

# La persistencia de lo indicial en la era de la imagen digital

PUERTO VALLEJO, Carlos Andres / UNA – Licenciatura en crítica de artes -  
carlospuertov@hotmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: indicialidad, iconicidad, imagen digital, imagen analógica*

## > **Resumen**

Se podría afirmar que en los últimos años ha surgido una cierta tendencia por parte de algunos teóricos de los medios, y especialmente del cine, consistente en marcar una fuerte ruptura entre la imagen capturada digitalmente y la imagen analógica, esencialmente en su aspecto indicial, aquel que en la semiótica peirciana se atribuye a los signos que mantienen una relación existencial con su objeto, una huella de su presencia en un tiempo y lugar. Para el historiador y crítico del cine Tom Gunning se trata de una confusión entre los aspectos icónico e indicial de la imagen: el equívoco proviene de la ausencia de parecido entre el sustrato numérico de almacenamiento (los bits) y la imagen producida por el dispositivo. El proceso de digitalización aparece, en consecuencia, mistificado como un hiato temporal en el que se pierde la garantía de la existencia de lo retratado frente a la absoluta contigüidad de la fotografía analógica, una postura adoptada por el filósofo de la técnica Bernard Stiegler quien a través de su concepto de “cadena de luminancia” se alinea en una tradición teórica sobre el realismo fotográfico encabezada por figuras como Roland Barthes y Andre Bazin. Este trabajo pretende exponer básicamente dos posturas: la que opone la imagen digital con la indicialidad de los medios analógicos tradicionales y aquella que supone la oposición entre digital e indicial un falso problema, pero que sirve como punto de partida para discutir las nuevas formas en que lo indicial, transfigurado en datos, bits o elementos discretos, persiste en las imágenes que creamos, compartimos y observamos.

## > **Introducción**

En el comienzo de un capítulo de una popular teleserie de la década del 90, *Zorro*, el alter-ego del héroe, Don Diego de la Vega experimentaba en su cueva con los recientes descubrimientos de un francés, un tal Joseph Niepce. Se trataba, nada menos, que del nacimiento ficcional de la fotografía en la guarida del héroe enmascarado, un invento que revolucionaría nuestra relación con las imágenes y con la realidad misma. Hacia el final del capítulo el Zorro deberá utilizar su nuevo invento como prueba en contra de un delincuente que se hace pasar por un señor respetable de la vieja California. En la última escena, vemos al Zorro montado en un campanario, acusando a viva voz al implicado ante la incredulidad de la concurrencia: “...esta vez no es cuestión de palabras sino de evidencias”. Acto seguido, arroja con increíble puntería una especie de daguerrotipo, que muestra al acusado reunido con una banda de criminales, a los pies del sargento Mendoza, miembro del órgano policial del lugar. En un trivial y acartonado desenlace, Mendoza, maravillado ante la contemplación de la imagen cuya naturaleza manifiesta desconocer, ordena la captura del culpable. Se trata, desde luego, de una resolución carente de toda lógica, pues ¿cómo podría Mendoza interpretar esta imagen como una evidencia, si no conoce el fundamento del acto fotográfico, aquello que Jean Marie Schaeffer llama el *arché* de la fotografía, una grabación química de una señal visible? La visión de una imagen no puede desprenderse de su aparición en un medio o de la fuente tecnológica que la posibilita, así, una especie de saber intuitivo sobre la tecnología condiciona nuestra recepción de las imágenes y, en consecuencia, nuestra

creencia en ellas. En los primeros años del siglo XIX, previos a la popularización del invento de Niepce y a cualquier otra tecnología que posibilitara la representación del mundo sin la intervención de la mano del hombre, Mendoza no tendría otro camino que interpretar aquella imagen como un objeto pictórico producto de una destreza singular para representar el mundo de manera realista. Como afirmó Barthes en *La cámara lúcida*: “el primer hombre que vio la primera fotografía (con excepción de Niepce que la hizo) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva” (Barthes, 1990). Mendoza no puede deducir la coexistencia espaciotemporal entre impresión y modelo, aquello que Barthes denomina el noema de la fotografía, el “esto ha sido”, o lo que André Bazin plantea como la “objetividad del objetivo” en su famoso ensayo sobre la imagen fotográfica (Bazin, 2008) considerando la génesis automática de la imagen. Estamos hablando, en suma, de lo que en la semiótica peirciana denominamos un signo indicial, aquel que mantiene una relación existencial con su objeto y, en consecuencia, es afectado por él.

Podríamos agregar que quien haya escrito este capítulo (ya sea por omisión o chapucería consciente), vía Mendoza, ha confundido el aspecto icónico de la imagen producida por el dispositivo tecnológico fotográfico con su aspecto indicial, considerando lo icónico, según la semiótica de Peirce, como una relación de semejanza o analogía entre signo y objeto. Así, de la increíble relación de parecido entre la imagen y su modelo (dimensión icónica), el sargento ha inferido una relación causa-efecto (dimensión indicial), careciendo de un saber paralelo sobre el dispositivo que le permita llegar a tal conclusión. Una confusión similar entre lo icónico y lo indicial ocurre hoy aunque expresada de forma negativa: de la ausencia de parecido se deduce un decaimiento, un desvanecimiento de lo indicial, afectando directamente nuestra creencia en las imágenes. Esta es la situación actual de ciertas teorías sobre la imagen capturada digitalmente, según afirma el teórico e historiador del cine Tom Gunning en un ensayo sobre la falsificación fotográfica y la imagen digital (Gunning, 2004). La imagen fotográfica digital es aquella que, en un proceso intermedio, se almacena en bits o información numérica, codificándose en un sustrato que no guarda una relación de parecido con su objeto. En contraste, la fotografía analógica se almacena como huella química sobre un negativo que corresponde (después de un proceso de revelado) icónicamente a su referente.

Algunos críticos y teóricos, en consecuencia, han opuesto lo indicial y lo digital o bien han desterrado o atenuado el aspecto indicial de la imagen digital en sus teorías sobre la imagen fotográfica y filmica. Bill Nichols, por ejemplo, cuya teoría sobre el cine documental es insoslayable a la hora de abordar las formas audiovisuales encargadas de la representación de la realidad, elimina de forma tajante en su estudio la imagen digital. Para Nichols, las imágenes fijas o en movimiento capturadas por la película sensible a la luz o la cinta de video conservan un nexo específico con su referente, mientras que “en las técnicas de muestreo digital, en el cual la imagen está constituida por unidades digitales sujetas a una infinita modificación dejan obsoleta esta argumentación sobre la naturaleza única y secuencial de la imagen fotográfica” (Nichols, 1997). Por su parte, el teórico de los nuevos medios, Lev Manovich, considera que en la era digital, el cine (el arte del índice) y la imagen fotográfica, quedan subordinados a lo gráfico y lo pictórico. La imagen de acción real, una vez digitalizada, pierde su privilegiada relación como índice de la realidad profilmica:

“El ordenador no distingue entre una imagen obtenida con un objetivo fotográfico, otra creada con un programa de pintura u otra sintetizada en un paquete gráfico 3D, puesto que todas están hechas del mismo material: píxeles. Y éstos, independientemente de su origen, pueden alterarse fácilmente, sustituirse por otros, etcétera. El metraje de acción real queda pues reducido a un gráfico más, que no es diferente de las imágenes creadas de manera manual” (Manovich, 2006).

Sin embargo, es el filósofo de la técnica Bernard Stiegler, quien encarna con mayor claridad la oposición entre lo indicial y lo digital en su ensayo “La imagen discreta” (Stiegler, 1998). En su argumento sobre lo que él llama la imagen analógico-digital (o sea, la fotografía capturada digitalmente) sostiene que ésta suspende cierta creencia espontánea que poseía la fotografía analógica, poniendo en crisis lo que Bazin llama “objetividad del objetivo” o lo que Barthes llama el noema de la fotografía, el “esto ha sido”. El procesamiento digital hace incierta la transmisión lumínica del objeto a la imagen en la que los fotones, transformados en píxeles, se ven reducidos a ceros y unos. El garante de la realidad, algo que el autor denomina “la cadena de luminancia” del objeto a su imagen, propio de la fotografía analógica, termina por romperse en la fotografía analógico-digital. Para Stiegler, en la fotografía analógica la luz reflejada por los objetos se imprime en un soporte fotosensible de forma inmediata, tal como sucede con la proyección de imágenes en la retina. Frente a este fenómeno la captura digital descompone estas luminancias en un proceso de “discretización”: de la continuidad analógica pasamos a lo discreto de lo digital.

## › “Discretización” y la mística del click

La “discretización” de la imagen analógico-digital, para Stiegler, somete a la imagen a la discontinuidad, una descomposición analítica de la luz y del movimiento. Remite también a un tiempo diferido, el tiempo de almacenamiento del dispositivo, constituyéndose como un hiato entre la imagen y su impresión, este lapso temporal produce una crisis de la creencia sobre la imagen capturada, especialmente, en la medida en que nuestra percepción se ve determinada por un conocimiento intuitivo del dispositivo tecnológico. Cabría preguntarse si esta duda no se cierne, más bien, sobre la totalidad de las imágenes, una vez que, en la era digital, todas ellas (tanto analógicas como analógico-digitales) son susceptibles de ser digitalizadas a través de procesos de captura y escaneado o bien, ya digitalizadas, visualizarse no sólo en pantallas de ordenador, sino transferirse a otras pantallas electrónicas, imprimirse en vallas publicitarias, periódicos, libros o papel fotográfico, es decir, transferirse a medios distintos a la computadora donde tienen un sustrato distinto a los bits.

Ahora bien, frente a este hiato temporal de lo digital, para Stiegler, la fotografía analógica manifiesta una relación absolutamente contigua con su objeto. Esta oposición con lo digital es lo que, para Tom Gunning, fomenta el mito de la transparencia de lo analógico o lo que Arlindo Machado, el teórico y realizador audiovisual brasileño, denomina una mística del click (Machado, 2001): en contrapartida, ellos suponen que la fotografía analógica es una práctica sumamente compleja que inicia mucho antes del momento de obturación y termina mucho después, en el proceso de revelado y ampliación, agregando, incluso, sus usos y circulación. Se encuentra, de hecho, un hiato propio de la fotografía analógica y que en la práctica reviste gran importancia para los realizadores de cine, nos referimos al tiempo transcurrido entre la captura y la imagen revelada. En el documental *Side By Side* (Christopher Kenneally, 2012) que pone frente a frente las perspectivas analógica y digital, el alegato constante de los defensores del cine digital es que en el cine analógico nunca se tiene alguna certeza sobre la imagen producto del registro hasta que finaliza el revelado y la imagen es proyectada en una pantalla: después de un día de filmación, a pesar de todas las precauciones, el resultado es siempre incierto, mientras que con la captura y monitoreo digital, los realizadores tienen una idea mucho más exacta de cómo lucirá en una sala de cine aquello que han grabado las cámaras.

Machado hace alusión a numerosa serie de mediaciones técnicas. Incluye en el acto fotográfico pre-click o previo a la obturación del objetivo, entre otros elementos, la selección y preparación de la escena, la iluminación, la selección de lentes y filtros, la abertura del diafragma y el obturador, la distancia focal, la selección de determinado tipo de película con su resolución, sensibilidad lumínica y rango de respuesta cromática. Después del click aparece el tiempo de revelado y exposición, la calidad del papel, además de los distintos tipos de reproducción fotomecánica dependiendo de los usos, destinos y circulación de la imagen. Para Machado, en el caso de la fotografía analógica, más que ante una imagen indicial, nos encontramos frente a una imagen simbólica que, según la semiótica peirciana, consiste en un signo que corresponde a una ley, una reducción de la realidad a fórmulas y abstracciones: la fotografía surge como expresión de conceptos científicos y su aplicación técnica. Esta discusión del aspecto indicial de la fotografía ya había comenzado con la obra del checo-brasileño Vilém Flusser, para quien la imagen fotográfica antes que ser la huella de algo, como sucedería con la impresión de una pisada en la nieve, es más bien el diálogo entre un operador, que se sirve de un referente como pretexto, y el “programa” de la cámara, de la tecnología que hay detrás del dispositivo (Flusser, 2015).

Para citar solo un ejemplo que aclara esta relación simbólica que establece la fotografía con fórmulas y abstracciones, Machado hace referencia a la respuesta cromática de la película: el rojo que vemos en una fotografía tomada con un rollo Kodak corresponde a una paleta de color determinada por el fabricante, paleta que reacciona de determinada manera frente a una onda lumínica de cierta frecuencia y longitud. Se trata entonces de un rojo Kodak, antes que de un color observable en el mundo real, si bien fue necesaria la impresión de la luz reflejada por el objeto para estimular la emulsión de la película. Por eso Machado siente decepción después de revelar el rollo fotográfico de un viaje por la Patagonia: la gama increíble de verdes que recuerda haber observado se empobrece cuando observa sus imágenes; el color de éstas, para el autor, es apenas una interpretación del color natural a través del material del fabricante.

Por su parte, Gunning, en su ensayo sobre la falsificación fotográfica y la imagen digital (Gunning, 2004), afirma que el almacenamiento de la imagen en datos numéricos no elimina en absoluto su aspecto indicial. El sustrato digital, que no guarda parecido con su objeto, ha originado una falsa oposición entre lo digital y lo indicial, causado por una confusión entre los aspectos icónico e indicial de la fotografía. Agrega que mucho

antes del advenimiento de lo digital, una serie de artefactos, entre ellos los instrumentos médicos de carácter indicial, ya almacenaban su información en forma numérica (por lo tanto no icónica), como los aparatos para medir el pulso, la actividad cerebral, la temperatura, etc. Ni en estos casos ni en el de la fotografía “analógico-digital” de Stiegler tendría que suponerse a priori un descreimiento. Una consecuencia práctica de esa pérdida de confianza generalizada en las imágenes capturadas digitalmente en las que para Stiegler “la manipulación es la regla” afectaría los mecanismos de identificación de individuos en diversas prácticas sociales. Las autoridades aeroportuarias y fronterizas o las instituciones encargadas de emitir documentos continuarán utilizando la tecnología digital, no solo por una cuestión de eficiencia administrativa (costos, velocidad, facilidad de almacenamiento), es que podemos confiar en la información que estos medios suministran porque, para Gunning, son indiciales.

## › **Crisis de la creencia y manipulación**

Frente al descreimiento en lo digital podría, incluso, afirmarse lo completamente opuesto: la masificación y facilidad de uso de las cámaras digitales permiten hoy un acceso, en apariencia, inmediato a situaciones de la realidad en oposición al pasado analógico. Como nunca antes vemos proliferar en las redes sociales y en los medios masivos videos de agresiones, accidentes, abusos, choques, protestas y un sinnúmero de situaciones que habrían sido difíciles de capturar en otra época, cuyo registro habría precisado o bien de una enorme dosis de suerte y oportunidad o bien ser anticipadas o provocadas con antelación. Incluso, desde lo estético, podría afirmarse que el soporte digital, junto al temblor de la cámara en mano y cierta forma de edición, en algunas producciones audiovisuales de ficción como *Festen* (Thomas Vinterberg, 1997) o *Los Idiotas* (Lars Von Trier, 1998) del movimiento *Dogma 95*, brinda cierto tipo inédito de realismo, un acceso crudo y visceral a los cuerpos y a las situaciones.

Ya dentro de algunas historias en el cine de ficción hay ejemplos que no animan al descreimiento en lo digital, sino todo lo contrario. En *Sabiduría Garantizada* (1999) de Doris Dörrie, la cámara digital de uno de los hermanos (Uwe) sirve, por momentos, como herramienta de reflexión y autoconocimiento, de sacar a flote una realidad oculta o latente en la pareja de protagonistas. Ocurre de forma similar en algunos filmes de Atom Egoyan, quien se muestra como un autor obsesionado con cierta estrategia reflexiva en la que los mismos mecanismos de representación audiovisual son motivos recurrentes, funcionando como un marco dentro de otro marco o una pantalla dentro del filme. En la película *Adoration* (2008), el video digital, a través de la cámara del protagonista o las salas de chat por internet, se introduce como mecanismo de mediación para la experiencia personal a la vez que una forma de exploración sobre los límites entre la realidad y la ficción, si bien no carente de manipulaciones (esencialmente en la figura del abuelo, principal protagonista de sus videos). En una película más comercial como *The Hangover* (Todd Phillips, 2009), después de una noche de amnesia, drogas y malos entendidos, en la escena final aparece la única forma de acceso irrefutable a lo acontecido el día anterior: una sencilla cámara digital cuyas imágenes aparecen junto a los créditos. Para Stiegler la manipulación es la regla, la esencia de la imagen analógico-digital, mientras que en la analógica aparece como una excepción. Obviaremos la complejidad de las numerosas mediaciones técnicas del proceso analógico ya descrito por Machado, en cuyas fases están presentes distintos grados de manipulación en todo momento, tanto antes como después del click. Los diversos usos y circulaciones de las imágenes, antes como ahora, han sometido a la fotografía desde su origen analógico a todo tipo de manipulaciones y adulteraciones en los campos del arte, la publicidad, e, incluso, de la política, como el famoso caso de Joseph Stalin, quien eliminaba de sus fotografías a aquellos que perdían la simpatía del régimen, un caso bien documentado en el libro de David King *The Commissar Vanishes* (King, 1997), cuyo título alude a un famoso caso de adulteración fotográfica que consistió en la eliminación de la figura de un comisario en una imagen en la que originalmente compartía escena con el líder soviético junto a un río. En el mundo del arte (principalmente surrealista, quizás porque implica un alto grado de iconicidad suministrado de forma excepcional por la fotografía) y la publicidad, la fotografía analógica fue sometida a todo tipo de contorsiones, tales son los casos de Man Ray, John Heartfield y Rodchenko cuyos montajes, apoyados en el registro hiperrealista de la fotografía brindan, o bien una sensación de extrañamiento, un quiebre de lo real, o bien aportan a la imagen una dimensión informativa o simplemente lúdica, en combinación con otras imágenes o elementos tipográficos.

El tema de la manipulación, es, sin lugar a dudas, un aspecto importante en la producción contemporánea, sin embargo, mucho más relacionado con la distribución y circulación de las imágenes (junto a la democratización de los programas comerciales de edición, algunos de ellos gratuitos y de fácil acceso) que con una ontología de la imagen fotografiada de forma analógica o digital. Se trata de una diferencia de grado antes que de una ruptura radical con los viejos medios. Un laboratorio fotográfico que permitiera cierto grado de manipulación de las imágenes en la etapa previa al boom de lo digital tendría costos prohibitivos para la mayoría de la gente, al igual que una demanda de tiempo y conocimientos técnicos considerable. Hoy buena parte de la población tiene a su disposición un laboratorio fotográfico al alcance del teclado y el mouse, agregado a la velocidad de difusión y circulación de las imágenes que brinda el ciberespacio.

En los medios audiovisuales existen casos de manipulación fotográfica analógica anclada a una utilización humorística o simplemente ficcional de imágenes documentales o de archivo. Tal es el caso de algunos sketches del *Monty Python's Flying Circus* que incluían la parodia de personajes célebres o los fotomontajes surrealistas ideados principalmente por el actor y director Terry Gilliam. En la película *Zelig* (Woody Allen, 1982) el actor y director comparte escena en diversos fotomontajes con figuras históricas como Hitler o Jack Dempsey, entre otras personalidades de la primera mitad del siglo XX, o aparece posando junto a Mia Farrow en la esquina de Times Square en una imagen de archivo de la década del 20. Estas realizaciones fueron previas a la irrupción masiva de la manipulación digital, de la que tendríamos un ejemplo excepcional, en cuanto a la superposición del personaje de ficción en imágenes de archivos históricos, en la película *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) que ya incorpora con maestría la utilización de las nuevas técnicas. La manipulación y adulteración fotográficas por parte de los usuarios se ha incrementado exponencialmente con los medios digitales, esto es un hecho indiscutible. Sin embargo, la manipulación solo es posible cuando también existe, como contraparte, la posibilidad de representar con exactitud la realidad y esto incluye tanto a la fotografía analógica como a la digital. Si la manipulación fuera la regla en la imagen analógico-digital, la ausencia de credibilidad llegaría a un punto en el que no sería posible el engaño: "la veracidad de la fotografía siempre puede caer bajo la sospecha de la falsificación... la verdad implica siempre la posibilidad de mentir y viceversa" (Gunning, 2004).

## › **"Cadena de luminancia"**

Frente a la incertidumbre que para Stiegler genera la imagen digital, el autor adjudica al proceso analógico el concepto de "cadena de luminancia": la luminancia (la de la foto que miro) que toca mi ojo, tocó realmente al objeto fotografiado. Este concepto se deriva directamente de lo que Barthes llama "una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada" (Barthes, 1990). La teoría de Stiegler se deriva directamente de aquella postura subjetiva que Barthes advierte en todo momento en *La cámara Lúcida*. "Nadar tomó una foto de Baudelaire y entre Baudelaire y yo hay una cadena, una contigüidad de luminancias: cuando miro ese retrato, sé íntimamente que las luminancias que tocan mis ojos tocaron realmente a Baudelaire" afirma Stiegler con cierto patetismo ya presente en la primera frase del libro Barthes: "Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón. Me dije entonces, con un asombro que después no he podido despejar: veo los ojos que han visto al emperador". Lo que se revela, en ambos casos es un último refugio de lo aurático, en el sentido benjaminiano. La cadena de luminancia concede a la imagen la manifestación de cierto linaje, de una autenticidad ausente en el soporte digital.

Antes de la llegada de lo digital, la famosa foto de Baudelaire tomada por Nadar (como cualquier otra foto de algún personaje ilustre de la época) circuló a través de una compleja red de mediaciones de reproducción fotomecánica que actualizaba la imagen en diversos soportes impresos, como libros, periódicos o carteles, o proyectados en pantallas, en todos estos casos tratamos con medios analógicos, es decir, si interpretamos bien a Stiegler, estaríamos aún dentro de la "cadena de luminancia". Sería pertinente establecer qué alcance tendría esta cadena en las condiciones tecnológicas previas a la aparición de lo digital y si resistiría una larga sucesión de mediaciones técnicas de reproducción analógica de todo tipo, o en otras palabras, si esa experiencia aurática que manifiestan tanto Barthes como Stiegler es posible con la foto de Baudelaire puesta en un medio impreso de circulación masiva, o sólo frente a una ampliación conservada en el museo.

Tanto el concepto de “cadena de luminancia” de Stiegler como el de “cordón umbilical” de Barthes son expresiones de un sentimiento personal frente a las imágenes que miran, e incluso, aprecian: se trata de observaciones impregnadas de aquello que Barthes llamaba el *punctum*, aquel elemento irracional en la fotografía sale en busca del espectador para conmoverlo, para herirlo. En el Caso de Barthes esta subjetividad aparece de manera transparente, enunciada como una ciencia del sujeto siempre opuesta a cualquier pretensión teórica o científica: sabemos que se trata de una íntima relación del autor con las imágenes, pero sobre todo con *sus* imágenes, en especial con aquella de su madre en el Invernadero, que por demás nunca nos muestra pues, como él mismo afirma, nunca seríamos capaces de verla como él la ve.

## › **Persistencia de lo indicial**

Si la fotografía analógica se ha caracterizado comúnmente por un entrelazamiento entre los aspectos icónico e indicial, a través del cual el parecido es inseparable de la prueba de existencia o de la emanación real del modelo, existen casos límite que favorecen uno u otros aspectos. En algunos trabajos de cronofotografía de Etienne Jules Marey, a finales del siglo XIX, en los que el fotógrafo francés pretendía un estudio del movimiento tanto de seres humanos como de animales, Gunning advierte una inclinación a una captura de información indicial en detrimento de su carácter icónico. Para ciertos experimentos, Marey manipulaba la puesta en escena, la iluminación y su objeto de representación: disminuía la iluminación y vestía personas con trajes oscuros en los que barras blancas y pernos metálicos marcaban las articulaciones, eliminando o atenuando así el carácter icónico de la escena y aumentando la abstracción de la imagen para lograr un análisis del movimiento, no obstante manteniendo su aspecto indicial.

Esta captura indicial del movimiento se puede rastrear hasta la actualidad en medios de captura digital no icónicos. Nos referimos a la tecnología de captura de movimiento utilizada en películas con una alta dosis de animación digital como sucede en la saga de *El Señor de los Anillos* dirigida por Peter Jackson y la construcción del famoso personaje de Gollum: en este caso el actor Andy Serkis, enfundado en una malla repleta de puntos de contacto y sensores del movimiento, forma parte de un proceso que, en vez de pretender una captura fotográfica de Serkis o generar un registro icónico, transmite los datos del movimiento del actor a un ordenador que sirve para la animación del personaje digital. Se trata de un registro indicial de los movimientos y expresiones faciales del actor que ofrece una amplia gama de ejemplos en producciones de gran presupuesto como sucede con los alienígenas de *Avatar* (James Cameron, 2009), el gigante simio de *King Kong* (Peter Jackson, 2005) o el Hulk de las películas *The Avengers* de los estudios Marvel.

Podrían mencionarse en esta persistencia de lo indicial en producciones animadas (y por lo tanto, desprovistas de un registro indicial) algunos ejemplos que aprovechan la tecnología del rotoscopio: una técnica que permite al animador remplazar los fotogramas de una captura real por el dibujo manual o digital, manteniendo así la naturalidad del movimiento y eliminado en el producto final el registro icónico de la captura original. La animación terminada puede mantener cuanto se desee el parecido con los personajes, objetos o lugares capturados, y de esta forma su utilidad contribuye esencialmente a un registro fiel del movimiento. Son relevantes en la historia del cine los casos de aprovechamiento de esta técnica por parte de los estudios Disney desde la década del 30, como en el caso de *Blanca Nieves y los 7 enanos* de 1937, hasta la actualidad en producciones independientes como las películas de Richard Linklater *Waking Life* (2001) o *A Scanner Darkly* (2006).

Se comprueba así, cómo más allá de la fotografía analógica o la fotografía digital, la dimensión indicial no desaparece de la escena, aún en las imágenes de síntesis o en la animación. Lo real, aún en representaciones en las que se abandona una representación icónica del modelo como en la captura digital de movimiento o en la rotoscopia, sigue manteniéndose como referente en la producción de las imágenes contemporáneas en formas no miméticas. Desde luego, la oposición entre digital e indicial queda expuesta como un falso problema, pero que sirve como punto de partida para discutir las nuevas formas en que lo indicial, transfigurado en datos, bits o elementos discretos, persiste en las imágenes que creamos, compartimos y observamos.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- Bazin, A., & Muñoz, J. L. L. (2008). "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Gunning, T. (2004). "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs". *Nordicom Review*, 5(1/2), 39-49.
- King, D. (1997). *The commissar vanishes: The falsification of photographs and art in Stalin's Russia*. New York, NY: Metropolitan Books
- Machado, A. (2001). La fotografía como expresión del concepto. *El Paisaje Mediático. Sobre el Desafío de las Poéticas Tecnológicas*.
- Manovich, Lev. (2006). "¿Qué es el cine?". *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós
- Stiegler, B. (1998). "La imagen discreta" en DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler*. Buenos Aires: Eudeba.