

Repensar la ontología de lo fotográfico de Bazin sin el dictamen del índice: Gunning, Cavell, Morgan y Requena¹

Por Miguel Ángel Lomillos García*

Resumen: El viejo debate de identificar la ontología de la base fotográfica del cine de Bazin con la noción de índice de C.S. Peirce volvió a la palestra en los últimos veinte años en función del nuevo paisaje digital. Frente a este escenario que llegó pronto a la saturación y a ciertos despropósitos, pasamos revista a cuatro autores que se han desmarcado de incorporar la ontología baziniana a la semiótica y han propuesto otras demarcaciones epistemológicas a la relación intrínseca entre la fotografía y el mundo físico. El examen de los aportes de los norteamericanos T. Gunning, S. Cavell y D. Morgan dará paso a la teoría del español J.G. Requena sobre su concepto de “radical fotográfico”.

Palabras clave: Bazin, ontología, índice, huella, radical fotográfico.

Resumo: O velho debate de identificar a ontologia da base fotográfica do cinema de Bazin com a noção de índice de C.S. Peirce foi retomado nos últimos vinte anos em função da nova paisagem digital. Diante deste cenário que cedo alcançou a saturação e alguns despropósitos, revemos quatro autores que se afastam de encaixar a ontologia baziniana na semiótica e fazem outras propostas epistemológicas a respeito da relação intrínseca entre a fotografia e o mundo físico. O exame das contribuições dos norte-americanos T. Gunning, S. Cavell e D. Morgan dá passagem à teoria do espanhol J.G. Requena em torno do conceito de “radical fotográfico”.

Palavras-chave: Bazin, ontologia, índice, traço, radical fotográfico.

Abstract: The old discussion of identifying Bazin's ontology of the photographic basis of film with the notion of index by C.S. Peirce returns to the fore in relation to the new digital landscape over the last two decades. 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 proposals to the intrinsic relationship between photography and the physical world. A review on American authors such as T. Gunning, S. Cavell and D. Morgan gives way to the Spanish J.G. Requena's theory on the “radical photographic” concept.

¹ Este artículo es una versión revisada y ampliada de la comunicación presentada en el VI Congreso Internacional AsAECA (Santa Fe, 2018).

Key words: Bazin, ontology, index, trace, the radical photographic.

Fecha de recepción: 17/04/2019

Fecha de aceptación: 30/09/2019

La aparición de las primeras imágenes inventa la visión (en absoluto lo contrario) como un instrumento ya propiamente técnico para ampliar nuestro cuerpo. La máquina de construir mundos posibles se había puesto en movimiento y gracias a ella el mundo obligatorio, aquel al que habíamos sido condenados (lo que más tarde se llamó Edén) se convirtió en un dominio controlado.

Félix de Azúa

Si comparamos la producción teórica de la fotografía, la primera imagen técnica y “el medio moderno de la imagen por antonomasia” (Belting, 2002: 264), con la del cine, debemos concluir que aquella era bastante escasa a principios de los años ochenta. Además de Kracauer, Benjamin, Bazin, Sontag, Barthes² y otros autores menos conocidos entonces (T. Beiler, R. Kay, 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)³ de los años ochenta y noventa —período conocido por la eclosión de las teorías 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, “efecto de realidad”, artificio, verdad particular o contextual, proceso de escritura y/o ideología en

² En 1980 se publica el libro póstumo de R. Barthes, *La cámara lúcida*, el texto más citado en teoría de la fotografía. A tenor de ello, de su influencia, se diría que la divide en un antes y un después. Empero, tres días antes de su muerte, Barthes señaló en una entrevista que “parece que hay una especie de ‘boom teórico’ en fotografía” (Batchen, 1999: 17).

³ Sus artículos en la revista *October* sobre el *index*, a decir verdad, son de 1977.

autores como P. Bourdieu, H. Damisch, V. Burgin, T. Tagg, J. Fontcuberta, A. Machado, etc.⁴

Parte fundamental de las discusiones de las teorías “ontológicas” de la fotografía (y, por extensión, los medios audiovisuales), dominadas en aquellos años por la perspectiva semiótica, fue la querella que llevó a acoplar la ontología baziniana de la base fotográfica del cine con la noción de índice peirceano. El encuentro era inevitable y fue abierto, conforme a los anales, por Peter Wollen en *Signs and Meaning in the Cinema* en 1969. Con el paso del tiempo, ella también, la querella, parecía haber declinado o derivado, por rutina o cansancio, en *entente cordiale*. Lo paradójico es que esa vieja querella rebrota con inusitado brío con la emergencia del llamado paradigma digital (*digital turn*). Nunca antes Bazin —junto con lo indicial, en compañía o separados— había(n) sido estudiado(s) con tanto ahínco, especialmente en el mundo anglosajón y teniendo como telón de fondo el nuevo paisaje audiovisual de los *new media*. No es el objeto de este trabajo explicar paso a paso este proceso que ve lo indicial como el objeto perdido ante el empuje de lo digital. Un proceso que sembró dudas incluso entre los autores más conspicuos: “la imagen digital dispensa el contacto entre imagen y mundo, entre máquina y referencia, que es la forma habitual de lo indicial” aunque “lo digital no necesariamente excluye algo que resulta muy similar al evento profílmico de la indicialidad” (Rosen, 2001: 306-307). Una supuesta pérdida que, de forma no menos paradójica, daría por zanjada la vieja disputa antes referida, “índice” versus “código”, con la victoria del primero que, por lo visto, nunca se ha hecho

⁴ En realidad, esta oposición, a grandes rasgos, puede equivalerse a la de J.M. Schaeffer (23) 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”.

más presente, como Charlot perdiéndose en lontananza en la última imagen, que en tiempos de su conjeturada desaparición.⁵

Este trabajo toma el camino opuesto que, al haber sido menos explorado, reclamaría quizá una andadura más productiva. Ese camino no es otro que mostrar la influencia de la teoría de André Bazin en algunos autores que han sabido sacar partido, sin el peaje del índice, de la posición expuesta por el autor francés en el célebre artículo de 1945 “Ontología de la imagen fotográfica”, prólogo de su libro no menos célebre *¿Qué es el cine?* de 1958. 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, 1958: 173). Los cuatro autores que examinamos 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 propone, en la senda abierta por Bazin y Barthes, el concepto de “radical fotográfico”: la huella fotocinematográfica puede identificarse con lo real, aquella posee todas las propiedades de este en su dimensión irrepetible, única y singular.

Antes de entrar en materia debemos hacer dos puntualizaciones. En primer lugar, en el campo tanto crítico como teórico, el concepto semiótico de “índice” ha prevalecido sobre la noción de “huella” de Bazin (o de otras equivalentes como el “esto ha sido” de Barthes, “impregnación” de Van Lier o “arché” de Schaeffer) con el objeto de designar un proceso largamente conocido: la fuerte

⁵ La nueva cacharrería tecnológica no impide que la música que se escucha suene a viejo cliché. Salvo honrosas excepciones. Tenemos a los que obvian deliberadamente el legado deconstructivista anterior pese a que usan sus mismos —o parecidos— argumentos con los nuevos juguetes. Y tenemos a los que repiten los vanos esfuerzos —antes intensos, ahora fatigosos— de identificar las imágenes técnicas con el repertorio peirceano (ícono, símbolo, índice), sin importar que tales imágenes, analógicas o digitales, no constituyen en absoluto signos debido al propio rigor —el criterio constructivo, por ejemplo— de la ciencia semiótica. Dado que la bibliografía a este respecto es enorme, destaco los libros de Schaeffer (1987) y Requena (2000) acerca de este problema de validación epistemológica.

relación que la imagen fotográfica establece con el mundo. O lo que es lo mismo: la luz reflejada por el objeto establece una relación (causal, contigua, natural, física, real... los términos varían según el énfasis de las reflexiones teóricas) en la creación de la imagen producida por el proceso automático. Así, por ejemplo, cuando J. Aumont dice llanamente que *Bordeaux Piece* de David Claerbout (2004), “articula una referencia indicial al mundo” (2014: 150), no solo describe con justeza un producto del cine expandido de catorce horas de duración, sino que confirma 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” se ha convertido en una especie de comodín, las más de las veces emancipado de la episteme que lo engendró, que viene a ocupar una problemática que, si bien ha sido amplia y diversamente conceptualizada, aún permanece vacante en cuanto a la noción o principio rector que la legitime.⁶

La segunda puntualización refiere a la confusión que el término digital concita en el mundo de las imágenes técnicas como consecuencia del determinismo tecnológico que impera en el denominado paradigma digital. Lo que significa, entre otras cosas, soslayar la forma en que los diversos entramados e instituciones sociales trabajan con las imágenes y los discursos que, de suyo, generan. Es evidente que no se admite el mismo grado de “manipulación” de la imagen en el periodismo, la publicidad, el álbum familiar, el cine de ficción, la ciencia, la justicia y así sucesivamente. La manipulación, ciertamente, es el tema fetiche que obsesiona a tantos autores que abordan las tecnologías

⁶ Recurramos al mismo autor, Aumont: un breve epígrafe de *La imagen* (1990), que lleva por título “Fotografía, huella, índice”, nos servirá de ejemplo. Sin nombrar a Bazin, “huella” se menciona cinco veces (la primera en negrita); “índice”, tres. El término “huella” se usa para explicar la génesis material e histórica de la fotografía, además de su dimensión temporal (“La fotografía transmite a su espectador el acontecimiento luminoso del que es huella”, por lo tanto, toda foto es una “huella temporal”). El término peirceano “índice” se relaciona con las contribuciones de Van Lier, Dubois y Schaeffer que Aumont sintetiza proponiendo una especie de “desemiotización” de tal concepto: “la fotografía mantiene, con la realidad de la que ha nacido, una relación que es menos del orden del signo que del índice” (1990, 173-177).

numéricas (teoría), aunque en la vida normal (práctica) no se han registrado mayores percances en el paso de lo analógico a lo digital. Por otra parte, nociones diferentes como soporte, medio o lenguaje se usan de forma reversible o liviana. Como es habitual, se piensa erróneamente que la aparición de una nueva tecnología trae aparejado un nuevo lenguaje. Por último, imágenes tan diferentes como una fotografía tomada con una cámara digital —que no deja de hacer una huella del mundo como todas las cámaras de registro— o una imagen sintética generada por computador, son consideradas con las mismas propiedades en el todo-digital que nos envuelve.

Apelando sobre todo a esa capacidad de transformación —llámese maleabilidad, inestabilidad, manipulación o como se prefiera—, muchos corifeos de la utopía digital (y no son pocos los adscritos en *Film Studies*) han confundido la potencialidad con el acto y se han dedicado a pontificar la pérdida de la “indicialidad”, del referente y de la conexión con el mundo visible de las imágenes digitales. Como cualquier medio, el cine siempre ha estado en proceso de cuestionamiento y readaptación, tal es la lección de Bazin en favor del “cine impuro”. No se trata de negar los profundos cambios tecnológicos, económicos, sociales, estéticos, etc., que se están operando en el paisaje audiovisual contemporáneo. Ahora bien, el “paradigma digital” no ha modificado la naturaleza de las imágenes técnicas de registro —fotoquímicas, electrónicas y ahora digitales—, esto es, el ser huellas de los cuerpos y objetos que estuvieron delante de la cámara en su captura.⁷

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

En “What’s the point of an Index?” (2004), Tom Gunning ajusta cuentas con el modo en que fue planteado el debate de los nuevos medios y su reificación

⁷ El hecho de abordar en este trabajo el debate de lo fotográfico 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).

utópica basándose en 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, fundamentalmente debido a la "fidelidad" mecánica del dispositivo, se ha asociado en las prácticas sociales a las ideas y creencias de evidencia, 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" (2004: 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, 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 preservarla, 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 podrían 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 (Gunning, 2004: 48).

Gunning reconoce que la posición de Bazin fue distorsionada por su inserción 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” (2004: 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” (2004: 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 satisfactoria —posiblemente debido a sus posiciones “realistas”— a pesar de que reclama “una investigación fenomenológica (y no semiótica) de nuestra inversión [*investment*] en la imagen fotográfica” (2004: 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 los 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) (Gunning, 2004: 40-46).

Aunque Gunning se propone ir más allá de la semiótica, 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 realidad 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 generan la fotografía y el cine

En una época 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 (1971: 74).

Para Cavell, la fotografía no se nos presenta con la “semejanza” de las cosas, se nos presenta con las cosas mismas (1971: 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 (1971: 18).

Cavell 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” (1971: 19).

En realidad, más que una aproximación heurística al acto perceptivo de ver y oír, sea o no mediado por la técnica, Cavell estudia los usos que hacemos de las cosas en el lenguaje común:

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 (Cavell, 1971: 19-20).

A Cavell no parecen 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 (1971: 20). Pero coincide en lo esencial: “Una pintura es un mundo, una fotografía es de este mundo” (1971: 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” (1971: 24).⁸

Cavell concluye que no sabemos cómo situar ontológicamente las *conexiones* entre una fotografía y lo fotografiado (1971: 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:

⁸ A este respecto, el título del libro de Cavell *The World Viewed* (*El mundo visto*) se ha traducido al francés (1999) por *La projection du monde* (*La proyección del mundo*). Por otro lado, es lícito anotar aquí nuestra deuda con el artículo de Esqueda y Cuevas en la selección de alguno de los aspectos más importantes de la reflexión de Cavell.

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 (Cavell, 1971: 23).

Daniel Morgan: ¿Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico ontológicamente al objeto fotografiado?

En “Rethinking Bazin”, Morgan rechaza la interpretación estandarizada de lo que él mismo 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” (2006: 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” (2006: 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, 1958: 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: “(La fotografía) se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta” (Bazin, 1958: 30). Morgan se desmarca aquí de Cavell y de otros autores como P. Rosen o L. Mulvey que ven, en la huella o en el índice, una marca 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)” (Morgan, 2006: 452).

Otro elemento que destaca Morgan es la noción de transferencia que usa Bazin: “La fotografía se beneficia con una transferencia⁹ de realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin, 1958: 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 (Morgan, 2006: 449). En este sentido, Morgan cita la célebre frase en que Bazin muestra su posición central (Morgan, 2006: 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*¹⁰ (elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle) (Bazin, 1958: 28, en la versión francesa: 14).

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?” (2006: 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,

⁹ En el libro de Ediciones Rialp se traduce erróneamente al español *transfert* por transfusión.

¹⁰ 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.

máscara mortuoria, espejo, equivalente, substituto y asíntota... (2006: 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 (2006: 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).¹¹ Requena no solo parte de las ya clásicas ideas de Bazin (huella, identidad entre objeto y foto, objetividad y automatismo) y Barthes (unicidad y singularidad, *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).¹² Lo sorprendente es observar cómo un estilo (el naturalismo), un dispositivo (la fotografía) y una concepción de la realidad de origen lacaniano (lo real)¹³

¹¹ Aunque viene sin paginación, el lector podrá remitirse también al libro *El ser de las imágenes*, divulgado, al igual que una gran parte de su producción intelectual, en la página web del autor. El artículo de 2001 recoge los dos capítulos siguientes: “La fotografía en la historia de la representación” (1.5.1) y “Lo radical fotográfico” (1.5.2).

¹² La irrupción de la fotografía pondría en crisis el sistema teórico de Arnheim (1953) sobre el canon de la buena forma.

¹³ Requena diferencia conceptualmente entre la realidad y lo real. En términos de Kant (*Crítica de la razón pura*) expresa estos dos planos así: “uno que remite a lo que en ella hay de inteligible, de sometido a la razón y por tanto previsible, manipulable, comunicable —llamémoslo realidad: el universo de las cosas para mí (lo que conocemos a través de los *a priori*)—; otro, que se refiere a lo que en ella hay de ininteligible, de imprevisible y azaroso —lo real: el ámbito de *la cosa en sí* (lo incognoscible)” (Véase 1.3.2.3). En otros epígrafes de *El ser de las imágenes*, lo real se expresa en términos de Saussure por vía negativa (asignificancia), Wittgenstein (lo místico), Bataille (la violencia) o Lacan (“lo que resiste absolutamente a la significación”, “el límite de nuestra experiencia”). Es decir, por una parte, está la realidad como

pueden coincidir en sus propiedades y elementos constitutivos, en base al concepto clave de *huella*.

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. Su enfoque está lejos de las teorizaciones posmodernas que circulan en el dominio audiovisual y los *new media*, cuya atención se dirige de modo exclusivo a una determinada caracterización, sea del orden semiótico o de la retórica de la imagen, sea del paradigma tecnológico. Se inscribe en el corazón de las teorías clásicas que se preguntan sobre la naturaleza específica de la imagen, pero enraizándola en una concepción de la realidad que reelabora el marco lacaniano (imaginario, simbólico, real).¹⁴

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). Ambos, por tanto, coinciden en

resultado de una construcción —su tejido semiótico, intersubjetivo— y por la otra, lo real como el material bruto sobre el que esa construcción se levanta, más allá del lenguaje y que le es irreductible. En suma, lo real es esencialmente opaco y no mediado por el lenguaje, lo informe, lo ininteligible, lo puramente singular en el espacio y en el tiempo; la materia en cuanto escapa al orden del discurso, del signo y del concepto: la inevitable erosión del puente, la raja que atraviesa la casa. Por eso las imágenes fotográficas —y las audiovisuales en su conjunto— registran huellas de lo real: “constituyen huellas, improntas visuales o sonoras, cristalizadas de algo que, necesariamente ha estado allí, frente a ellas mismas” (1.4.3.5). Véase la tercera parte (“El lenguaje, la Realidad y lo Real: Filosofía”) de *El ser de las imágenes* y, especialmente, el capítulo 1.3.2, “La Realidad, lo Real”.

¹⁴ Requena señala la influencia del psicoanálisis lacaniano en *La cámara lúcida*, así como la dificultad de Barthes —como también en U. Eco y Schaeffer— para desentenderse de las categorías semióticas al reflexionar sobre la fotografía, pese a reconocer que “las fotos son signos que no cuajan, se cortan como la leche” (Barthes, 1980: 32). Por otro lado, en una reciente reelaboración de su Teoría del Texto, Requena propone la dimensión de lo simbólico como “la dimensión misma de la subjetividad: una suerte de cuarta dimensión que cristaliza por un determinado modo de atravesamiento de las otras tres dimensiones del texto: el dominio semiótico (signos, procesamiento), imaginario (imagos, reconocimiento) y real (huellas, padecimiento)” (2015: 131).

un momento clave de la historia de la representación visual y literaria y en la radicalidad de su realismo. Los discursos de la época se incrustaron con igual fuerza en ambos fenómenos: la ideología burguesa, el realismo, el discurso científico-técnico, el positivismo, el discurso periodístico de la objetividad, "las pasiones del ojo", etc. (2001: 74-75).

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, 1958: 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).¹⁵ 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

¹⁵ Bazin pretende, por un lado, trazar un hilo argumental sobre la evolución del realismo en la historia de las artes plásticas y, por el otro, desligar el influjo de la estética y del arte (inventos modernos de la filosofía idealista alemana) de la "obsesión de semejanza" que para el autor francés sería una necesidad psicológica esencial del ser humano. En ese dominio psicológico, arguye Bazin, habría un *hilo directo* que va del realismo plástico del siglo XVI al realismo inherente de la imagen técnica, tres siglos después (*camera obscura*, perspectiva, etc.), pero también, retrospectivamente, un *hilo sumergido* que lo llevaría a la función primordial mimética del hombre de reproducir o recrear el mundo y, en última instancia, con el arte funerario egipcio (la imagen técnica sería una momia o máscara mortuoria *moderna* que embalsama el propio tiempo, en un instante o en su devenir) y el arte rupestre de la mentalidad mágica que sería el momento originario de ese "deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble" (1958: 25). Pero cuando se trata de mostrar los cambios radicales operados en el siglo XIX, Bazin parece dar prioridad a "lo estético" en los motivos de la crisis del realismo y la figuración —la fotografía "ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética", "convertirla en objeto" (1958: 30)—, frente a "lo psicológico" en tanto el realismo pictórico figurativo perdura en la sociedad, tanto en el canon académico como en las representaciones populares: "liberado del complejo de semejanza, el pintor moderno abandona *al pueblo* [*el realismo a la masa*, dirá el traductor español] que en lo sucesivo lo identifica por una parte con la fotografía y por otra con la pintura que sigue ocupándose de él" (27). De aquí se coligen dos conclusiones: una, la concepción del realismo de Bazin en ningún caso es ingenua, ni en el cine ni mucho menos en la pintura (de hecho critica el realismo de *trompe l'oeil*, de aquel que se contenta con la ilusión de las formas); dos, el dispositivo foto-cinematográfico sería esa máquina que consuma con impasibilidad el milenar deseo de semejanza del humano, pero ya sin la presencia de éste en la fabricación de la imagen (o como dice Requena, "los pintores nada podían ofrecer frente a ese realismo radical que la cámara fotográfica, de un solo plumazo, hacía posible" [2001: 76]).

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 (Requena, 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 signifiicante” 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 (Requena, 2001: 77). A la identidad “ontológica” entre fotografía y objeto de Bazin, 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. Por eso las manchas, *granos* y texturas —erráticas, desordenadas— que forman parte de esa visualidad técnica radical, se manifiestan con elocuente anterioridad a la crisis de la figuración pictórica. Bazin, sensible como Kracauer y Benjamin a la belleza orgánica y telúrica de las huellas fotográficas, parece percibir que en “una flor o un cristal de nieve” re-presentados, se intensifica —o más bien se moldea— una nueva capacidad perceptiva y recreadora del arte y del artista: “En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista”

(Bazin, 1958: 29). Pero Requena va un poco más lejos que Benjamin y Bazin al sostener que no fue apenas la llegada de un nuevo medio y de una nueva percepción, sino el estilo naturalista y la propia visualidad “sucía” de la imagen fotográfica los que *sobre todo* impulsaron a la pintura, desde el impresionismo, a volcarse hacia su propio quehacer pictórico y a sus materiales y, en el límite, hacia la abstracción, un término que, viene a concluir, no sería el más adecuado para dar cuenta de esa entrega postrera del pintor “al examen de los materiales reales de su trabajo —la superficie, la tela, las manchas cromáticas”— (2001: 77-78).¹⁶



Interesante reflexión de Varda a partir de la huella fotográfica sobre lo concreto y lo abstracto, la fotografía y la pintura moderna

¹⁶ Por esta razón Agnès Varda, en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), se permite un gag visual al encuadrar o “recortar”, con su pequeña cámara DV, tres fragmentos diferentes de las manchas que hay en la superficie mojada del techo en el interior de su casa. Varda convierte en lienzos esas manchas, esas erosiones al reencuadrar cada fragmento con un marco de latón dorado por medio de un simple efecto digital y nombrar cada *huella fotográfica* según tres prestigiosos pintores abstractos: Tàpies, Guo-Qiang y Borderie (Lomillos, 201: 48). Es de sobra conocida la pasión de la cineasta por las artes plásticas. En este primer trabajo de Varda con la DV se destaca su obsesión por la piel, las texturas y rugosidades de los cuerpos y objetos del mundo, incluyendo la suya propia, avejentada. Pero aquí, en el momento en que su reflexivo acto de mirar al techo plantea la “disputa” plástica entre la imagen fotográfica y la pictórica, llama la atención que sea una fotografía —un antiguo retrato familiar en la pared de dos infantes—, al lado de su ojo escrutador, la que ocupa el centro del encuadre adoptado (que sería un ‘desencuadre’ en la terminología de P. Bonitzer).

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, 1987: 24) y aclara: “yo dejo signos, es mi cuerpo el que deja huellas” (Requena, 2001: 81). Mientras que el signo, sustituto de otra cosa, significa lo que él no es, la huella es: es realmente una huella (2015: 104), 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, para autores como Kay o Baena)¹⁷ sin duda le hizo emplear a W. Benjamin, en su célebre “Pequeña historia de la fotografía”, el uso un tanto metafórico del fuego y del azar en su descripción de un retrato de K. Dauthendey y su novia de 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” (1989: 381). Requena, que gusta del deletreo 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, asignificantes (Requena, 2001: 81).¹⁸

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” (2001: 87). Requena relaciona esta cuestión con el *punctum* barthesiano, capaz de suspender la percepción, al extremo de agujerearla y de sustraerla de toda significación.¹⁹ En su radicalidad, “la

¹⁷ Aunque para Kay (1980: 50) “toda foto es la huella de luz que un objeto graba en el negativo”, el término que más emplea el teórico y filósofo germano-chileno es “huella óptica”. La tesis de Baena se estructura en función de dicho concepto: “huella de luz” (1996).

¹⁸ Uno de los conceptos claves de nuestro autor, sobre el cual no podemos detenernos aquí, es el *punto de ignición*, punto de máxima intensidad del espectador con su experiencia del texto (Requena, 2015). En el extraordinario texto de Kay sobre la fotografía (originalmente escrito en alemán en 1972), en el que es patente la influencia de Benjamin y Bazin, el autor es aún más expresivo: “la luz penetra e invade, quema, mancha e incendia...” (1980: 20).

¹⁹ En la conclusión de *La cámara lúcida*, Barthes dirá que “la sociedad se empeña [...] en templar la demencia” de la Fotografía, en domesticarla, sea en el arte o en la trivialización. Dos son las opciones de la Fotografía: cordura o locura. Se hace “cuerda si su realismo no deja de ser relativo, loca si ese realismo es absoluto” (1980: 174-177). Ese realismo absoluto, esa “evidencia extrema, cargada” (171) de la “intratable realidad” (178), esa imposibilidad de

fotográfica es una máquina que genera una visión que no responde a la lógica de la mirada humana” (Requena, 2011: 87).

En el subcapítulo de *El ser de las imágenes* titulado “Ontología fenomenológica de lo fotográfico (Bazin)”,²⁰ Requena trae a colación una de las citas de Bazin que más ha desconcertado a los estudiosos de su obra al proponer “la fotografía como “revelación de lo real” en la misma medida en que se muestra capaz de neutralizar los usos perceptivos que la ciñen: “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 *mugre espiritual* que le añadía mi percepción, puede devolverle la *virginidad* ante mi mirada y hacerlo *capaz de amor*” (Bazin, 1958: 29).

Después de considerar que las metáforas cristianas de Bazin (en cursiva) “pueden resultar incómodas a primera vista”, Requena remarca que no hay “ninguna ingenuidad” en esa aproximación que es capaz de despejar los códigos perceptivos y cognitivos, heredados de la pintura, que sujetan 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*”²¹ 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”²² (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

“profundizar, horadar la Fotografía” (160) son algunos de los mimbres barthesianos con los que Requena construye su concepto de lo radical fotográfico, donde lo real hiende *hasta la raíz*.

²⁰ Véase 1.4.3.4, sección incluida en el capítulo “La huella audiovisual”.

²¹ La importancia de la obra de Bazin exige no sólo una reducción progresiva de la parte de ella, aún significativa, que permanece inédita en español, sino otra versión traducida de *¿Qué es el cine?* más ajustada al original: “...de toute la *crasse spirituelle* dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour” (“...de toda la costra espiritual que le cubría mi percepción, podía hacerla virgen a mi atención y dispuesta a mi amor”).

²² “Así sucedía, por ejemplo, en los primeros tiempos de la fotografía, en la que los códigos pictóricos la colonizaban casi totalmente” (Requena, 2001: 85).

sentido. A partir del caso hipotético de una foto producida por un dispositivo informático *random*, sin ninguna intervención humana, Requena (2001: 89-90) da ejemplos elocuentes en los que “todo se halla dominado por la huella fotográfica en su matericidad más radical”: las fotos malas o desechables, las fotos erráticas de los surrealistas, el primer cine en la época de la feria popular, el espectáculo informativo (la prensa del corazón, los atentados contra Kennedy y Juan Pablo II, el directo como el 23-F en el Congreso de los diputados español, etc.).

Requena aborda la noción baziniana de huella como un elemento irreducible 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, 1958: 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 posiblemente 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, filosóficas 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 (Requena, 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 (Requena, 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 la inclusión 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 —mágica, 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, 2005: 102), o en las constantes comparaciones del índice como objeto perdido, apelando a una fenomenología nunca objetivada (Gunning), o al cuestionamiento de sentidos metafóricos ante la incapacidad propia de sondear las preguntas planteadas (Morgan).

La teoría de Bazin, de corte fenomenológico y humanista, es “idealista y materialista” (Belton, 2002: 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 artísticidad, *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.²³ 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 cuestiones tales 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 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, 1958: 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

²³ Como cualquier teórico de la especificidad del medio, Bazin insta a seguir aquellos procedimientos que considera como “cinematográficos”. Ello no quiere decir —y resulta fatigoso decirlo ante tanta interpretación reductora de la teoría de Bazin— que el estilo del cineasta no actúe sobre la propia condición fotográfica del cine. Para Bazin, lo fotográfico es un elemento irreducible 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 1958: “Por otra parte, el cine es un lenguaje”).

(así como el Barthes de *La cámara lúcida*) para *aprehender* el cine clásico: “todo el sistema de representación filmica clásico se orchestra 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 (1988: 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 (1988: 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] 1966). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza.
- Aumont, J. ([1990] 1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- _____. ([2014] 2016). *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila.
- Baena Díaz, F. (1996). *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico)*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- Barthes, R. ([1980] 1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Batchen, G. (1999). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland's Barthes Camera Lucida*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bazin, A. ([1958] 1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Belting, H. ([2002] 2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Belton, J. (2002). “Digital Cinema: A False Revolution” en *October*, número 100.
- Benjamin, W. ([1989] 2007). “Pequeña historia de la fotografía (1931)”, en *Obras. Libro II / vol. 1*. Madrid: Abada Editores, pp. 377-403.
- Cavell, S. ([1971] 1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Chateau, D. ([2005] 2012). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Dubois, P. ([1983] 1990). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2016) “De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours” en *Etudes photographiques*, número 34.
- Esqueda Verano, L. y Cuevas Alvarez, E. (2012). “Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin” en *Área Abierta*, número 33, noviembre, pp. 1-12. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055.
- 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, pp. 19-31.

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

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

_____ (2015). "En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación" en Eguizabal, R. (ed). *Metodologías I*, Madrid: Ed. Fragua, pp. 101-141. Disponible en: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2015%20En%20torno%20a%20la%20quemadura.pdf>.

Gunning, T. (2004). "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs" en *Nordicom Review*, volume 25, números 1-2, pp. 39-49.

Joubert-Laurencin, H. y Andrew, D. (2014). *Ouvrir Bazin*. Montreuil: Ed. de L'oeil.

Kay, R. ([1980] 2005). *Del espacio de acá. A propósito de la pintura gráfica de Eugenio Dittborn*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Lomillos, M.A. (2011). "Gleaning Images from Others and Myself with a DV Camera: Agnès Varda's *The Gleaners and I*" en *Doc-Online*, número 10, pp. 22-59. Disponible en: http://doc.ubi.pt/10/dossier_miguel_lomillos.pdf.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Morgan, D. (2006). "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics" en *Critical Inquiry*, volume 32, número 3, Chicago.

Rosen, P. (2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

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

Wollen, P. ([1969] 1973). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington, IN/London: Indiana University Press/ BFI.

* Miguel Ángel Lomillos García es licenciado en Periodismo y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (España). Se desempeña como profesor del curso de Comunicación Social de la Universidade Federal do Maranhão (Brasil). Realizó una Maestría en Artes (Cinematografía) en la Universidade de São Paulo y una investigación posdoctoral en la University of the West of England sobre la implicación de las nuevas tecnologías digitales en el cine de autor. E-mail: lomisi@hotmail.com.br