara (ocultamiento máscara tras máscara tras máscara). Es decir, generación de signos, semiosis.

Las imágenes como medio (de comunicación)

El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde. Como tal, trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad (el carnet del mismo nombre sólo concebible en la era de la fotografía). Pero la fotografía es una técnica incompleta en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene (Bazin, 2008: 173).

Aquí, resulta de interés la introducción, por parte de André Bazin, de la noción de “molde”. Podemos plantear una pregunta, que podrá (o no) ser resuelta en otra ocasión: si la fotografía fotoquímica realiza un *molde*, ¿acaso el cine digital efectúa una *modulación*? ¿Esto sí lo distinguiría del cine fotoquímico, en tanto en éste el movimiento se captura en fotogramas fijos? Mientras el molde “es un dispositivo para producir una información siempre igual en cada moldeado” (Simondon, 2009, p. 76) e implica una operación de adquisición de forma finita en el tiempo en la que, tras alcanzar el estado de equilibrio, se procede a desmoldar; la modulación involucra una suerte de despliegue continuo en la que la energía potencial va actualizándose también de forma continua (Deleuze, 2008).

Como en toda operación de modulación, tres energías se encuentran presentes: la fuerte energía potencial de la sustancia amorfa en estado



metaestable, la débil energía aportada por el germen cristalino (energía modulante, información) y, por último, una energía de acoplamiento de la sustancia amorfa y del germen cristalino, que se confunde con el hecho de que la sustancia amorfa y el germen forman un sistema físico (Simondon, 2009, p. 121).

Si forzamos quizás en demasía una analogía, para nosotros la “sustancia amorfa” sería un primero (ícono); mientras que la siembra del germen conformaría un segundo (indicialidad, fuerza bruta); a lo que se suma una medialidad tercera para completar el sistema (la energía de acoplamiento). ¿Acaso no ocurre algo así en el reemplazo continuo de píxeles que va dando lugar al movimiento de una imagen digital? Queda planteada la pregunta. Pero no olvidemos que no se trata de pensar a las imágenes cinematográficas de manera inmanente, sino pensar lo que ellas hacen, y eso implica atender, al menos en principio, a tres campos: los objetos (independientes de lo que pensamos o sentimos acerca de ellos), las imágenes de esos objetos y los sujetos que perciben y son afectados por esas imágenes.

Sin embargo, el esquema simondoniano refiere a elementos físicos y, más arriba, sugeríamos una separación de la imagen respecto del campo objetual (al igual que del subjetivo). Es decir, la imagen no es el objeto ni es un producto del psiquismo del sujeto.

“Lo sensible, el ser de la imagen, no es algo meramente psíquico. Si lo fuera, bastaría con cerrar los ojos para ver y observar algo; no necesitaríamos del mundo para poder oír ni tendríamos que hacer contacto piel con piel entre los objetos para poder percibir su superficie o advertir su sabor” (Coccia, 2011, p. 21).

Pero, al mismo tiempo,

[l]a existencia de lo sensible tampoco coincide a la perfección con la existencia del mundo y de las cosas [...] Necesitan devenir perceptibles. Si lo sensible no



coincide con lo real, es también porque lo real y el mundo como tal no son de por sí sensibles, sino que necesitan *devenir sensibles* (Coccia, 2011, p. 21).

A continuación, el filósofo italiano Emanuele Coccia recupera una demostración aristotélica para probar su afirmación: si apoyo un objeto de color sobre el ojo, no veré nada. “No es suficiente con hacer interactuar un objeto con el sujeto para producir percepción” (2011, p. 21). Debe haber algún tipo de ‘medio’ entre objeto y sujeto; éste es el lugar de las imágenes. Los objetos deben volverse fenómenos para que puedan percibirse. Es decir, *los objetos no se imprimen directamente sino mediadamente en la película fotosensible*, si llevamos el ejemplo al campo que aquí nos incumbe. Lo extraordinario del caso es que Coccia, al sostener esta exterioridad dual de las imágenes, tanto respecto de los objetos como de los sujetos, es decir, al concebir a las imágenes como extraobjetivas y extrasubjetivas, está considerándolas extrarreales. Es en este sentido que el pintor y cineasta Jorge Acha dijo que el cine es una mentira: guardémonos de confundir a las imágenes con la totalidad del mundo. Sólo tenemos mapas, puntos de vista. Claro que Acha no era un científico y su empleo del vocablo “mentira” no pretende precisión conceptual sino acicateo de la sensibilidad. Acha refiere a la *ficción*, aquello que es posible gracias a las imágenes. Un artista (audio) visual como él tenía muy en claro la calidad específica de ese, su campo de trabajo. ¿Es que acaso hay, por un lado, imágenes de cosas materiales y, por otro, imágenes de imágenes? Después de todo, Acha notó que la experiencia directa de la selva era, en cierto sentido, mayor que la de ver una película sobre la selva. Es decir, aún cuando todo se dé en imágenes, habría una gradación porque, sin dudas hay un territorio y hay un mapa (y puede haber mapas de los mapas al infinito; máscara tras máscara tras máscara...).

Sin embargo, esto no significa que las imágenes no tengan nada que ver con lo real. Coccia las concibe como formas privadas de su materia. Y la relación que mantienen con ‘su’ materia, como hemos insinuado, no es disímil a la de los mapas respecto de los territorios.



[L]a imagen (lo sensible) no es sino la existencia de algo fuera de su propio lugar. Toda forma y toda cosa que llega a existir fuera de su propio lugar devienen imagen. Nuestra forma deviene imagen cuando es capaz de vivir más allá de nosotros, más allá de nuestra alma y más allá de nuestro cuerpo, sin devenir ella misma otro cuerpo, ya que consigue vivir como en la superficie de otros cuerpos (Coccia, 2011, p. 29).

No se trata, de todos modos, de bifurcar la naturaleza (Whitehead, 1964) en una realidad-real y en una apariencia menos real. Los objetos están ahí, con sus composiciones atómicas y moleculares particulares, pero nosotros no percibimos esa composición más que como imágenes específicas (otros seres vivos, con aparatos trascendentales diversos, perciben imágenes diferentes de los mismos objetos). Que las imágenes puedan estar allende el ser, si hacemos caso de Coccia, no significa que sean 'inferiores' a los objetos de los que se desprenden. En el vocabulario de Peirce, debemos distinguir entre el objeto dinámico y el inmediato.

A saber, tenemos que distinguir al Objeto Inmediato, que es el objeto tal y como el Signo mismo lo representa, y cuyo Ser es así dependiente de su Representación en el Signo, del Objeto Dinámico, que es la Realidad la cual, por algún medio [*means*], actúa para determinar el Signo a su Representación (Peirce, 1994, p. 1502; CP 4.536).

El objeto dinámico, aclara Gary Fuhrman, *no es una cosa-en-sí kantiana*, la cual estaría por completo fuera de la mente y sin relación con ella;

más bien, es algo en una 'relación real' con la mente, una relación que ocurre como una reacción o 'choque externo' [*outward clash*]. Por supuesto, nuestro *concepto* de la relación, al ser un signo, pertenece al reino de la Terceridad; pero la Terceridad genuina debe *incluir* a la Segundidad, no obliterarla. Esto acaba con la vieja y engañosa cuestión de si un objeto percibido o concebido



está dentro o fuera de la mente; deben ser ambos, si el objeto es real (2010, p. 170).

Coccia dirá, introduciendo una diferencia, que la imagen del objeto está en el medio entre éste y el sujeto y su mente, que es una forma desprendida de su lugar de origen (el objeto), y que se haya allende lo real. Aun así, recordemos la noción amplia de 'mente' que, en ocasiones, también emplea Peirce y que refiere al carácter continuo y semiótico del universo. Es decir, el objeto dinámico no es 'más real' que su representación en el signo.

Pero es ese carácter extraobjetivo y extrasubjetivo el que permite que las imágenes establezcan las bases de la ficción y del error (Coccia, 2011). La ficción implica incluso la invención de cosas que no existen y su puesta en imágenes para poder ser transmitidas. El fantasma del cine-pincel vuelve así a nosotros. Las imágenes pueden capturarse, construirse, combinarse, percibirse. La tecnología digital facilita, en comparación con la analógica, varios de estos procesos. Pero la diferencia es de grado más que de clase o de Ser. Toda imagen, digital o fotoquímica, conforma este campo medial-comunicacional (no hay comunicación posible sin imágenes). Sin imágenes sólo habría índices puros, materialidad bruta en estabilidad permanente, 'muerta'. Si hay imágenes que son índices, lo son porque participan de y hacen a un campo mayor, un universo de relaciones y proliferaciones, comunicativo, informacional. Por eso, Doane decía que las fotografías como índices participan ora de lo icónico, ora de lo simbólico. En realidad, siempre están envueltas en lo simbólico, esto es, en lo medial. En el mundo, íconos e índices (pero también los símbolos) se dan sólo con cierto grado de degeneración [*degeneracy*] (Peirce, 1994).

Cierre: Relaciones sociales

En su reflexión sobre la tecnología, Raymond Williams ha sostenido que "las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales" (1992, p. 183). Es por ello que hemos considerado importante discutir la mirada *ontologizante* de las imágenes digitales en general y cinematográficas en particular. Como ha sostenido el



ingeniero y filósofo chino Yuk Hui respecto de los “objetos digitales” (objetos en la web “compuestos por datos y formalizados por esquemas u ontologías que uno puede generalizar como metadatos” (2012, p. 380)), éstos

no son simplemente bits y bytes, tal como propone la física digital o la ontología digital en los trabajos de Edward Fredkin y Stephen Wolfram [...] ambos conceptos ignoran el hecho de que interactuamos con los objetos digitales: son, de hecho, objetos que arrastramos, borramos, modificamos, etc. (2012, p. 381).

Nuevamente, con Whitehead, decimos que no debemos bifurcar la naturaleza. Un objeto digital no es solamente sus bits (átomos). No percibimos bit por bit (átomo por átomo), percibimos una imagen e interactuamos de diversas formas con esa imagen. Lo mismo aplica para las imágenes digitales cinematográficas. Su ontología no puede ser sustancialista (índices o no-índices) sino relacional-procesual. Hay un mundo (objetos) registrado por la cámara. Las imágenes así creadas son percibidas por sujetos, que se ven afectados, movidos, transformados por ellas. La impresión de realidad y el valor documental de ellas, en consecuencia, no puede depender (al menos no exclusivamente ni principalmente) del tipo de ‘átomos’ que la conformen, sino de la “relación social” que conformen.

Bibliografía

- Barad, K. (2011). Nature’s Queer Performativity. *Qui Parle*, 19(2), pp. 121-158.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bazin, A. (2008). Ontología de la imagen fotográfica; Teatro y cine. En *¿Qué es el cine?* (pp. 23-32; pp. 151-202). Rialp.
- Catren, G. (2017). *Pleromática o las mareaciones de Elsinor*. Hekht.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.
- Deleuze, G. (1989). Simulacro y filosofía antigua. En *Lógica del sentido* (pp. 255-280). Paidós.



- Deleuze, G. (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.
- Doane, M.A. (2007). Indexicality: Trace and Sign: Introduction. *Differences*, 18(1), pp. 1-6.
- Fuhrman, G. (2010). Rehabilitating information. *Entropy*, 12(2), pp. 164-196.
- Geimer, P. (2007). Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm. *Differences*, 18(1), pp. 7-28.
- Gunning, T. (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *Differences*, 18(1), pp. 29-52.
- Hui, Y. (2012). What is a digital object? *Metaphilosophy*, 43(4), pp. 380-395.
- Korzybski, A. (1994). *Science and Sanity*. Institute of General Semantics.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Manovich, L. (2016). What is digital cinema? En S. Denson y J. Leyda (eds.). *Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film* (pp. 20-50). REFRAME Books.
- Metz, C. (1965). A propos de l'impression de réalité au cinéma. *Cahiers du cinéma*, 166-167, pp. 74-83.
- Metz, C. (2002). Sobre la impresión de realidad en el cine. En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, 1 (pp. 31-42). Paidós.
- Peirce, C.S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edición electrónica a partir de los volúmenes I-VI editados por Charles Hartshorne y Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-35) y VII-VIII editados por Arthur W. Burks (misma editorial, 1958).
- Santaella Braga, L. (2001). "Matter as effete mind": Peirce's synechistic ideas on the semiotic threshold. *Sign System Studies*, 29(1), pp. 49-62.
- Santaella Braga, L. (2003). Why there is no crisis of representation according to Peirce. *Semiotica*, 143, pp. 45-52.
- Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Cactus; La Cebra.
- Whitehead, A.N. (1964). *The Concept of Nature. The Turner Lectures Delivered in Trinity College November 1919*. Cambridge University Press.



- Williams, R. (1992). Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales. En *Historia de la comunicación vol. 2: de la imprenta a nuestros días* (pp. 181-210). Bosch.