

# La huella digital que embalsama el tiempo: la ontología de lo fotográfico de Bazin más allá del índice

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS GARCÍA

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

---

**The digital print that embalms time: The ontology of the photographic by Bazin beyond the index.**

---

## **Abstract**

From the last decade of the 20th Century, and especially relating to the so-called digital revolution and the *new media*, the bazinian topics about the ontology of cinema (its photographic base) and other correlative matters, such as the supposed lost of its referential power, its relation with the visual arts, the realism, etc. were taken over in accordance with the notion of index by C.S. Peirce. Facing this scenario that soon became saturated and reached certain nonsense, we review four authors who have distanced themselves from embedding the bazinian ontology into semiotics, and have proposed instead other epistemological areas to the intrinsic relationship between photography and the physical world. These authors are T. Gunning, S. Cavell, D. Morgan along with the Spanish thinker Jesús González Requena, who has elaborated a relevant theory about the "radical photographic" notion.

**Key words:** Bazin. Ontology. Index. Trace. The Radical Photographic.

---

## **Resumen**

A partir de la última década del siglo XX, y especialmente a remolque de la llamada revolución digital y de los *new media*, fueron retomadas las cuestiones bazinianas sobre la ontología del cine (su base fotográfica) y otras cuestiones correlativas (la supuesta pérdida de su poder referencial, su relación con las artes visuales, el realismo, etc.) en función de la noción de índice (C. S. Peirce). Frente a este escenario que llegó pronto a la saturación y a ciertos despropósitos, pasamos revista a cuatro autores que se han desmarcado de incrustar la ontología baziniana en la semiótica y han propuesto otras demarcaciones epistemológicas a la relación intrínseca entre la fotografía y el mundo físico (T. Gunning, S. Cavell, D. Morgan) e incluso uno de ellos ha elaborado una teoría relevante: la noción de "radical fotográfico" del pensador español Jesús González Requena.

**Palabras clave:** Bazin. Ontología. Índice. Huella. Radical fotográfico.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 49-65

---

Si comparamos la producción teórica de la fotografía –la primera imagen técnica y "el medio moderno de la imagen por antonomasia" (Belting, 264)– con la del cine, debemos concluir que aquella era bastante escasa a principios de los años 80. Además de Kracauer, Benjamin, Bazin, Sontag, Barthes y otros autores menos conocidos entonces (T. Beiler, V. Flusser, etc.), el cómputo global no debía superar la decena. A la producción francesa (P. Dubois, H. Van Lier, J.M. Schaeffer, etc.) y anglosajona (R. Krauss)

de los años 80 y 90 –periodo conocido por la eclosión de los discursos y análisis fotográficos– que discute la naturaleza de la fotografía a partir de la noción del índice o *index* (C. S. Peirce) o de la noción de huella o impresión (Bazin), se contrapuso el pensamiento posestructuralista y deconstructivo más radical que ve la fotografía como conjunto de códigos, denuncia del "efecto de realidad", artificio, lenguaje o verdad particular, proceso de escritura e ideología en autores como V. Burgin, P. Bourdieu, H. Damisch, J.

Fontcuberta, A. Machado, etc<sup>1</sup>. Lo paradójico es que con la emergencia del llamado paradigma digital, la vieja querrela de acoplar la ontología baziniana de la base fotográfica del cine con la noción de índice peirciano –que ya había sido planteada por Peter Wollen en *Signs and Meaning in the Cinema*, 1969–, rebrota con inusitado brío. Nunca antes Bazin había sido estudiado con tanto ahínco teniendo como fondo el nuevo paisaje audiovisual de los *new media*, especialmente en el mundo anglosajón (L. Manovich, R. N. Rodowick, L. Mulvey, W. J. T. Mitchell, etc.). No es el objeto de este trabajo explicar paso a paso ese proceso que ha llegado a un callejón sin salida. Este trabajo toma el camino opuesto y pretende apenas trazar brevemente otro recorrido, sin duda más fructífero y singular, que ha sido menos explorado.

<sup>1</sup> En realidad, esta oposición, a grandes rasgos, puede equivalerse a la de J.M. SCHAEFFER (24) entre teorías de la impresión (Bazin, Beiler, Van Lier, Dubois) y las teorías del lenguaje codificado de orientación semiótica. Por otro lado, Dubois es uno de los estudiosos que ha emigrado de la imagen-huella a la imagen-ficción (basada en la teoría de los "mundos posibles" de G. W. Leibniz), o dicho en los términos planteados en *El acto fotográfico* (1983), ha pasado del "discurso del índice y de la referencia" al "discurso del código y de la deconstrucción".

Ese camino no es otro que mostrar la influencia de la teoría de André Bazin sobre la base fotográfica del cine en algunos autores y teóricos que han sabido sacar partido de la posición expuesta por el autor francés en el célebre artículo de 1945 "Ontología de la imagen fotográfica" que abre su libro *¿Qué es el cine?*. La teoría de Bazin –cuyos puntos principales serán abordados con mayor amplitud en relación con los autores estudiados– puede resumirse en la identidad no solo visual sino ontológica entre el objeto y la fotografía: "No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella" (Bazin, 173). Los cuatro autores aquí estudiados han rechazado la reformulación de la teoría baziniana en términos semióticos: los norteamericanos S. Cavell, T. Gunning, D. Morgan y, sobre todo, el pensador español J. González Requena que con su concepto de "radical fotográfico", que retoma la herencia de Bazin y Barthes, ha propuesto la teoría más sorprendente y brillante: la huella foto-cinematográfica puede identificarse con la huella de lo real (esta posee todas las propiedades de aquella).

Antes de entrar en materia debemos hacer dos puntualizaciones. La primera es que existe una convención en los estudios cinematográficos en designar como "indicial" a la fuerte relación que la imagen fotográfica o cinematográfica establece con el mundo físico, esto es, la luz reflejada por el objeto establece una relación causal en la creación de la imagen producida por el proceso automático (y esto sirve, nos permitimos anticipar, para las máquinas de registro de soporte fotoquímico, electromagnético y digital). No nos planteamos en este punto inicial el ingente bagaje de ataques y cuestionamientos que ha tenido y aún tiene tal concepto peirciano aplicado al dispositivo foto-cinematográfico, sino su capacidad de tener éxito o de contentar a griegos y troyanos a la hora de definir una problemática (el éxito de tal noción semiótica estriba en el hecho de que "ha triunfado" frente a otras nociones que planean en una similar constelación semántica como "la huella o impresión" de Bazin o el "ha estado allí" de Barthes). Así, por ejemplo, cuando J. Aumont dice llanamente que *Bordeaux Piece* de David Claerbout (2004), "articula una referencia indicial al mundo" (150) está no solo describiendo con justeza un producto del cine expandido de catorce horas de duración, sino confirmando la validez operativa de un término convencional, de la misma forma que ocurre cuando usamos conceptos teóricamente poco rigurosos como "cine clásico" o "lenguaje cinematográfico", pero que han cuajado en el quehacer teórico y crítico. La "indicialidad" sería una especie de comodín que nos sirve para llenar ese concepto teórico aun vacante que dé cuenta de la estrecha relación que el dispositivo cine-fotográfico establece con el mundo.

La segunda puntualización refiere a la confusión que el término digital concita en el mundo de las imágenes técnicas, producto del determinismo tecnológico que impera en el denominado paradigma digital. Así, términos o nociones diferentes como soporte, medio o lenguaje se usan de forma reversible o liviana (como siempre, se piensa erróneamente que la aparición de una nueva tecnología trae aparejado un nuevo lenguaje) o imágenes tan diferentes como una fotografía hecha con cámara digital o una imagen artificial sintética creada a partir de un programa de computador son consideradas con las mismas propiedades en el todo-digital que nos envuelve<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> El hecho de abordar en este trabajo la cuestión de la imagen fotográfica en la era digital nos ha hecho desestimar la cronología histórica y abordar en primer lugar a T. Gunning (2004) en vez de S. Cavell (1971).

**Crítica de Tom Gunning al discurso de lo digital: ¿y para qué sirve un índice?**

El artículo de Tom Gunning es un ajuste de cuentas a la manera en que fue planteado el debate de los nuevos medios y su reificación utópica en base a dos ejes: la noción de indicialidad (*indexicality*) de C. S. Peirce (identificada con los viejos medios y supuestamente refractaria a los nuevos medios digitales) y la noción complementaria de pretensión de verdad (*truth claim*) en tanto que aquella, especialmente debido a la "fidelidad" mecánica del dispositivo, se ha asociado en las prácticas sociales a nociones de credibilidad, verismo o realismo.

Gunning considera mistificador referirse a lo digital como lo "posfotográfico" y señala que "la revolución digital alterará la forma de hacer fotos, sus usos y producción, pero ellas seguirán siendo fotografías" (47-48). Lo mismo vale, sugiere, para el cine.

Respecto a la manipulación o fraude en la fotografía digital, Gunning responde que esta amenaza siempre fue un aspecto de la práctica fotográfica y que el engaño visual no se circunscribe de modo exclusivo a un mero dispositivo técnico (puesto que es en extremo fácil y está en manos de cualquiera poder manipular las fotos digitalmente, ahora todas las fotos "mienten" o dejan de tener relación con el mundo físico, se perdió definitivamente lo "indicial"), sino que "el riesgo que define el juego depende del valor social de la pretensión de verdad de la fotografía":

Dado que esta pretensión [de verdad] es un producto de los discursos sociales, así como un atributo indicial de la cámara, parece probable que se buscarán formas para preservarlo, por lo menos en determinadas circunstancias. El riesgo permanecerá un riesgo, no la regla. Puesto que la fascinación de una foto manipulada reside, parcialmente, en su verosimilitud [en caso contrario, no nos podría engañar], es probable que incluso en el ámbito popular o artístico el sentido de la fotografía como un registro preciso del modo como las cosas se parecen también sobrevivirá, o el placer encontrado en la distorsión se atenuará (48).

Gunning reconoce que la posición de Bazin fue distorsionada por su encaje en la semiótica del índice. Aunque la fotografía puede funcionar como signo de algo (como cualquier objeto, aclara, en un determinado contexto), esto es secundario. La fotografía es algo más que un signo que

reduciría su referencia a una significación: "la fotografía suscita una vía de acceso a su objeto, no como una significación, sino como un mundo, múltiple y complejo" (46).

Gunning parece compartir la creencia de Bazin y Barthes de que la fotografía nos coloca delante de la presencia de algo que mantiene una continuidad con el mundo:

delante de una fotografía no suelo hacer un juicio basándome en mis conocimientos sobre su forma de producción. Yo habito inmediatamente una imagen, aunque este reconocimiento suponga un descubrimiento sorprendente de que ese mundo es imposible (45).

No obstante, Gunning se coloca en una encrucijada en la que parece no encontrar salida. Critica con ímpetu la insuficiencia de la semiótica (lo indicial) para abordar la fotografía, comparte los *insights* de Bazin y Barthes, pero estos tampoco le ofrecen una aproximación plenamente satisfactoria -posiblemente debido a sus posiciones "realistas"- a pesar de que reclama "una investigación fenomenológica (y no semiótica) de nuestro investimento en la imagen fotográfica" (44).

Gunning repasa las principales cuestiones planteadas por estos dos pensadores franceses: la fotografía excede las funciones del signo y la fascinación que despierta se debe en gran parte a ese exceso, a su "casi ilimitada riqueza visual" capaz de registrar los más mínimos detalles, incluso aquellos en que no reparamos; su resistencia a la significación; el exceso de ruido que caracteriza su realismo. La fotografía refiere un objeto singular y un momento único de la existencia de ese objeto, no ofrece ni una copia (un simple signo icónico) ni un sustituto (función de todos los signos, incluidos los indiciales) (40-46).

Gunning propone ir más allá del la semiótica del índice pero queda atrapado en ella por vía negativa, pues todo se dice en relación a la indicialidad. Seducido por las ideas de Bazin y Barthes, abducido por la constante necesidad de referirse al índice, Gunning experimenta en carne propia, pese a requerir una fenomenología de la fotografía que no consigue describir, la obstinada resistencia de la fotografía a la especulación teórica. Pero transmite con firmeza que lo indicial ha llegado a su completa liquidación para designar "la relación continua entre la fotografía y la rea-

lidad preexistente", cuestión que –y aquí se hermana con Bazin– parece ser el principal factor de "la fascinación fenomenológica con la fotografía" y su poder irracional.

### **Stanley Cavell: la "inquietud ontológica" que genera la fotografía y el cine**

En una época (1971) en que André Bazin era ignorado o desautorizado en un medio dominado por el (pos)estructuralismo y la deconstrucción, no debió sorprender que fuera justamente un filósofo, el norteamericano Stanley Cavell, quien asumiera con llaneza en su libro *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* las condiciones a priori dadas por el pensador francés de que el medio cinematográfico es fotográfico y su tema es la realidad (74).

Para Cavell, la fotografía no se nos presenta con la "semejanza" de las cosas, se nos presenta con las cosas mismas (17). La fotografía no es una réplica, ni una reliquia, ni una sombra, ni una aparición, aunque guarda una fuerte relación con todas ellas, un aura o magia que las envuelve (18).

Cavell (18) diferencia entre vista o visión (*sight*) y sonido (*sound*) y observa dos diferencias: 1) Esto es lo que ocurre, ontológicamente, cuando vemos una foto: vemos cosas que no están presentes. Es más natural o habitual escuchar un sonido reproducido y decir "Este es un violín" que ver un objeto reproducido y decir "Este es Juan". 2) lo que vemos al ver algo no es una visión producida, sino el objeto mismo. Cavell concluye que mientras una reproducción sonora es ontológica y empíricamente la misma que su fuente original, no ocurre lo mismo con las "transcripciones visuales" (19).

En realidad, Cavell destaca los usos que hacemos de las cosas en el lenguaje común más que una aproximación heurística al acto perceptivo de ver:

Decimos que la grabación reproduce sus sonidos, pero no podemos decir que una foto reproduce una visión (o una mirada o una apariencia). Parece que falta en el lenguaje una palabra para este lugar. [...] Lo que se pierde no es una palabra en el lenguaje, sino

en la naturaleza: el hecho de que los objetos no hacen vistas, o no tienen vistas. (19-20).

A Cavell parece no satisfacerle los términos de Bazin de molde, impresión o huella visual, pues estos al final se liberan de sus originales, mientras que en la fotografía el original está todavía tan presente como siempre (20). Pero coincide en lo esencial: "Una pintura *es* un mundo, una fotografía es *de* este mundo"(24). Además, el mundo de una pintura no se proyecta en continuidad fuera de los límites del espacio representado como hacen la fotografía y el cine: "que el mundo proyectado no exista (ahora) es la única diferencia con la realidad" (24).

Cavell concluye que no sabemos cómo situar ontológicamente las *conexiones* entre una fotografía y lo fotografiado (17-18). Para él lo primordial de la fotografía es la peculiar tensión entre "presente" y pasado en que la temporalidad del primero opera una cualidad más compleja entre el ser y el estar, entre la presencia y la ausencia:

La fotografía mantiene la presentidad [*presentness*, noción que Cavell toma de Michael Fried] del mundo aceptando nuestra ausencia de él. La realidad en la fotografía está presente para mí mientras yo no estoy presente en ella; ese mundo que yo conozco y veo, pero en el cual, sin embargo, no estoy presente (por causas ajenas a mi subjetividad), es un mundo pasado. (23).

### **Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico ontológicamente al objeto fotografiado?**

En *Rethinking Bazin* (2006), Morgan rechaza la interpretación estandarizada de lo que él denomina el "argumento ontológico" de Bazin en tanto que ha sido descrito en términos semióticos y propone volver a su tesis fundamental, esto es, la de que "los objetos en una fotografía son ontológicamente idénticos a los objetos del mundo" (445).

Morgan subraya que la mediación entre el objeto y su representación –la imagen– no es humana, sino mediada por el aparato, y como dice Bazin, el objeto es re-presentado: "El fotógrafo tiene el control en la selección del objeto que la cámara registra (así como otros factores también), pero no en la formación de la imagen" (448).

Para Morgan, Bazin va más allá del modelo semiótico que le han atribuido y lo hace desarrollando un conjunto de metáforas brillantes: "La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico" (Bazin, 28). Morgan comenta aquí que el cristal de nieve y la flor no "representan" un objeto ausente ni refieren a un (hecho) pasado. En las fotografías los objetos están en el aquí y ahora con un valor positivo (448-449): "(La fotografía) se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta" (Bazin, 30). Morgan se desmarca aquí de Cavell y de otros autores (P. Rosen, L. Mulvey, etc.) que ven en la huella o índice un indicio temporal del pasado: los objetos "no están exactamente en el pasado ni en ningún otro tiempo; son reales pero están fuera completamente del tiempo (histórico)" (452).

Otro elemento que destaca Morgan es la noción de transferencia que usa Bazin: "La fotografía se beneficia con una *transferecia*<sup>3</sup> de realidad de la cosa a su reproducción" (Bazin, 28). Aquí se muestra la incompatibilidad de la posición de Bazin con el argumento del índice, pues la ligazón que la fotografía tiene con los objetos es tan fuerte e intensa que no puede englobarse en un signo, incluso en el indicial (449).

<sup>3</sup> En el libro de Ediciones Rialp se traduce erróneamente al español *transfert* por transfusión.

<sup>4</sup> Por increíble que parezca, la frase en cursiva que enfatiza la plena identidad entre imagen y modelo (*ella es el modelo*) está ausente en la traducción española.

En este sentido, Morgan cita la célebre frase en que Bazin muestra su posición central (450):

[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, *ella es el modelo*<sup>4</sup> (*elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle*) (Bazin, 28, -14, en la versión francesa-).

Dado que la tesis de la identidad ontológica de Bazin ha sido ampliamente rechazada o ignorada (con la excepción, dice, de Dudley Andrew y S. Carroll, pero también, debemos añadir, del último Barthes, de Sontag y de Krauss, entre otros), Morgan la aborda con seriedad, aunque con muchas dificultades. Su empeño es intentar responder esta cuestión a la que no consigue dar respuesta: ¿Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico (ontológicamente, no sólo visualmente) al objeto fotografiado? (450).



Morgan asume sus dificultades al abordar las nociones de transferencia e identidad ontológica y ve en las numerosas metáforas de Bazin un síntoma de la propia resistencia o inhabilidad del crítico francés para dar cuenta de forma clara y positiva de la ontología de la imagen fotográfica: momia, molde, máscara mortuoria, espejo, equivalente, sustituto y asíntota... (451) (y aún podemos añadir: huella digital, impresión, velo de la Verónica, calco, fósil, Santo Sudario de Turín e incluso reliquia y *souvenir*).

Morgan afirma que lo cierto sería ver qué va bien o qué va mal con cada metáfora, pero concluye que cada una sugiere una ontología que es más fuerte que el argumento del índice (452).

### Jesús González Requena: lo radical fotográfico o la huella de lo real

Para Requena la fotografía es un espejo de las cosas del mundo natural –de la realidad, prefiere decir nuestro autor–, marca sus huellas con la precisión de lo mecánico y por tanto debe incluirse dentro de las imágenes especulares: "La fotografía es el espejo de las cosas porque sólo ella es capaz de devolver su insondable estatismo, de congelar al infinito un instante del tiempo" (Requena, 2001, 86)<sup>5</sup>. Requena no solo parte de las ya clásicas ideas de Bazin (huella, identidad entre objeto y foto, objetividad y automatismo) y Barthes (su unicidad y singularidad radical, *punctum*, emanación de la realidad) sobre la fotografía, sino que ahonda en su lado más primario y salvaje, aspecto que ya ha habido explorado, con espanto, R. Arnheim (materia prima informe, caótica e incomprensible)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Aunque viene sin paginación, el lector podrá remitirse también al libro *El ser de las imágenes*, compuesto por 3 volúmenes y publicado -como la mayor parte de su producción intelectual- en la página web del autor.

La teoría de Requena, en tanto que la incorpora, da respuesta a esa aguda terquedad de la fotografía a la especulación teórica, a ese exceso, violencia y singularidad que carga en su visualidad –en la que *todo* se da a ver aunque "no sabe *decir* lo que da a ver" (Barthes, 153)– y en la naturaleza del propio dispositivo. Se inscribe en el corazón de las teorías clásicas que se preguntan sobre el ser de las imágenes, sobre su naturaleza específica, pero enraizándola en una concepción de la realidad que reelabora el marco lacaniano.

<sup>6</sup> La irrupción de la fotografía pondría en crisis el sistema teórico de Arnheim (1953) sobre el canon de la buena forma.

Después de trazar las coordenadas históricas y culturales del surgimiento revolucionario de la fotografía, Requena resalta la concomitante emergencia del Naturalismo, que define como un estilo o proceso de exacerbación del realismo: "el realismo dio paso al naturalismo en el mismo punto en que la pintura cedió el lugar a la fotografía" (2001, 77).

Requena matiza el punto de vista de Bazin que veía en la emergencia de la fotografía la culminación o liberación de la pintura de su "necesidad de ilusión" y de "su obsesión por la semejanza" (Bazin, 25-26) y afirma que la pintura no perdió en nada su soberanía respecto a la fotografía en el tema del realismo, esto es, en la construcción de mundos legibles, dotados de significación, visibilidad y reconocibilidad de los objetos (Requena, 2001, 77). Aunque reconoce "la intuición que latía en el pensamiento de Bazin cuando afirmaba que la *"fotografía es ontológicamente realista"*, Requena diferencia el realismo de lo verosímil –que es el del realismo discursivo– del "realismo radical" consustancial al mecanismo foto-cinematográfico y, coincidentemente, del naturalismo, que estaría en las antípodas del ilusionismo de aquel:

Si el realismo atiende a la realidad para describirla como un mundo inteligible, todo lo duro y dramático que pueda imaginarse, pero siempre significativo, el naturalismo, en cambio, responde al reclamo de lo real: de eso real que se descubre en los pliegues y en las hendiduras de la realidad; es decir, allí donde emerge la aspereza de los hechos y de las cosas brutales en su singularidad y, por eso mismo, que amenaza al orden de la significación (2001, 77)

El hecho de que el naturalismo se haya desarrollado con más intensidad en la literatura que en la pintura no es óbice para identificarlo plenamente con la fotografía, como si ésta fuese en sí misma una exacerbación "mecánica" del realismo visual o pictórico. La pintura, desde la figuración y su "esplendor signifiante" que nombra y articula signos, no puede dar cuenta de ese aumento de intensidad y cambio de registro que el naturalismo opera con respecto al realismo y que al "desocuparse de los objetos y de su significación" se identifica plenamente con el realismo radical de la fotografía, con su potencia de espejar lo real bruto con su visualidad áspera y turbia (2001, 77). A la identidad "ontológica" baziniana entre fotografía y objeto, Requena responde de forma ostensiblemente materialista, sin lastre fenomenológico, que la materia de la expresión de la huella fotográfica es la propia materia bruta de lo real con sus hendiduras y erosiones.

Requena se alinea con las teorías de la impresión de "la imagen fotográfica, [pues] en la medida en que es la impresión real de un cuerpo real, no puede ser un signo" (Schaeffer, 24) y aclara: "yo dejo signos, es mi cuerpo el que deja huellas" (Requena, 2001, 81). Lo importante del término huella no es el sentido connotativo de funcionar como huella de algo (signo), ni tampoco el hecho de que todo –cualquier cuerpo– pueda dejar huellas, sino justamente esta relación primordial con lo real de la huella fotográfica, aspecto que escapa a los semióticos:

La fotografía es propiamente la impresión de una huella [...]. Lo que hace huella a una huella –por lo que toca a lo real– no es ser huella de algo –y, en tanto tal, funcionar como signo–, sino ser en sí misma huella, huella real de algo real (2001, 80-81).

Como comenta Baena, Requena no parte de la "imagen" propiamente dicha (fotografía, texto), sino de la huella, con respecto a la cual, la imagen es segunda y relativamente autónoma. La imagen o texto fotográfico se debe a las estructuras subjetivas y los mecanismos perceptivos, más que a lo real. La condición intrínseca de lo fotográfico sería ese ser huella de lo real, el registro de lo real bruto antes de su articulación a los niveles imaginario y semiótico, es decir, antes de todo código y de toda significación. En el momento en que la huella se codifica se convierte en imagen, en formas discretas capaces de ser identificadas y reconocidas (Baena, 1996).

La imagen retiniana es, de facto, una huella, la impresión de huellas lumínicas en la superficie viva de la retina –sería más pertinente, por tanto, hablar de huella retiniana que de imagen retiniana. Por tal razón, el dispositivo fotográfico replica el natural del proceso perceptivo visual. Pues las huellas retinianas son pura materia sensible, pulsional, estimular que se producen antes de cualquier proceso perceptivo o cognitivo: "lo que percibimos no es ya lo real bruto que constituye la huella retiniana, sino el resultado de su procesamiento" (Requena, 2011, 84). A partir de aquí se dan las operaciones de conformación de una imagen: "una configuración sintácticamente ordenada a modo de un conjunto de perceptos que recubren nuestro campo visual y lo constituyen en espacio de inteligibilidad" (84).

La violencia con que se imprimen las huellas fotográficas (huellas de luz, dirá Baena) sin duda le hizo emplear a W. Benjamin, en su célebre

"Pequeña historia de la fotografía", el uso metafórico del fuego y del azar en su descripción de un retrato de K. Dauthendey y su novia en 1857: "el observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen" (381). Requena, que gusta del delecto en sus análisis materialistas, se aparta de la metáfora cuando se trata de describir literalmente fenómenos o procesos:

la fotografía imprime huellas, quemaduras –pues la superficie del celuloide queda quemada por el impacto de la luz–, zarpazos de lo real sobre el celuloide que son, por ello mismo, reales. Y, en cuanto tales, en nada formalizados: ni abstractos, ni genéricos, ni categóricos: violenta, si no brutalmente, singulares. Y, por ello mismo, asigificantes (2001, 81).

Por eso, dirá Requena, de forma tajante como corresponde a la visceralidad con que se manifiesta la huella fotográfica: "cuanto menos sometida al orden de las formas y los signos, cuanto menos compuesta, ordenada por los códigos, más intensamente violenta nuestra percepción [...] más alimenta el goce del espectador" (87). Requena relaciona esta cuestión con el *punctum* barthesiano, capaz de suspender la percepción, al extremo de agudizarla y de sustraerla de toda significación. En su radicalidad, "la fotográfica es una máquina que genera una visión que no responde a la lógica de la mirada humana" (Requena, 2011, 87).

Al analizar la "Ontología fenomenológica de lo fotográfico (Bazin)" en su libro *El ser de las imágenes*<sup>7</sup>, no es casual que Requena traiga a colación, ya de entrada, una de las citas de Bazin que más ha desconcertado a los estudiosos de su obra y que muestra "la fotografía como *"revelación de lo real"* en la misma medida en que se muestra capaz de neutralizar los usos perceptivos" que la ciñen:

<sup>7</sup> Véase 1.4.3.4, epígrafe incluido en el capítulo "La huella audiovisual".

Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real... sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la *muñe espiritual* que le añadía mi percepción, puede devolverle la *virginidad* ante mi mirada y hacerlo *capaz de amor* (Bazin, 29).

Aunque Requena es consciente de que las metáforas cristianas de Bazin (en cursiva) "pueden resultar incómodas a primera vista", no hay "ninguna ingenuidad" en esa aproximación que es capaz de despejar los códigos perceptivos y cognitivos, heredados de la pintura, que ciñen a la fotografía: "a

eso se refiere Bazin cuando habla de la mugre espiritual que le añadía mi percepción". Y resulta realmente sorprendente cómo la metáfora de la "*crasse spirituelle*" de Bazin se encaja perfectamente en la "aislable" noción de huella o radical fotográfico de Requena, antes de que las excesivas operaciones retóricas y de discursivización la amordacen como "imagen" (2001, 85), antes de "ser tapada por un signo y por una gestalt" (2001, 80), es decir, por los códigos que la conducen por los cauces de la significación y el sentido.

Requena aborda la noción baziniana de huella como un elemento irreductible que constituye "el núcleo mismo de lo fotográfico", "un enunciado en absoluto metafórico que cercena de inmediato sus implicaciones idealistas": "La existencia del objeto fotografiado participa... de la existencia del modelo como una huella digital" (Bazin, 29-30).

En la conclusión de su breve análisis del texto baziniano, Requena reconoce implícitamente su deuda con el autor francés:

En cualquier caso, el límite de la reflexión baziniana estriba en su tendencia [...] de concebir lo real como algo en sí mismo –y sin mediación alguna del lenguaje– legible, inteligible, transparente en su sentido para la mirada que lo afronta sin telarañas. Es decir, en suma: falta en él el concepto de lo real que pudiera permitirle obtener de sus brillantes intuiciones los efectos teóricos –y epistemológicos– que en ellos, a pesar de todo, apuntan.

La teoría de la fotografía de Requena es la primera teoría, desde Barthes (1980), que propone una formulación novedosa sobre la naturaleza de la imagen fotográfica que es al mismo tiempo una manera de ver y pensar el mundo. Ciertamente ha habido muchas "teorizaciones" –sociológicas, antropológicas o estéticas– sobre los usos de la imagen fotográfica y sus estilos particulares, pero nada que dé cuenta de esa emergencia radical que habita el ser de la fotografía, para la que el propio autor ha propuesto la denominación de radical fotográfico y que define en los siguientes términos:

esa huella de lo real que, por mor del automatismo de la máquina fotográfica, emerge independiente de cualquier voluntad significativa y que, por su absoluta singularidad, por su carácter siempre gratuito, azaroso y asignificante, se manifiesta resistente a todo orden discursivo y refractario a todo investimento deseante (2001, 88).

Lo radical fotográfico es lo que en la fotografía escapa tanto al orden semiótico como al orden imaginario: lo que hace de ella huella real de lo real. Lo radical fotográfico es, en suma, lo Real en la fotografía (2001, 91).

## Conclusión

Al reelaborar el concepto baziniano de huella y proponer la formulación teórica de radical fotográfico, Requena viene a cubrir ese concepto vacante que decíamos al principio del artículo y que ha sido ocupado de manera infundada con el término semiótico de índice. Hemos visto cómo allí donde los autores anglosajones Cavell, Gunning y Morgan, al descartar el encaje de la ontología de Bazin en la economía del signo, luego se encontraban ante un horror vacui, o más bien pánico, al tener que enfrentarse a la noción de huella baziniana, o en su caso, a la extraña –perturbadora, singular– identidad entre el objeto fotografiado y la fotografía. Se veían delante de un horizonte apenas rastreado por Bazin y Barthes que les hacía revolotear, detenidos e inermes, ya sea en las vagas formulaciones de Cavell "inspiradas por la filosofía del lenguaje corriente, [...] de las relaciones entre palabra y cosa constitutivas de nuestro uso corriente" (Chateau, 102), o en las constantes comparaciones al índice como objeto perdido, apelando a una fenomenología nunca objetivada (Gunning) o al cuestionamiento de sentidos metafóricos ante la incapacidad propia de sondar las preguntas planteadas (Morgan).

La teoría de Bazin, de corte fenomenológico y humanista, es "idealista y materialista" (Belton, 99). Bazin es el primer teórico del cine que pone el acento, *de entrada*, en la objetividad fotográfica del nuevo medio, pedazos arrancados al mundo, y no en su artisticidad, *siempre* subjetiva (Canudo,

Balázs, Epstein, Eisenstein, Malraux, etc.), pues para el autor francés aquella es una condición previa a esta en tanto que forma parte de la naturaleza del medio<sup>8</sup>. La ontología de Bazin –la noción de huella– se encuentra críticamente diseminada en sus escritos cinematográficos de tal forma que su atención a la materialidad del texto, a la forma como se produce la imagen en su génesis, no puede ser oscurecida por los constantes ataques de idealismo. Vemos, pues, que Bazin aplica la huella fotográfica en muchas cuestiones como la noción de presencia, la relación entre actor y personaje, la valorización del plano-secuencia y la profundidad de campo o la tensión entre espacio in y off. Pero sobre todo en la brega diaria con la crítica de películas, como por ejemplo en los dos artículos agrupados en "El cine y la exploración": la huella de las imágenes precarias o 'desfiguradas' de las películas de

<sup>8</sup> Obviamente ello no quiere decir –y resulta fatigoso decirlo ante tanta interpretación reductora del texto de Bazin– que el estilo del cineasta no actúe sobre la propia condición fotográfica del cine. Para Bazin lo fotográfico es un elemento irreductible del medio, no un dogma estilístico ni una concepción incontestable de realismo cinematográfico. El artículo sobre la ontología es un texto teórico que sirve de entrada a un libro fundamentalmente compuesto de crítica de filmes, autores, estilos y realismos cinematográficos diferentes (y así debe entenderse la frase que Bazin añadió al final del artículo escrito en 1945 para su edición en libro en 1958: "Por otra parte, el cine es un lenguaje").

montañismo (una mancha, un corte brusco, la blancura de la nieve) no solo "son más conmovedoras que el relato sin lagunas del reportaje organizado", sino que se integran a la propia materia del film: "Porque un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura" (Bazin, 50-51).

El propio Requena, en un trabajo precursor titulado "Del lado de la fotografía" (1988), cuando ya acariciaba pero aún no había formalizado su noción de radical fotográfico, empleó el texto baziniano y su teoría del realismo fotográfico (así como el Barthes de *La cámara lúcida*) para *aprehender* el cine clásico: "todo el sistema de representación fílmica clásico se orquesta para someter a la fotografía [...] y anular la huella de lo real" (1988, 22). Las diferencias que Bazin constató en algunos cineastas (Stroheim, Buñuel, Dreyer, Renoir, Rossellini) que abolían la supremacía del esquema dramático-narrativo son reelaboradas por Requena para establecer la tensión entre la materia de la experiencia –la huella fotográfica de lo real– y el orden del signo icónico y narrativo: la materia de la expresión fotográfica se hacía más densa al atenuar o desarticular las operaciones retóricas de inscripción en la imagen del orden perceptivo, ya sea pictórico o/y narrativo (27). Se da entonces la emergencia de cuerpos, objetos y atmósferas inquietantes en su densidad que se resisten a ofrecerse plenos de sentido a la mirada del espectador, esto es, la emergencia de la huella de lo real que puede llegar a fracturar la significación y el sentido tutor del texto (28-30).

Esta densidad que Requena supo ver en las obras de los cineastas modernos estudiados por Bazin –densidad que se ha multiplicado exponencialmente en el cine contemporáneo y sus prácticas colindantes– encontraría poco después su acomodo en la noción de radical fotográfico: "La densidad de los objetos que emergen en la fotografía –cuando ésta se manifiesta en toda su pureza mecánica, en su ser rabiosamente extrapictórico, extrapresentacional, extrasimbólico– es la densidad de lo real" (2001, 86). Por esta razón la operatividad de la teoría de Requena de lo radical fotográfico se muestra en extremo eficaz para el análisis de los textos y productos audiovisuales, especialmente en la era digital en que el hiperrealismo, las marcas de lo real, la duración, la pregnancia de cuerpos y sensaciones, en definitiva, el flujo de imágenes provenientes de lo

"fotográfico" saturan los viejos y nuevos medios audiovisuales, es decir, ya inexorablemente *todos los medios* (pues qué sentido tiene llamarlos *digitales* si ya todos lo son): el cine y sus aledaños, los informativos, la prensa del corazón, los anuncios, la pornografía, los programas de televisión, las series, el videoarte, etc. Si el texto de 1958 nos enseñó que el cine, por una parte, era una "huella digital" y, por otra parte, "un lenguaje", Bazin no podría vaticinar que las huellas que inundan tan vorazmente el paisaje audiovisual, sesenta años después, parecen haber olvidado articularse en función de los lenguajes, especialmente del artístico.

### Bibliografía

ARNHEIM, R. (1953). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza, 1966.

AUMONT, J. (2014). *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila, 2016.

BAENA DÍAZ, F. (1996). *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico)*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.

BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.



BAZIN, A. (1958). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966. Versión francesa de *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Éditions du Cerf, 1990.

BELTING, H. (2002). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BELTON, J. (2002). "Digital Cinema: A false Revolution". *October*, 100.

BENJAMIN, W. (1989). «Pequeña historia de la fotografía» (1931) 377-403. En: *Obras. Libro II/ vol. 1*. Madrid: Abada Editores, 2007.

CAVELL, S. (1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1979.

CHATEAU, D. (2005). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue Imagen, 2012.

DUBOIS, P (1983). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1990.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). "Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico" en Pérez Perucha, J. (ed): *Los años que conmovieron al cinema (Las rupturas del 68)*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 19-31.

\_\_\_\_\_(2000). *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen*, Memoria de Cátedra, Madrid: Universidad Complutense, Edición digital de 2013: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/>

\_\_\_\_\_(2001). "Lo radical que habita la máquina fotográfica", *Fabrikart. Arte, Tecnología, Sociedad*, 1, Universidad del País Vasco, 74-91.

GUNNING, T. (2004). "What's the Point of an Index? or Faking Photographs", *Nordicom Review*, Vol. 25, N. 1-2, 39-49.

MORGAN, D. (2006). "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", *Critical Inquiry*, Vol. 32, N. 3, Chicago.

SCHAEFFER, J-M. (1987). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.