

TUS HUELLAS SON UN CAMPO DE BATALLA

YOUR TRACES ARE A BATTLEFIELD

Miguel Errazu

Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen:

En los estudios de cine, la dimensión indexical de la imagen fotoquímica, vinculada a su valor de verdad, ha sido tradicionalmente asimilada al realismo y desterrada por su carácter ideológico. Sin embargo, la llegada de la imagen digital a finales del siglo pasado significó un cambio radical de este marco conceptual. El presente texto traza este recorrido y propone abandonar el debate sobre la especificidad medial para movilizar la indexicalidad como un concepto útil para entender el espacio de sensorización digital. Se trata de pensar seriamente los modos en los que su indexicalidad, esta adherencia del referente —pero también su pérdida, su opacamiento, y los diferentes procesos de invisibilización a los que los datos de imagen son sometidos— puede servir como punto de partida para un pensamiento crítico y político sobre la imagen digital en la actualidad.

Palabras clave: Índice, Cine, Fotografía, Contraforénsica, Figuración

Abstract:

In the field of Film Studies, the indexical powers of photochemical images —associated as they are with the truth value of any image— have been historically assimilated with realism and, consequently, with its ideological character. However, the advent of the digital posed a radical challenge to this conceptual framing. This text traces the path from analogue to digital imagery and claims for the need to abandon media specificity debates in order to mobilize indexicality as a useful concept in order to understand the digital *sensorium*. Therefore, I suggest to think seriously the ways in which indexicality —the adherence of the reference, but also its loss, its opaqueness, and the different processes of concealing carried over image data— may serve as a starting point for a critical and political understanding of contemporary digital images.

Keywords: : Indexicality, Cinema, Photography, Counter-forensics, Figuration



Imagen 01
The Russian Ending - "Ship of Death" (fotograbado, 59cm x 9.4cm)
Tacita Dean, 2001

*Es porque hay huellas que hay una batalla.
Alrededor de la imagen, un debate puede comenzar
—Somos nosotros quienes decidimos aquello que dice,
que no dice, y que no podrá nunca decir.*

Thomas Keenan

Un final ruso

Para comenzar, un final ruso. *The Russian Ending* es una obra de la artista Tacita Dean, presentada por primera vez en la Galería Peter Blum de Nueva York a finales de 2001.¹ Consiste en un conjunto de veinte fotograbados, cada uno de 59 cm. por 79,4 cm. Las imágenes provienen de postales anónimas, adquiridas por la propia artista en mercados de segunda mano. La mayoría presentan escenas de accidentes, catástrofes naturales y desastres propiciados por la intervención humana: una pequeña embarcación luchando por mantenerse a flote en medio de la tormenta, la explosión de una bomba, un puente quebrado, ballenas varadas a la orilla de un mar, un zeppelin precipitándose sobre la tierra, una ciudad desolada... Entre la destrucción, Dean muestra también imágenes ceremoniales y de duelo: el entierro de un cuerpo amortajado, el funeral de un cura en una pequeña iglesia, o una pintoresca compañía teatral posando para la cámara, quizá por última vez, en una especie de *tableau vivant*.

El título de la obra, *The Russian Ending*, alude a una práctica común en los primeros años de desarrollo y expansión de la industria cinematográfica danesa. Las películas solían rodarse con dos finales alternativos: un final feliz, destinado al mercado nacional, europeo y estadounidense, y un final trágico, orientado al público ruso. Esta práctica desapareció coincidiendo con la revolución de octubre de 1917.² Cada imagen en *The Russian Ending* se ofrece a ser entendida como un proyecto de “final ruso” para una película que nunca existió.

Las imágenes que presenta Dean son ampliaciones de estas postales montadas sobre un marco negro provisto de un grueso paspartú, que se disponen linealmente a lo largo de las paredes de la galería. Todas han sido redimensionadas y reencuadradas para corresponder a un mismo formato, que coincide con el de un fotograma completo en 35 mm.: una relación de 4:3. Pero estas imágenes no son fotografías, sino fotograbados en hueco; una diferencia esencial en *The Russian Ending*. Al contrario que el proceso químico que comporta la imagen fotográfica, el fotograbado parte de una acción extremadamente violenta de los químicos, que erosionan visiblemente una plancha de cobre o zinc previamente emulsionada y expuesta a la luz. Una plancha que, además, se debe trabajar como cualquier grabado en hueco: mediante rascados, incisiones, enmascarados o zonas “salvadas” que quedan protegidas de la acción destructora del ácido. La impresión fotográfica en el fotograbado es por tanto una huella fosilizada, una hendidura en un material sólido, que interactúa con otras huellas producidas por la mano del artista o el azar.

En la superficie de las imágenes de *The Russian Ending* puede verse una suerte de notación: marcas puntiformes, borrones o tachados, flechas, líneas o trazos envolventes, y anotaciones manuscritas. Las grafías son todas blancas, lo que significa que han sido realizadas como una reserva sobre la superficie de la plancha; no tanto inscritas, pues, sino salvadas. En las ocasiones en las que el texto es legible, pueden leerse los nombres de los objetos que figuran en la imagen, y exclamaciones empáticas (“Poor minke”, escribe sobre el cuerpo muerto de una ballena; “Help (too late)”, sobre el mar frente al casco semihundido de un buque), expresiones que recuerdan a las que pueblan los intertítulos en los filmes silentes. También abundan frases que parecen referencias o indicaciones de dirección para una posible película: “Last scene”, “Show movement”, “Zoom in”, “Exit”, “#Son 1”, “BANG all over (smoke)”, “Subtitled”, “Uncanny silence = fin”, etc. Cada fotograbado, además, lleva inscrito su propio título, que recuerda al de una secuencia cinematográfica cualquiera, o a un antiguo filme de actualidades: “The Wrecking of the Ngahere”, “The Sinking of the SS Plympton”, “The Life and Death of St.

Bruno”, “The Tragedy of Hughesovka Bridge”, “Death of a Priest”, “Beautiful Sheffield”, etc. También hay cifras, medidas, y grafos que parecen pertenecer a un código cuya clave no es proporcionada.

Cada imagen, entonces, indica un final ruso. Un final que no sólo será trágico, sino también imposible, y esto en dos sentidos diferentes: primero porque, efectivamente, las películas a las que alude nunca existieron. Cada imagen muestra un escenario apócrifo respecto a su título, como si a la práctica del *reenactment*, la reconstrucción de los hechos tan común en el cine de los primeros tiempos, se le diera la vuelta como a un guante. No son ya ficciones narrativas que soportan el peso de actualizar un acontecimiento histórico, sino registros documentales —e indocumentados— que actúan como vestigios materiales de una historia y un filme figurado (una historia y un filme que, a su vez, se titulan en ocasiones con el nombre de un suceso y un lugar que *realmente* aconteció, pero que en nada tienen que ver con las postales que le sirven de soporte figurativo). En segundo lugar, cada final ruso es imposible porque la misma notación es imposible. Todo el sistema de marcas y palabras inscritas alude a las convenciones gráficas y significantes de un *storyboard*, pero en modo alguno pueden ser descifradas. Se trata, más bien, de un código figurado, indicaciones para un trabajo que no podrá ser nunca actualizado sobre la escena o el plató.

Además, la técnica del fotograbado le permite a Dean destacar la intercambiabilidad entre imagen y texto; una misma filiación que podría ser descrita como la inscripción de una pérdida o una imposibilidad, que a su vez ha sido producida mediante una técnica de reserva o salvado. Este doble dimensión de lo perdido y lo salvado en una inscripción apunta también a una doble relación con el tiempo: si la notación se inscribe sobre la superficie de la imagen como una acción futura imposible, la imagen fotográfica es ya una inscripción en el celuloide de un pasado igualmente inalcanzable, mudo y perdido. Pero ambas, futuro y pasado, conviven en la imagen como potencialidad. Son, materialmente, reservadas o salvadas del curso del tiempo.

Así, la relación entre texto e imagen en *The Russian Ending* recuerda también a la de un emblema alegórico: *imago*, *inscriptio* y *subscriptio* (figura, inscripción y título); un *rebus* o jeroglífico en el que la imagen debe ser leída y la palabra debe ser vista. Y al igual que el emblema, inscripción funeraria en la Roma clásica, cada imagen alude también a la muerte, la pérdida o la desolación. En esta suerte de canto fúnebre, la pérdida se instituye en tres registros, que son tres tipos diferentes de inscripción. En primer lugar, la inscripción de una temporalidad inasible o espectral, saturada de pasados perdidos y futuros que no llegarán. En segundo lugar, la inscripción de una plasticidad cargada de

desesperanza, pues en cada imagen figura una catástrofe: fatalidades registradas por la cámara e indicaciones imposibles para una película que, como sugiere el título, querría tener su *final ruso*, su final trágico. En tercer lugar, la inscripción misma de la ausencia que organiza la obra de Dean, lo que comparece ya desde el título como una presencia ausente: el propio cine como forma cultural y material perdida, como una plancha de cobre abandonada.

Una promesa global

Para continuar, una promesa global. En 1991, Mark Weiser publicó en la revista *Scientific American* un artículo profético sobre el futuro de la computación, “The Computer for the 21st Century” (Weiser, 1991). En aquel momento, Weiser era el director del Computer Science Laboratory del Xerox Palo Alto Research Center. Sus intereses como investigador se centraban en la llamada “computación ubicua” o “virtualidad encarnada” (*embodied virtuality*), de la que fue uno de sus desarrolladores más destacados. En este artículo, Weiser se desprende de la jerga técnica y disciplinar para escribir un ensayo sobre el futuro inmediato de la relación entre el hombre y la tecnología digital.

Para Weiser (1991: 78), “las tecnologías más profundas son aquellas que desaparecen”. No en el sentido temporal, como lo echado a perder o lo olvidado, sino como lo que mimetiza hasta devenir invisible, “tejiéndose en la urdimbre de la realidad cotidiana hasta hacerse indistinguible de ella” (78).³ Sólo cuando la tecnología desaparece de este modo, cuando se “desvanece en el fondo” del día a día, como el contorno de una figura que retrocede hasta perder la forma, la humanidad queda liberada de ella, y puede realmente utilizarla para su provecho. Weiser, por tanto, se postula como un férreo enemigo de lo que, durante los años noventa, se convirtió en una escena primaria de la utopía digital: la realidad virtual. Pues si la realidad virtual querría sumergir al sujeto en un mundo desmaterializado, en el interior del código informático, Weiser sugiere un futuro opuesto, en el que una computación ubicua, invisible y física, permearía el espacio social hasta confundirse con él.

Por esta razón, Weiser defiende la idea de una “virtualidad encarnada” contraria a la “realidad virtual”: un mundo en el que pequeños dispositivos digitales y multifuncionales estarían conectados entre sí por redes de largo alcance, sensorizando el mundo y poniéndolo en comunicación en una utopía conectiva global. Weiser habla de “máquinas interconectadas en redes ubicuas” que en todo momento “deberán saber dónde están”.

Fantaseará “cientos de dispositivos en cada habitación” (Weiser, 1991: 84) que, sin embargo, no se harán notar, como si formaran parte de la naturaleza del entorno: “simplemente, la gente los usará de modo inconsciente” (84). Para Weiser, las computadoras serán, en primer lugar, órganos sensibles, aparatos de inscripción de todo tipo de modulaciones del espacio físico; tecnologías de afección múltiple que, puestas en red, podrían a su vez enviar sus registros a otros dispositivos receptores, “haciendo posible rastrear la gente o los objetos a los que estarían vinculados” (84). En suma, la encarnación digital en el espacio físico y en el inconsciente del sujeto supondría un eficaz “antídoto a la *ventana*” (85), un correctivo severo a la representación visual perspectiva de la interfaz como modelo de mediación máquina-humano.

La invisibilidad y la desaparición de la tecnología en la naturaleza son aquí los objetivos fundamentales de la informática del siglo XXI. Pero, al menos, reconoce que este escenario no puede dejar de lado algunos “problemas sociales” (Weiser, 1991: 89): la privacidad, fundamentalmente. Al fin y al cabo, aquello que imagina no se desprende con facilidad de una cierta sensación de estar frente a una distopía de ciencia-ficción: cientos de sensores en cada habitación y en cada cuerpo, “todos capaces de sentir [*sensing*] a la gente”, todos capacitados para “registrar todo”, y conectados entre sí por redes de alta velocidad. Un escenario propicio, comenta, “para hacer del totalitarismo tal y como lo hemos conocido una mera anarquía” (89), un juego de niños. En su relato, los problemas de privacidad no se desprenden del modelo de computación física, ni apuntan a su entramado de tecnología-naturaleza como un espacio potencialmente peligroso, ni cuestiona el fundamento epistemológico que hace correr una verdad operativa del sensor al dato, del dato a la información, de la información a la acción. La amenaza contra la privacidad, la confianza en el sistema, depende únicamente de sus usos desviados — ¿desviados, de qué línea, de qué norma?—: intromisión gubernamental, jefes con sed de poder, empresas de publicidad... todo aquello que, con una candidez sorprendente, Weiser define como “las manos equivocadas” (89).

La candidez y el optimismo de Weiser —al fin y al cabo, su texto es casi un manifiesto— le permite resolver estas cuestiones con un punto de indisimulada satisfacción. Así, será el desarrollo de técnicas criptográficas, más seguras que ningún otro cifrado de información que la humanidad haya conocido, aquello que podrá acabar de una vez con el problema de la privacidad (cfr. Weiser, 1991: 89). Resuelto esto, una vez que, de nuevo, las computadoras fueran “empujadas al fondo”, invisibilizadas, *olvidadas*, lo que resultaría de este escenario sería un mundo en el que las interacciones humanas pasarían a primer término, revirtiendo la tendencia centrípeta y autista de las relaciones humanas

con las computadoras. En este plegado milimétrico de la tecnología sobre la propia vida, que haría de la aquella una verdadera “segunda naturaleza” para el hombre, Weiser encuentra una sorprendente analogía con el tropo del bosque, que anuncia no solo su utopismo sino también una incómoda dimensión colonizadora. Dice Weiser: “Las máquinas que se insertan en entornos humanos en vez de forzarnos a entrar en los suyos harán que utilizar computadoras sea tan refrescante como dar un paseo por el bosque” (Weiser, 1991: 89). La metáfora de un bosque tecnológico —una jungla, quizá— como idea de descanso reparador. ⁴

Síntoma(s)

Para proseguir, un síntoma. *The Russian Ending* y “The Computer for the 21st Century” parecen relacionarse en un marco de extrema oposición, como dos discursos irreconciliables. Sus mismos títulos aluden a una relación disyuntiva con el tiempo: uno apunta a un final localizado, y el otro a un comienzo planetario. Si la primera es una pieza de artista, un objeto visual, el segundo es un texto escrito por un ingeniero. Si Dean señala la importancia de la materia, Weiser elogia su invisibilización. Si *The Russian Ending* es un elogio melancólico al cine como forma cultural perdida, “The Computer for the 21st Century” es un canto al futuro de la tecnología digital. El primero subraya una imposibilidad; el segundo hace ver lo posible. En breve, las propuestas de Dean y Weiser son dos monumentos conectados dialécticamente, como una tesis se relaciona con su antítesis. Uno al lado del otro, funcionan como un montaje de oposiciones o un cadáver exquisito, designando dos espacios ideológicos prácticamente contrapuestos.

Sin embargo, su distancia no es tan grande como parece. La obra y el texto se separan únicamente por una decena de años, y ambos parecen corresponder a un mismo momento histórico: el que señala la desaparición o la muerte de las tecnologías analógicas de representación y la emergencia de un nuevo escenario digitalizado. Si Dean puede hacer *The Russian Ending*, es porque algo, efectivamente, está terminándose. Y lo que emerge en ese fin de ciclo —y de siglo— es precisamente el futuro que Weiser anticipa. Son, pues, dos manifestaciones que responden a un mismo estado de la relación del hombre con la tecnología, aunque cada uno de ellos apunte a un término diferente de la disyunción. Como planteo a continuación, esta disposición puede empezar a pensarse a partir de ciertas preocupaciones comunes a ambas propuestas pero, sobre todo, a partir de la disparidad de sus respuestas.

Desaparición — Tanto Dean como Weiser elogian la *desaparición*, aunque la entienden desde lugares muy diferentes. Para Dean, el elogio es trágico. Se trata, quizá mejor, de una elegía. En *The Russian Ending* desaparición es fundamentalmente desaparición del cine, el núcleo alegórico de la obra al que alude cada inflexión del material, pero que nunca comparece como tal: no hay ya imágenes en movimiento, no hay película proyectada. Su desaparición, además, es también la desaparición de un modo de producción (la práctica del final doble), de un objeto material (la plancha de zinc), de una actividad (el rodaje imposible que su notación evoca) y, en definitiva, de un acontecimiento sumergido en el olvido (cada hecho que ha quedado registrado fotográficamente en las postales que le sirven de punto de partida). Y esta desaparición, paradójicamente, se *muestra* mediante procesos materiales de inscripción (fotografía, incisiones, grabado en hueco) y salvación (reservas y enmascarados que preservan la plancha de la erosión del ácido). La desaparición, para Dean, es un proceso traumático constantemente reinscrito en la superficie de sus imágenes: testifica su ausencia, indica una pérdida.

Para Weiser, sin embargo, el elogio es voluntad, programa de futuro. La desaparición, para él, está asociada a la idea de camuflaje o mimetismo. Algo no desaparece porque se arruina, sino porque deviene imperceptible, como una segunda naturaleza inconsciente. La “virtualidad encarnada” pretende instalarse en el tejido mismo de la experiencia del hombre, devenir tejido, como una figura que desaparece en el fondo o un suceso se instala en lo más profundo de la psique. Más que un canto melancólico en nombre de aquello que ya no está aquí, la desaparición de Weiser es una oda futurista en nombre de lo que no debería ya estar aquí, de aquello que debería permanecer oculto. Dean y Weiser trabajan diferentes inflexiones de la desaparición, y también diferentes inflexiones del olvido, su correlato psíquico.

Ventana — *The Russian Ending* y “The Computer for the 21st Century” comparten algo más que un momento histórico y una preocupación por la desaparición. Comparten también una misma cautela por lo que Weiser denomina *ventana*, aunque, paradójicamente, desde posiciones contrapuestas. Para Dean, ventana es esencialmente lo que su obra pretende problematizar: la relación armoniosa entre las tecnologías de representación analógica y la realidad, el primado del modelo perspectivo como epistemología visual que garantizaría un conocimiento positivo, o la ideología de la representación como transparencia del mundo. En suma, la desaparición de la materialidad del soporte en favor de la “impresión de realidad”: aquello que veo es aquello que efectivamente ha ocurrido. Para Dean, la ventana es, sobre todo, un

dispositivo visual fundado en una suerte de *defecto*: es demasiado *poco* visible. Para Weiser, la ventana es igualmente una interfaz, un dispositivo visual de mediación entre el hombre y el entorno.⁵ Y sin embargo, aquí la ventana es ya el artefacto que interrumpe la fluidez de sus relaciones, el dispositivo que cortocircuita y obstaculiza la interacción entre los hombres. Su materialidad insiste, la trastienda del código se hace presente con demasiada obstinación, sus operaciones implican curvas tediosas de aprendizaje. En suma, la ventana es considerada como una suerte de *exceso*: es ya *demasiado* visible.

Referente — Otro punto de contacto entre ambas propuestas puede encontrarse en su problematización de la referencialidad. ¿A qué apuntan sus imágenes o sus dispositivos imaginados? ¿Cómo se relacionan con la realidad exterior? La función del referente, aquello a lo que los signos, las marcas, o los algoritmos apuntan en última instancia, es tan importante en Dean como en Weiser, por más alejados que puedan ser sus modos de hacerse cargo de ella. En *The Russian Ending*, el referente es a un tiempo lo más elusivo que uno pueda imaginar, y aquello que con más cuidado debe ser convocado: fotografías de tragedias, entierros, ceremonias; apuntes de un trabajo echado a perder... todo en su obra apunta a un exterior, testimonia un encuentro con lo real. Y este real es siempre trágico, mortal, sufriente, pero también fragmentado, imposible de reconstruir. El referente de Dean es, por tanto, el testimonio de un espectro y, por eso mismo, su comparecencia es una cuestión de derecho, de justicia.

¿Qué referencian los dispositivos de Weiser? ¿Puede hablarse, siquiera, de referencialidad? Cada *output* en la cadena de datos digital corresponde a un *input*, y cada *input* testimonia un encuentro con la realidad exterior: en su mundo, reducido al trayecto de un ingeniero desde su casa a su puesto de trabajo en Silicon Valley, esta realidad es la de su teclado, la temperatura exterior, el tráfico, su geoposición, o su cabeza siendo escaneada por un dispositivo móvil. Sin duda, aquello que los dispositivos de Weiser quieren referenciar no es el espectro que debe ser una y otra vez convocado, sino el cuerpo actual que debe interrogarse; no la encarnación de un pasado trágico, sino la comparecencia de un presente rentable; no, por último, las trazas no legibles de una experiencia, sino los datos que puedan estructurarse, convertirse en información. La referencialidad de Weiser quiere ser total, y en su lógica no hay espacio para el fantasma.

Inscripción — Los trabajos de Dean y Weiser apuntan a otro principio de contacto, relacionado con el anterior: su común elogio a los procesos de inscripción. Y, de nuevo, inscripción entendida en una inflexión dialéctica irreconciliable. En *The Russian Ending*, todos los procesos materiales utilizados o alegorizados son, ante todo, imponentes: la del cine como una huella del pasado, la de la fotografía como inscripción

de un acontecimiento, la de la plancha de cobre como una hendidura en su misma superficie, la de su notación como *inscriptio*, como escritura manual indeleble que da fe del gesto de la artista. Las imágenes mismas que presenta son ya imágenes grabadas, estampaciones de un modelo matricial sobre la superficie del papel. Por su parte, “The Computer for the 21st Century” propone un mundo saturado de dispositivos que son, en primer lugar, artefactos de inscripción: sensores que registran cada sacudida del mundo como una oscilación que modula y se stampa en el código digital. De este modo, cada pequeño aparato debe actuar como una plancha de cobre cuya capacidad de afección no es ya sólo la del material *foto-sensible*, sino también una capacidad para *sentir* la temperatura, la altura, la oscilación angular, la velocidad, la posición geográfica, la presencia de objetos, el movimiento, el flujo del tráfico, el estado de las partes y el funcionamiento de un mecanismo, etc. Y como la plancha de cobre, estos dispositivos no sólo *inscriben*, como un pliegue sobre su superficie, un afecto, sino que también *escriben* esa misma sensación en otros dispositivos, comunicándose a través de una red de alta velocidad en la que la información capturada es proyectada y enviada a otro artefacto. Como una sacudida orgánica, lo que es sentido o inscrito en un punto del globo es actuado o estampado en otro lugar.

Comentaba, sin embargo, que el modo en el que Dean y Weiser priman los procesos de inscripción es también paradójico, y el sentido de su desencuentro es evidente. Lo que Dean inscribe es ante todo una ausencia (la de la realidad registrada, la del rodaje imposible, la del final alternativo, la del cine mismo). Lo que Weiser quiere inscribir es, desde luego, una presencia (la de los sujetos y los objetos interconectados). Para Dean, la inscripción es una huella de lo que ya ha desaparecido y, por tanto, la impronta de una temporalidad paradójica: lo pasado, lo ausente, y lo obsoleto, como formas de reconstrucción de un futuro también imposible. *The Russian Ending* aparece así como un artefacto melancólico que esconde y evoca una promesa de redención, una nueva potencialidad. Para Weiser, inscripción es ante todo positividad: lo que se inscribe es lo que está aconteciendo, lo que sucede en el mismo momento en el que algo es sentido. No atiende a lo que ha sido o a lo que está por venir, sino al presente puro de las relaciones entre las cosas. La amenaza de totalitarismo que Weiser quiere ver en el mal uso del sistema, en su abuso, no es más que su principio ideológico mismo: la imposibilidad de pensar una fisura en la investidura del sistema, una inadecuación de la impronta a su escritura, una abertura entre la causa y su efecto. Si para Dean la inscripción es un proceso que se abre a su propia imposibilidad, para Weiser designa la posibilidad de una totalidad cerrada sobre sí misma.

Índices — Una crisis de época, entonces, que determina una común preocupación por la desaparición; cautela frente a la “ventana” de la representación; y un elogio de los procesos de inscripción. *The Russian Ending* y “The Computer for the 21st Century” definen un extraño espacio de comunión y disyunción, como si una misma figura los reuniera y a un tiempo los enfrentara. Como desarrollo a continuación, esa figura contradictoria, que apela también a un espacio exterior a sí misma, a una cierta idea (problemática, pero insistente) de referencialidad, ha sido trabajada en años recientes a partir de la figura del índice. El índice es una clase de signo, una ocurrencia semiótico-material doble. Por un lado, una huella: inscripción de una ausencia. Por otro lado, una deixis: inscripción de una presencia. Las propuestas de Dean y de Weiser, pese a ser irreconciliables, están pues fundadas en un mismo primado de la indexicalidad, aunque cada una la entienda desde lados opuestos.

Políticas del índice

Charles S. Peirce distinguió iconos, índices y símbolos de acuerdo a las diferentes maneras de entender la relación de un signo con el objeto que representa. Si los signos icónicos operan por semejanza y los símbolos de acuerdo a convenciones codificadas en el lenguaje, el índice establece su relación de significación a partir de un vínculo existencial, motivado materialmente, con procesos, hechos o cosas reales: “el índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de haber sido realmente afectado por este objeto” (Peirce, CP §2.248).

En los estudios de cine, la indexicalidad acabó por ser un término fundamental para definir las posiciones teóricas de André Bazin y su concepción de la imagen fotoquímica como una impronta vinculada ontogenéticamente con el objeto representado.⁶ Vinculada a una cierta fe en la capacidad redentora, casi mágica, del valor de verdad de la imagen, la cuestión de la indexicalidad quedó pronto asimilada en una familia de conceptos (referencialidad, mimesis, realismo, verdad, etc.) que aparecerían como los “malos objetos” para la crítica de la representación y la teoría del cine durante varias décadas. Sin embargo, la llegada de la imagen digital a finales del siglo pasado significó un cambio radical de este marco conceptual. La reflexión sobre la indexicalidad que volvió al primer plano de la discusión teórica para señalar la especificidad del cine, el elemento diferencial del celuloide en contraposición con la virtualidad de la imagen digital. Así, para Mary Ann Doane (2007a: 132) la indexicalidad del cine analógico era ya la “garantía de una relación privilegiada con lo real, la referencialidad, y la materialidad”. Por el contrario,

la imagen digital, entendida como contraparte de una oposición binaria, se consideró mera “simulación mediante cálculo” (Rodowick, 2007) o, en palabras de Paul Willemen (2002: 20), una “máscara mortuoria que ha perdido ya cualquier huella [...] de la dialéctica entre índice e icono”.

Como señala Griselda Pollock (2010: xvii), enfrentados a la imagen digital y a la ansiedad que produjo respecto a la aparente desaparición de toda relación con el referente, “los teóricos empezaron a interesarse por una política de la indexicalidad, o por su ausencia” en los medios digitales. Pero este regreso de una “pasión por lo real” no implicó, desde luego, una vuelta al orden como recuperación acrítica de las posiciones realistas, sino más bien una preocupación de carácter ético por lo que Mary Ann Doane (2007a) definió como un “real sin realismo”. Como es notorio en la obra de Tacita Dean, la indexicalidad no sería ya ninguna garantía de verdad, no respondería más a ninguna figura inocente de ventana desde la cual acceder al mundo en toda su transparencia, sino que más bien se propondría modestamente como la catalizadora de un programa de mínimos: la indexicalidad, como propiedad de signo “vacío de contenido”, “solo pretendería apuntar, conectar, tocar, y hacer que el lenguaje y la representación se adhieran tangencialmente al mundo” (Doane, 2007b: 4).

El índice, por tanto, no sería más que el lugar del afecto en el espacio de los signos —un afecto que, precisamente en su ininteligibilidad, en su simple tactilidad, no estaría aún transformado en ninguna emoción concreta, ni sería capaz, por sí mismo, de actualizarse en ningún contenido—. Alan Sekula (1984: 57), en su célebre artículo “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary”, lo expresaba en los siguientes términos: “La única verdad ‘objetiva’ que pueden ofrecer las imágenes es la aserción de que alguien o algo [...] estuvo en algún lugar y tomó una imagen. Todo lo demás, todo aquello que se sitúa más allá de la impresión de una huella, es discutible.” Este carácter “discutible” de la imagen, *forénsico*, tal y como emplean este término Thomas Keenan y Eyal Weizman (Forensic Architecture: 2014) —en referencia a la raíz latina del término, *forensis*: aquello que se refiere al foro, al espacio público de discusión—, señala la necesidad de atender a las dimensiones pragmáticas de las imágenes en tanto índices, es decir, a los usos sociales y discursivos que establecen una relación de verdad a partir de su contacto con lo real.

Esto implica, desde luego, abandonar el debate sobre la especificidad medial y movilizar la indexicalidad como un concepto útil para entender el espacio de sensorización digital, de tal modo que el espacio conectivo descrito por Weiser pueda enriquecerse a partir de enfoques teóricos próximos a los estudios visuales y la teoría del cine. Así, si aceptamos,

con Doane (2007a: 142), que “el inconsciente del digital [...] es la tactilidad”, entonces se trata de pensar seriamente los modos en los que su indexicalidad, esta adherencia del referente —pero también su pérdida, su opacamiento, y los diferentes procesos de invisibilización a los que los datos de imagen son sometidos— puede servir como punto de partida para un pensamiento crítico sobre la imagen digital en la actualidad.

Nada que ver

Weiser abría su texto con estas palabras: “las tecnologías más profundas son aquellas que desaparecen”. Para Weiser, la desaparición de la tecnología no es más que la consecuencia de llevar hasta el extremo el imperativo ilustrado de transparencia (la ventana, comentaba páginas atrás, era aún *demasiado visible*). Un extremo que, paradójicamente, se reformulaba como una especie de inversión de la transparencia, a partir de una poética del camuflaje: desaparecer, sí, pero en el fondo, en el paisaje. Weiser planteaba así el problema de la desaparición en unos términos que, en el campo de la psicología de la Gestalt pero también en la retórica de la decepción militar, son de sobra conocidos: la estructura de fondo y figura. Se trataría de eliminar esa insistencia figural, “desvanecerla en el fondo”, hacerla imperceptible. Por descontado, este sería para Weiser un movimiento “natural” de la tecnología, algo así como su *telos*. Pero este *telos*, y la dialéctica entre transparencia y camuflaje, entre mimetismo y simple ocultamiento, se articula en otros contextos de uso de las tecnologías digitales de formas que nada tienen que ver con su relato: no como consecuencia “natural”, sino como imperativo estratégico.⁷ Para finalizar, quiero plantear de nuevo la relación entre desaparición e indexicalidad digital como un problema de fondo y figura, pero esta vez a partir de las tecnologías implicadas en actos de guerra y, especialmente, a partir de la utilización de drones para vigilar, espiar y acabar con vidas humanas.⁸

La huella indexical, nos dice Georges Didi-Huberman (1984: 63), es aquella mancha en el campo escópico que no ofrece “*casi nada que ver*”: apenas una perturbación del fondo, una *des-figuración*. Como una imagen al límite del umbral de reconocimiento o un dato desestructurado, la huella no dice nada de sí misma pero siempre es ya una *aparición*, una Gestalt. La conversión de la mancha en figura, su *Aufhebung*, depende de esta dialéctica mínima de la presencia y la ausencia, de lo figural emergiendo del fondo. Ahora bien, ¿cómo se articula esta relación de fondo y figura en relación con la indexicalidad *desde el campo de batalla*? ¿Qué es *figurable* y qué desaparece en el campo de lo visual dominado por la acción a distancia de los drones?

Para empezar, se oculta la figura de la nave no tripulada —los Reapers vuelan demasiado alto, demasiado lejos, como para poder ser vistos desde tierra— y desaparece con ella la posibilidad de poder alzar la vista al cielo. Thomas van Houtryve, en su proyecto *Blue Sky Days*⁹, recoge el testimonio de Zubair Rehman, un adolescente que sobrevivió en octubre de 2012 a un ataque estadounidense con drones en Pakistán, en el que su abuela resultó asesinada. Como nuestro a continuación, este testimonio sirve para entrever la transformación radical que las tecnologías digitales de visión y sensorización han producido sobre la visualidad humana y sobre la definición misma de huella indexical. Dice Rehman, simplemente: “Ya no me gustan los cielos azules. De hecho ahora prefiero los cielos grises. Los drones no vuelan cuando los días son grises”.

No me gustan los cielos azules. El azul del cielo, símbolo de claridad perspectiva, de inteligibilidad del espacio, se convierte en el peor síntoma de la presencia del dron. Su desaparición del campo visual señala un peligro inminente, la posibilidad de que otra desaparición, la de su propia vida, advenga en cualquier momento. Cuanto más distante es el fondo —esto es, cuanto mayor es la capacidad de ver la lejanía— mayor es también la cercanía del peligro. Una inversión completa de la fenomenología de la huella indexical y la relación de la figura con el fondo, pues aquello que testimonia una presencia no es ya el detalle mínimo (la prueba, el índice, la evidencia que se recorta —que emerge hasta el campo figurativo, siquiera desfigurada— desde un fondo indiferenciado), sino, por el contrario, la insistencia de un campo escópico homogéneo, la totalidad del cielo en tanto *fondo*.¹⁰ No se trata, por tanto, del *casi nada que ver* que permite a Didi-Huberman señalar la eficacia antropológica de la huella, sino precisamente el horror de que, efectivamente, no haya *ya nada que ver*. Ninguna figura emerge en la claridad del cielo y, por esto mismo, el fondo entero se convierte en el índice de una catástrofe inminente.

Prefiero los cielos grises. La visibilidad es patrimonio de la tecnología militar y sus imágenes operativas, y subraya la hegemonía de la “visión vertical” (Steyerl, 2012) sobre el terreno. *De abajo hacia arriba*, los grises o azules definen únicamente variaciones cromáticas, intensidades lumínicas, la dureza de las sombras, puesto que nunca hay nada que ver; pero *de arriba hacia abajo*, el azul y el gris distribuyen lo visible y lo invisible, lo que permite o cancela la posibilidad de ejecutar una misión. Por eso el azul, la ausencia (de nubes), apunta a una presencia (de drones) y viceversa. Y de ahí que, desde la tierra, se prefieran los días grises, la opacidad, el desvanecimiento de la imagen clara. No porque la nube permita invertir la relación de poder y visibilidad, sino porque, en su informalidad, en su capacidad de obstrucción para mapear un espacio perspectivo sobre el terreno, la nube, el gris, impide que la visión se instrumentalice: que ejecute.

Como señala Susan Schuppli (2014: 384)¹¹, en las imágenes térmicas que guían a distancia la acción de los drones, la relación fondo/figura entra en un campo de determinaciones indexicales que se relacionan con la vida y la muerte, la acción y el reposo, la distancia y la cercanía, el arriba y el abajo. En la interfaz visual del piloto, lo que desaparece en el fondo es el momento mismo de la acción destructiva del misil (convertido en un campo cálido homogéneo), y así también, más tarde, la propia vida acabada (el cuerpo enfriado hasta no distinguirse del terreno). Pero sobre el suelo, la explosión del misil es el mayor de los desgarros del campo sensible, y cada cuerpo desmembrado o casa destrozada advienen al campo de lo visible como huellas de la catástrofe, como figuras del horror. Según el momento, la posición en el eje vertical, la distancia, o las tecnologías de visión, la desaparición de la figura en el fondo puede significar salvar la vida o perderla.

Fondo y figura, entonces, participan de una Gestalt que no es ya la de una demarcación clara en la que el fondo ofrecería el contexto de aquello que emerge como acontecimiento, como figuración. El fondo participa de la fenomenología de la huella dando paso a un campo visual saturado de amenazas, en las que la ausencia de figura indica ya la muerte o su inminencia, pero también —*prefiero los días grises*— la falta que puede prolongar una vida. Esta visualidad impuesta por la amenaza del dron recuerda dramáticamente a aquella que Roger Caillois (1984: 30) pensó, en los años treinta, en relación con el mimetismo y la esquizofrenia: “*Se dónde estoy, pero no me siento en el punto donde me encuentro*. Para estas almas desposeídas, el espacio aparece como una fuerza devoradora. El espacio los persigue, los rodea, los digiere en una gigantesca fagocitosis”. La mirada del dron, como figura límite de aquella tecnología sensible “desvanecida en el fondo”, psicotiza el campo escópico antes incluso de dar muerte.

Pero algo más, para concluir, desaparece. Desaparece —o se dificulta al extremo— la posibilidad de ofrecer evidencias; de ver, en el espacio público de imágenes, la huella de estos ataques.¹² La fotografía satélite contemporánea, aquella que cualquiera puede consultar, nos recuerdan Eyal e Ines Weizman (2014: 112), limita a 30 x 30 cm. (50 x 50 cm. hasta el año 2014) el área representada por un píxel: aproximadamente el espacio que ocupa un cuerpo visto desde lo alto. Pero esta falta de resolución no es una limitación técnica, sino una decisión que proviene de marcos regulativos internacionales. Si la figura humana, efectivamente, “desaparece en el fondo”, es porque se toma como un *modulor*, como el “umbral de detectabilidad” (Weizman, 2015) que reparte lo visible y lo invisible de acuerdo a relaciones de poder y fuerza: *bajo el umbral*, incapaces de distinguir la figura del fondo, las imágenes satélites de dominio público; *sobre el umbral*,

es decir, en un nivel de resolución que permite la identificación de los cuerpos o, al menos, su detección, las imágenes militares capturadas por los drones que operan en lugares de conflicto (cfr. Weizman, 2015: 8).

La dificultad de probar estos hechos, de ofrecer evidencias de las operaciones con drones, implica que aquello que se inscribe en la imagen o detecta un sensor, la huella de un acontecimiento, sigue siendo un terreno en disputa. Una cuestión política que, para retomar el trabajo alegórico de Tacita Dean, afecta a la supervivencia de los cuerpos y a la posibilidad de recordarlos inscribiendo su ausencia. Como sostiene Thomas Keenan en la cita con la que abría este texto, lo que está en juego es la posibilidad de discutir de nuevo la verdad de la imagen en un espacio de imágenes en conflicto. Imágenes cuya indexicalidad, como he querido mostrar en estas páginas finales, responde a una cartografía totalmente diferente de relaciones de fondo y figura, de relaciones de poder y visibilidad.

Pero es porque hay huella, señala Keenan, que puede haber verdad. Una verdad que no trata ya de grandes discursos o relatos hegemónicos sino, al contrario, que se refiere a aquel acto de imagen —y de lectura de imagen— que restituya la dignidad de un desaparecido, que rinda tributo al modo en el que tantos arriesgan su vida por tomar una fotografía o un vídeo¹³, o que sea capaz de figurar un cuerpo desaparecido en el fondo de una imagen pixelada. La imagen, nos decía Bazin (2001: 28), “puede ser borrosa, deformada, descolorida, no tener valor documental, puesto que procede por su génesis de la ontología del modelo”. Es a partir del reconocimiento de esta fragilidad de la huella, de la inminencia de su desaparición, y de la complejidad que implica todo acto de figuración, que una política de la indexicalidad podrá servir hoy para volver a confiar en las imágenes.

Bibliografía

Bazin, André. 2001. "Ontología de la imagen fotográfica". *Qué es el cine?* Madrid: Rialp, pp. 23-32.

Bryant, Antony; Pollock, Griselda. 2010. *Digital and other virtualities. Renegotiating the image*. Londres: Tauris.

Caillois, Roger. 1984. "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (orig. pub. "Mimétisme et psychasténie légendaire". *Minotaure* no. 7, 1935). *October* vol. 31 (invierno 1984), pp. 16-32 .

Didi-Huberman, Georges. 1984. "The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)". *October*, Vol. 29, (Summer, 1984), pp. 63-81.

Doane, Mary Ann. 2007a. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Spring 2007, Vol. 18 Issue 1, pp. 128-152.

Doane, Mary Ann. 2007b. "Indexicality: Trace and Sign: Introduction." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, no. 1, pp. 1-6.

Elsaesser, Thomas. 2011. "A Bazinian Half-Century." Andrew, Dudley y Joubert-Laurencin, Herve (eds.), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Oxford: Oxford University Press.

Forensic Architecture (ed.). 2014. *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press.

Forensic Architecture. 2017. *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Ciudad de México: MUAC.

Keenan, Thomas. 2014. "Counter-forensics and Photography." *Grey Room* no. 55, pp. 58-77.

Rodowick, David N. 2007. *The Virtual Life of Film*. London: Harvard University Press.

Schuppli, Susan. 2014. "Uneasy Listening". Forensic Architecture (ed.), *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press, pp. 381-392.

Sekula, Allan. 1984. ““Dismantling Modernism, Reinventing Documentary”. *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, pp. 53-76.

Steyerl, Hito, 2012. “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”. *The Wretched of the Screen*. Berlín: Sternberg Press, pp. 12-30.

Steyerl, Hito et al. 2017. “Strange Universalism”. *e-flux* no. 86.

Strauss, Anna. N/A. “Alternative endings in Russian and Danish silent film” (http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film, consultada en 02/11/2017).

Weiser, Mark. 1991. "The Computer for the 21st Century". *Scientific American* no. 265 (3), pp. 78-89.

Willemen, Paul. 2002. “Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men”. Rieser, Martin y Zapp, Andrea (eds.), *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. Londres: British Film Institute, pp. 14-26.

Van Tomme, Niels. 2014. “The Image as Machine”. Van Tomme (ed.), *Visibility Machines: Harun Farocki and Trevor Paglen*. Baltimore: Center for Art, Design and Visual Culture, UMBC.

Wollen, Peter. 1998. *Signs and meaning in the cinema*. Londres: British Film Institute.

Woods, Chris (2014), “A Secret in Plain Sight”. Forensic Architecture, *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlín: Sternberg Press, pp. 393-399.

¹ Las imágenes y comentarios de cada uno de los fotograbados pueden encontrarse en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-russian-ending-75361> (consultada el 2 de noviembre de 2018).

² Los dobles finales eran una práctica común en la industria cinematográfica internacional durante las primeras décadas del siglo XX. Ver Anna Strauss, “Alternative endings in Russian and Danish silent film” (http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film, consultada en 15/11/2018)

³ De aquí en adelante, todas las citas de textos originales en inglés son traducción propia.

⁴ Como señalan los integrantes del colectivo Forensic Architecture (2017: 135-137), en la imaginación europea de los siglos XVII y XVIII, “las lindes del bosque señalaban todavía los límites de la soberanía, las áreas de la economía productiva y, por tanto, también los límites de la ley. La soberanía tan solo podía alzarse sobre una naturaleza cultivada, esto es, sobre un ecosistema destruido. [...] En los albores de la Ilustración, pues, había tres condiciones límite que empezaron a ponerse en relación unas con otras: el límite de la selva

(una condición ambiental cambiante, junto con su clima único); el límite de la ley (el límite político del territorio y la soberanía); y el límite de lo humano (un límite difuso con la especie humana)”. La analogía con el bosque parece, pues, apuntar a una continuidad epistémica colonial sobre la relación entre humanidad, “estado de naturaleza” y soberanía como espacio instrumentalizado.

⁵ Weiser se refiere, claro está, a la ventana de Microsoft: el sistema operativo Windows.

⁶ Cfr. “Ontología de la imagen fotográfica” (Bazin, 2001). Sin embargo, como recuerda Thomas Elsaesser (2011: 4), Bazin nunca se refirió a Peirce ni a la indexicalidad en sus escritos. Fue Peter Wollen quien, en el artículo “The Semiology of the Cinema”, originalmente publicado en 1969 en el libro *Signs and Meaning in the Cinema*, recuperó la semiótica de Peirce y la categoría de índice para explicar la ontología de la imagen fotográfica de Bazin (Wollen, 1998).

⁷ Como se pregunta Niels Van Tomme (2014: 25) “¿Y si el proyecto entero de la ilustración, que en su forma ideal propaga la transparencia de las investigaciones científicas y el conocimiento compartido, sirviera en el fondo a lo contrario: el ocultamiento sistemático y la opacidad de la información acerca de determinados objetos?”

⁸ Desde al menos noviembre de 2002, los ejércitos estadounidense e israelí utilizan drones armados en acciones militares. Según The Bureau of Investigative Journalism, hasta la fecha se han producido un mínimo de 4.684 ataques con drones por parte del ejército de los Estados Unidos en Pakistán, Afganistán, Yemen y Somalia, con el resultado de entre 7.128 y 10.432 víctimas mortales, de las cuales entre 737 y 1.551 serían civiles, y aproximadamente 300 menores de edad. Ver Drone Warfare Project, en <https://www.thebureauinvestigates.com/projects/drone-war>, consultada el 25 de noviembre de 2018.

⁹ <http://tomasvh.com/works/blue-sky-days/>, consultada el 27 de noviembre de 2018.

¹⁰ La serie fotográfica de Trevor Paglen dedicada a los drones, *Untitled (Drones)* (2010) consiste en apariencia en campos cromáticos casi abstractos: potentes y bellos cielos fotografiados desde el amanecer al atardecer. Sin embargo, en cada imagen puede verse un pequeño punto oscuro de apenas unos píxeles: son los Predators o Reapers, los drones equipados con misiles Hellfire del ejército de los Estados Unidos. Paglen, por tanto, *figura* el dron (aunque en el umbral mismo de su legibilidad) allí donde la visión ocular no alcanza a distinguir nada.

¹¹ “Después de un ataque, la imagen térmica que muestra la pantalla del operador del dron fusiona figura y fondo en un campo monocromático e indistinguible de píxeles. Mientras el rastro visual de la sangre caliente se enfría a la temperatura del terreno, los datos visuales discretos se transforman en una especie de ruido de fondo informe.” (Schuppli, 2014: 384). Schuppli señala también que la presencia de drones en escenarios de conflicto está siempre marcada por otro índice no singular, no figurativo, sino que abarca la totalidad de un fondo sensible: el continuo sonido lejano y sostenido, como un zumbido, que emiten los drones.

¹² A pesar de que organizaciones como The Bureau of Investigative Journalism y colectivos como *Forensic Architecture* aportan datos sobre la escala precisa de las intervenciones armadas con drones, sigue siendo información opacada por el gobierno de los Estados Unidos (Woods, 2014). Para hacerse una idea de la dimensión de la industria militar de UAVs (Unmanned Air Vehicles, o drones) en los Estados Unidos, es útil consultar el informe del Center for the Study of the Drone sobre el presupuesto contemplado para el 2018 por la Secretaría de Defensa de EEUU: 6.97 billones de dólares para adquisición, investigación y desarrollo de estas tecnologías (como referencia, el presupuesto total del Ministerio de Defensa de España para 2017 es apenas un 20% mayor que la partida presupuestal de drones de los Estados Unidos). Ver <http://dronecenter.bard.edu/drones-2018-defense-budget/>, consultada el 21 de noviembre de 2017, y <http://www.defensa.gob.es/defensa/presupuestos/>, consultada el 25 de noviembre de 2018.

¹³ Sobre estas “imágenes-acontecimiento” y su relación con la muerte, ver el trabajo Rabih Mroue, *The Pixelated Revolution* (2010), presentado en DOCUMENTA (13).