

LA IMAGEN LIBRE

Marcelo Raffo Tironi

Resumen

Sobre la base de algunas ideas planteadas por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980), André Bazin en *¿Qué es el cine?* (1967-71) y Vilém Flusser en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1983), se propone en este texto revisar, qué tanto de fotográfico hay en las imágenes digitales, teniendo en cuenta que éstas tienen su origen en la decodificación de información vía algoritmos y no en la huella que la luz deja sobre una superficie fotosensible. Se trata, entonces, de revisar y comprender cómo el carácter de la imagen, mediante su representación digital, va siendo liberado de un arraigo fotográfico, físico y probatorio de la realidad histórica.

Palabras Clave: Imagen – Digital – Fotografía – Cine

Abstract

Based on some ideas raised by Roland Barthes in *Camera Lucida* (1980), André Bazin in *What is Cinema?* (1967-71), and Vilém Flusser in *Towards a Philosophy of Photography* (1983), this text proposes the review of just how much photography there is in digital images, considering that they originate in decoding information via algorithms and not in the light footprint left on a photosensitive surface. It's about reviewing and understanding how the character of the image, through its digital representation, is released from a rooted physical and evident historic reality.

Nota introductoria

El ensayo a continuación debiera conducir a la siguiente idea central: Hoy estamos asistiendo, en primera fila, a un proceso de liberación de la imagen respecto de sus ataduras a lo físico, el arraigo *indicial* del que la fotografía análoga se constituye y del que su reverberación se ha ido extendiendo, aun cuando las representaciones digitales han proliferado en las redes de información. En términos sintéticos, la imagen no-referencial (digital) viene a liberar a la imagen de un carácter arraigado

y atado a lo físico sobre el cual la imagen ha sido comprendida desde la aparición de una conciencia fotográfica.

Lo anterior, nos lleva a reflexionar cómo la imagen ha sido susceptible de teorizar, categorizar y establecer distinciones tal como si fuera un lenguaje, pese a que la convención le ha jurado lealtad a las imágenes (todavía) respecto de la certeza u objetividad que ellas contendrían. Esto no quiere decir que se haga mención a un lenguaje de las imágenes sino a la imagen como lenguaje.

El fin último de este escrito no es en sí resolver los problemas que aquí puedan emerger, sino establecer, precisamente, interrogantes a partir de la revisión de ideas y fenómenos relacionados al carácter de la imagen.

I

El mundo se ha vuelto fotográfico

Pensar la imagen como término absoluto resulta difícil pues el concepto inmediatamente requiere de un algo al cual referir. Las imágenes de una casa, de un árbol, e incluso de elementos abstractos, como la del dolor, todas llevan *amarradas* consigo un referente: aquello a lo que la imagen remite o refiere. Eso, a lo que la imagen refiere probablemente esté situado en el mundo, quedando en su aparición mediante la “imagen de ...”. Y es que afirmar que la imagen lleva consigo algo que está en el mundo físico, *allí afuera*, es un enunciado al que le confiamos certeza y que difícil sería objetar, al menos para la gran mayoría de subjetividades, individuos o personas. Lo curioso de esto, podría asegurar, es que la certitud que la imagen lleva amarrada aparece en un momento relativamente cercano en la historia con la llegada de las imágenes técnicas, o aquellas que pueden hacerse mediante un aparato foto/cinematográfico, pues antes de aquel momento, la imagen no tendría un “garante de objetividad” como lo es el aparato técnico, el cual excluye cualquiera mediación subjetiva o, al menos, no más que el encuadre realizado por el operador de la cámara.

André Bazin, en el primer capítulo de *¿Qué es el cine?*, “*Ontología de la imagen fotográfica*”, realiza una interesante progresión expositiva del carácter de la imagen, que nos será útil para reforzar la idea anteriormente expuesta. Bazin realiza un recorrido que se remonta a una época prehistórica donde el hombre primitivo atribuyera a las imágenes un carácter mágico; la simulación representada en una caverna, con dibujos de lo que sería la caza de un animal, anticiparía un buen augurio en la caza real (Bazin: 1990). Este sentido mágico de la imagen lleva consigo además una intención de réplica, simulación, traslación y permanencia del hecho representado en la caverna para que tuviera su eco en la realidad. Esta permanencia sería, para Bazin, el motor inicial por el cual la imagen aparece como liberador de la finitud terrenal, satisfaciendo “*una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo*” (Bazin: 1990). Esto queda más claramente

expresado al referir al antiguo Egipto: las primeras momias egipcias serían un claro ejemplo de esta necesidad de permanencia, quedando de manifiesto “*en sus orígenes religiosos, la función primordial de la escultura (y a fin de cuentas la imagen): [era] salvar al ser por las apariencias*” (ibíd.). La pintura seguiría prestando aquel ‘salvador servicio’, ocurriendo de pronto un giro decisivo: la invención de la perspectiva. Bazin al respecto sostiene:

A partir de entonces la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble. (Bazin: 1990).

El segundo camino tomó vertiginosa adherencia en una tradición pictórica que vería su culminación en la pintura barroca, con un realismo dado por una prolífica imitación de las formas, figuras y luces de la realidad, plasmadas con virtuosismo por pintores como Caravaggio, Rembrandt, Poussin, entre otros. Hasta aquí el momento maravilloso en que la mano del artista y el trazo sobre un lienzo incólume dejara la huella de una subjetividad sin más mediación que el gesto de pintar, realizando una operación de traslación desde la imaginación hacia un soporte material; de una imagen compuesta por escenas de la divinidad, espiritualidad, de figuras míticas y figurantes que ‘no están ahí’ (y otras escenas que sí son traídas del mundo), en el mundo físico, comprobable o constatable, pero que son representados como si fueran vistos ópticamente. Un nuevo afán realista que nuevamente vería otro giro determinante: la irrupción de la fotografía y luego del cine.

Fue un relevo que probablemente la pintura no pidió¹. No agotaba aún sus posibilidades creativas cuando la fotografía, mediante un proceso puramente técnico, usurpa todo el virtuosismo del artista al conseguir, como nunca antes, una simulación de la realidad física en un soporte visual-material. En palabras de Bazin, “*por vez primera entre el objeto inicial y su representación no se interpone otro objeto*” (Bazin:1990), quedando el hombre excluido de dicha representación. La pintura, así, fue liberada de un fin realista de representación y quedaría relegada a ser un objeto más y no una referencia a la naturaleza. Con esto, el fin “referencial” de la pintura no sería tal.

No podría jurársele lealtad (y con cierta ingenuidad) a la certeza absoluta que podría traer consigo la imagen fotográfica. Si bien Bazin menciona que el hombre ha quedado fuera del “*entre*” en el objeto inicial y su representación, podemos constatar que quien dispara el aparato es finalmente el hombre. Quien encuadra y define una posición también es el hombre por lo que, evidentemente, habría una

¹ Anteriormente Walter Benjamin, en *Pequeña historia de la fotografía* establecía que “*en el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores*” (Benjamin, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. Discursos interrumpidos I, (págs. 61-83). Página 70. Buenos Aires: Taurus, 1989.)

dirección que no libera aquí a la subjetividad. Sin embargo, aquel arraigo a “lo real”, al mundo físico, que trae consigo la fotografía, es algo que Roland Barthes magistralmente desarrolló en *La Chambre Claire: Note sur la photographie* (1980). Pero antes de revisar las ideas Barthesianas, hasta aquí un justo resumen: La imagen fotográfica, sea fija o en movimiento (el cine), trae consigo un arraigo a la naturaleza, o al mundo físico susceptible de ser fotografiado, como ninguna otra representación lo había hecho. La objetividad de la máquina goza de una intratable certitud en cuanto a la correspondencia e identidad entre representación y objeto representado, idea que será la horma de lectura sobre la cual se comprenderá la imagen, en términos generales, de ahí en adelante, incluso hasta nuestros tiempos, entrando en la segunda década del siglo XXI.

Traíamos a la revisión a Roland Barthes. En *La cámara lúcida*, Barthes se plantea justamente saber qué es lo que era la fotografía “en sí”, a partir de la fascinación al ser sensibilizado por las fotografías, y no de una buena evaluación técnica sobre la base de categorías de cómo construir buenas imágenes fotográficas.

Curioso de sus posibilidades, Barthes sintetiza que la fotografía, nunca se muestra en sí misma como objeto, pues cada vez que vemos una de ellas vemos a los referentes que en ella han quedado representados, es decir, pese a lo imperfecto de una simulación de *la realidad* (puesto que es una simulación) y, por todas aquellas características propias de la fotografía que la denunciarían como copia, pese a todo ello, igualmente al ver una fotografía vemos a lo que ella refiere, literalmente. En palabras de Barthes: “*Una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos*” (Barthes: 2008), pues es inevitable no ver aquello a lo que ella refiere. Esa certeza que se desliza de esta idea, el hecho de constituir a la fotografía como una prueba irrefutable de la presencia “*allí y esa vez*” en el mundo físico, el *ça a été* (esto ha sido), resulta determinante para comprender un “mundo fotográfico”. Mundo fotográfico no quiere decir aquel conjunto de asuntos que competen a lo puramente fotográfico; no me refiero aquí a un glosario de conceptos de la técnica fotográfica, o a un de equipos fotográficos o colecciones de fotografías, etc. Más bien, deteniéndome en esta idea de mundo, me refiero precisamente al mundo como lo conocemos hoy; aquel mundo del cual nos fueron ofrecidas sus evidencias mediante la fotografía y el cine. La representación fotográfica hizo disponible el mundo desde la lejanía, dando la posibilidad de “*verlo*”, incluso cuando la distancia física lo imposibilitara. Es de esa manera que el siglo XX se constituyó mediante la representación fotográfica, y el mundo se hizo tal en la fragmentación de un conjunto de fotografías de él. Culminación de esta idea podemos encontrarla en una fotografía del 24 de Octubre de 1946, tomada a 100 kilómetros de la superficie terrestre por una cámara de 35 milímetros atada a un Misil V2, la primera realizada desde el espacio y curiosamente programada para que realizara exposiciones sin que la mano del hombre gatillara el disparador, imagen que entre sombras y grises refiere a una imperfecta pero comprensible curvatura de una esférica forma suspendida en una eterna noche.

El *ça a été* barthesiano lo traigo aquí como constatación de, por ejemplo, aquel realismo que Bazin distingue en la fotografía y el cine: aquello de lo que quedó liberada la pintura, la resolución de un problema respecto a escapar a las ataduras del tiempo y amagar, en la ilusión de la representación, la finitud de lo humano. Pero entonces ¿qué ocurrió con ese afán propio del hombre por querer representarse el mundo para sí tal cual él mismo lo ve, una vez que la fotografía relevó a la pintura y escultura en su doble afán: simulacral y de permanencia?

Los procesos medidos en la magnitud de la Historia tienen una escala que, humanamente, no tendría correspondencia. La irrupción del cine (coincidente con el desarrollo industrial de la técnica en los más bastos usos y relaciones entre hombre y mundo), fue hace tan sólo 119 años. De la fotografía, hace unos cuantos más. En suma, no han pasado dos siglos desde que el mundo tomó forma fotográfica. Sin embargo, la tradición pictórica, la escultura, y en general la representación visual mediada directamente por el hombre en la búsqueda de una semejanza de las cosas visibles, le ha sido a la Historia, prácticamente, connatural. Es decir que, hasta ahora, camino a la segunda década del siglo XXI, ha sido tan sólo un breve instante en la Historia el que la técnica de la representación fotográfica ha mediado entre mundo e individuo, como puente y acceso, visual y sonoro, hacia el mundo.

II

El mundo está allá, afuera. No en las imágenes, después de todo

Vilém Flusser, en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1983), realiza una reflexión en torno a la fotografía con un fascinante matiz que entraría a debatir el *ça a été* barthesiano y todo lo que esa breve frase conlleva en la reflexión que hace el francés, no porque se lo propusiera de esa manera y lo dejara explícito en su reflexión, sino, porque para Flusser, la fotografía, al igual que la escritura, conceptualiza el mundo, siendo signifiante de significados. “*Las imágenes son superficies significativas*”, es la primera línea del capítulo primero: *La imagen*. Un par de líneas más adelante declara: *Las imágenes son susceptibles de interpretación* (Flusser: 1990).

Flusser desarrolla estas ideas basándose en dos aristas que limitan su hipótesis:

Este ensayo se basa en la hipótesis de que la civilización humana ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales desde su comienzo. El primero ocurrió alrededor de la última mitad del segundo milenio a. de C., y puede definirse como “la invención de la escritura lineal”. El segundo —del cual somos testigos— puede llamarse “la invención de las imágenes técnicas”. (Flusser: 1990)

La escritura lineal marca un hito en la manera de relacionarnos con el mundo, siendo el resultado de ello, la aparición de la Historia. Pero antes de la invención de la escritura y su desarrollo, el hombre imaginaba el mundo a partir de su propia abs-

tracción visual de éste, mediante su aparato fisiológico y sus procesos de aprendizaje. Resultado de esto: las imágenes tradicionales producto de la imaginación.

La imaginación es la manera sobre la cual el hombre tiene acceso al mundo “y el hombre vive en función de las imágenes que el mismo ha producido” (Flusser: 1990). Estas *imágenes tradicionales*, han sido abstraídas del mundo concreto (físico) mediante el aparato óptico, propio del cuerpo humano. No ha habido más mediación que ello. Con la escritura y el nacimiento de la historia, el hombre le otorgó un sentido simbólico e interpretable mediante un lenguaje escrito, haciéndose conceptos del mundo. Luego el segundo giro que Flusser cartografía para llevar a cabo su análisis: la aparición de las imágenes técnicas.

Realiza, el autor, una diferencia de base entre una y otra: *las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos. Descifrar imágenes técnicas implica la lectura de su posición.* (Flusser: 1990). El segundo enunciado requiere una detención, pues, al parecer las imágenes no debieran ser descifradas: siendo ellas una réplica física de la visualidad de *la realidad*, tendrían una objetividad tal que estaría exenta de interpretación y desciframiento, pues, y tomando las ideas de Barthes, éstas serían genuinos indicios de la realidad. Sin embargo, nuevamente Flusser desliza un argumento que contrapone aquel carácter *indicial* que tomábamos de Barthes:

Este carácter aparentemente no simbólico, “objetivo”, de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo. El observador confía en ellas como en sus ojos. Si las critica, no lo hace como una crítica de la imagen, sino de la visión; sus críticas no se refieren a la producción de imágenes sino al mundo “en cuanto visto a través de ellas”. Tal actitud acrítica hacia las imágenes técnicas es peligrosa en una situación donde dichas imágenes están a punto de desplazar los textos. (Flusser: 1990)

Aquí transitamos por la idea central que se desliza del enunciado de Flusser; la imagen técnica, goza de un fuero de objetividad y pese a él, pertenece a una producción simbólica de un régimen de representaciones visuales, para Flusser, en igual jerarquía que la pintura, pero con una mayor dificultad en reconocer como tal, dada su raíz *objetiva*. En términos últimos, las imágenes técnicas son igualmente imágenes y pertenecen, por tanto, a ese estatuto de representación. Pensar luego la invisibilidad de la fotografía, planteada por Barthes, sólo explica la fascinación y lo poderoso de las imágenes técnicas.

Similar observación es la que Walter Benjamin en *Pequeña historia de la Fotografía* manifiesta cuando describe las imágenes fotográficas de las pescadoras, quienes, aparentemente, no tuvieron la conciencia (plena conciencia) de ser escritas por luz. Pero, más allá de persistir en una fascinación respecto a la certeza que sería propia de la imagen fotográfica, Benjamin inmediatamente elabora un argumento que desecha la idea del *referente tal cual*. Una vez que se ha tomado conciencia del acto de fotografiarse, quien estaría delante del objetivo se fabrica una imagen, me-

diante una pose o una puesta en escena de sí mismo. Esta idea también se puede encontrar en Barthes, pero, al final, en su análisis, persiste una mirada que encuentra en el *punctum* su esencia argumentativa. Barthes menciona que “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”. (Barthes: 2008). Sin embargo, *el ser punzado* por la imagen fotográfica, es lo que da cuenta de que, lo que ahí se ve, así ha sido; ese poder de la imagen fotográfica en sí involucra una filiación con el referente real que anula una posible conceptualización. Como diría Flusser, se confunde el acto de ver, como lo hiciera el ojo humano, con el acto de leer la imagen, de la misma manera que se podría leer un texto, un concepto y luego descifrarlo para entender.

Esta discusión de ideas tiene por fin constatar que el poder de la imagen fotográfica, sea fija o en movimiento ha determinado una guía desde la cual verla y concebirla, como si ésta, efectivamente fuera una prueba certera de la realidad física.

Durante el desarrollo teórico del cine se fueron ideando metodologías y teorías del montaje que hicieron del cine un lenguaje. Ya, a los pocos años de su invención, la experimentación con sus posibilidades técnicas y el uso del montaje para crear la ilusión de una continuidad, fueron los primeros indicios de que, al igual que con las palabras en la escritura, era posible construir ideas, conceptos y discursos mediante las imágenes cinematográficas. Georges Mèlies, Edwin Porter, Sergei Eisenstein son ya desarrollos avanzados de esta idea en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, pese al carácter *narrativo* de éstas, el poder de las imágenes sería más fuerte y, continuarían gozando de aquel fuero de objetividad. Y refutar esta objetividad podría ser complicado y hasta rebuscado; quién podría dudar acerca de que el metraje de una escena donde aparece un auto rojo, ¡es en realidad un auto rojo! Esta concesión a la imagen fotográfica fija y en movimiento comenzaría a ver una interesante variación con la aparición de la imagen digital, pues es, finalmente ella, la imagen-no-referencial, la que definitivamente sentaría las bases, desde su raíz numérica, para liberar a la imagen de aquella atadura, arraigo y domiciliación física que inauguró la fotografía y el cine.

En la actualidad, esta liberación está en pleno proceso y produce confusiones pues, como diría Rodrigo Zúñiga, algo ha ocurrido que ha *triunfado lo fotográfico* por cuanto leemos toda imagen a partir de esta calificación. Sin embargo, el mundo está allí afuera y no en las imágenes, incluso cuando estamos asistiendo a un estado de informatización del mundo mediante sus representaciones digitales, produciendo un extrañamiento en la relación entre ser y mundo.

De las imágenes y su teoría

Hasta el momento hemos revisado el carácter de la imagen en una suerte de progresión secuencial; desde las imágenes tradicionales: aquellas producidas por el hombre mediante la imaginación para relacionarse con el mundo; la aparición

de las imágenes pictóricas como un ritual mágico y afán de permanencia para hacer amague a la *inexorabilidad del tiempo*; hasta finalmente la irrupción de las imágenes producidas por aparatos: la fotografía y el cine. A fin de constatar, más que una progresión secuencial e histórica de las causalidades y contextos en que el fenómeno de la relación con el mundo mediante las imágenes ha sido determinante, me interesa cómo, dado el poder de las imágenes con raíz óptica, primeramente, la fotografía y el cine, han desencadenado en una certeza prácticamente absoluta de que ellas, en realidad, son también el mundo. Es decir, pese a que las imágenes son una conceptualización descifrable del mundo, una especie de *escritura*, aún así son leídas con la certeza que tendría un observador *in situ* de tal o cual acontecimiento representado.

La televisión ‘en vivo y directo’ llevó este principio a su punto extremo; es un hecho constatar que para la TV y también para los espectadores, lo que estás viendo es lo que está pasando; aquellas imágenes están *en vivo y en directo*, ocurriendo, a la vez que, en el sillón de la sala, cómodamente, las estoy mirando².

Pero las imágenes son imágenes y como tal han ingresado al conjunto del análisis semiótico y de la teoría. El hecho de que las imágenes sean susceptibles de ingresar en el campo de la semiótica o, de que sea posible establecer sus categorías y distinciones o que podamos ensayar ideas respecto a cómo se articulan narrativamente relatos mediante ellas, efectivamente da cuenta de que no podrían ser ellas, en sí, la realidad tal cual es. En este sentido, Vilém Flusser aporta interesantes ideas, que ya hemos revisado, respecto al carácter conceptual e informativo de las imágenes, pese a la fascinante constatación y al análisis que realizara Barthes, por ejemplo.

III

La imagen liberada: El mundo no referencial

Es posible acordar que una de las ideas más distintiva (o la más) de Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* es el estatus de filiación que mantiene la imagen fotográfica con su referente. Menciona que, fotografía y referente: “*están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios;*” (Barthes: 2008). Tal idea sugiere pensar que hay una unicidad entre ambos y que la filiación estaría exenta de cuestión y duda. Tanto es así que, citando a Barthes, en la fotografía habría “*algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente.*” (ibíd.)

En suma, la imagen fotográfica tradicional trae consigo una prueba irrefutable: El mundo ha estado allí; el *ça a été* barthesiano respecto a la constatación de

² “¡Qué ingenio el autor!”, dirá el lector. Me refiero a una idealización más o menos compartida, una convención de lo que ha pretendido ser la prensa televisiva y que lamentablemente ha conseguido, por ejemplo. CNN Chile reza en su slogan “Está pasando, lo estás viendo”. Raúl Ruiz en la conversación al recibir el *Doctorado Honoris Causa* por la Universidad de Valparaíso, poco antes de enfermar y luego morir en 2011, se preguntaba a propósito de esta frase, en su singular tono característico, “Y si no lo estoy viendo, ¿no está pasando?”.

lo que la fotografía contenía; la imagen-documento de que “eso que aparece” así ha sido. Y es que en la fotografía de revelado químico hay una huella física efectiva, un *tocar* que la luz proyectada por los cuerpos le ha transferido a un soporte mediante el aparato, sombreando los haluros de plata: Hay, en la fotografía (tanto fija como en movimiento, es decir, el cine analógico), un testimonio físico de la presencia de las cosas. Pero la imagen digital ¿constataría el acto que esa imagen lleva amarrado, a la manera que lo haría una fotografía? Sí y No.

No, dado el argumento *barthesiano*: en la representación digital habría un “puede que eso sí haya estado” puesto que, la luz generada en la representación digital, no necesariamente, se refiere a una cosa existente en el mundo físico, puesto que esta imagen digital es carente de un original y sometida a la interpretación mediante el aparato/ordenador por lo que podría mutar y convertirse en una forma completamente distinta, sin siquiera dejar huella de esa transformación. Y esto va más allá de una cuestión formal respecto al soporte digital, cuando se sostiene que estas imágenes mueren una vez la condensación óptica proyectada se superpone a la superficie de un sensor fotoeléctrico, no existiendo allí un efecto físico de esta luz, versus un soporte fotosensible sino, una interpretación mediante el captor fotoeléctrico, un software, por tanto algoritmos, hacia una codificación binaria que mediante un proceso en ordenador, reproduce o, como diría Flusser, *piensa* una imagen. Va más allá puesto que la imagen digital es una imagen sin referente, no solamente, porque no estaría el *ça a été barthesiano*, sino porque el resultado de esa interpretación vía algoritmos o, ese “*pensamiento* del aparato”, en clave de Flusser, es posible de intervenir y transformar sin dejar rastro alguno que pruebe una fidelidad entre representación y objeto representado, puesto que no existe la obra como tal.

Pero desde otro lado sí, respondiendo a la pregunta por la imagen digital como constatación, dado que la representación digital representa imágenes de sus objetos y, sin embargo, pese a que esas imágenes son susceptibles de cuestionamiento respecto a su origen, son éstas comprendidas como si fueran los objetos que representan. Haciendo un alcance kantiano en la situación de objeto y cosa en sí, se puede decir que los objetos satisfacen al sujeto en su intento de conocer la cosa: el objeto que representa la cosa no es la cosa en sí, pero, sin embargo, es suficiente para dar por conocida la cosa. De manera similar, la imagen digital da por conocido el objeto que representa, sin que el sujeto llegue a conocer el objeto en sí, siendo la causa de este impedimento, más allá de su raíz no simulacral, la no presentación del objeto representado. De lo anterior se desprende la idea de que las imágenes digitales están liberadas de sus referentes, a diferencia de la representación fotográfica, pues no habrá huella física que pruebe un nexo con sus posibles objetos. Pese a esta gran diferencia, y más allá del estatuto probatorio que guarda la fotografía, aún es posible decir que toda lectura de la imagen, sean fotográficas o digitales, funcionan sobre la base de un programa o contrato entre quien las observa y lo que se observa. Ese contrato dice relación con la inscripción de esas imágenes en un relato, el que tendrá tantas limitantes como sujetos observadores existan.

Haciendo una síntesis de esta idea, es posible suponer que toda imagen digital con una raíz óptica actuará en la sensibilidad tal y como lo haría un objeto representado del cual sea posible constatar su origen físico. Finalmente, pareciera declinar por una respuesta afirmativa respecto a la imagen digital como constatación, dado que la lectura de las representaciones digitales operan de igual manera que la lectura de una imagen con su referente.

Esto viene únicamente a constatar una cosa: quienes observan imágenes son quienes le otorgarán a ellas un sentido, sin importar si éstas guardan una raíz referencial, o no, con sus objetos, pues ya han hecho de ellas, en el mismo instante en que éstas son vistas, un relato el que se desarrollará según las condiciones propias de cada espectador.

Es decir, quien ve estas imágenes no guarda asombro por ellas, pues no le interesa si lo que está allí ocurriendo es prueba de lo que, eventualmente, remite. Simplemente las observa, se fascina, las disfruta y, a partir de sus relatos, experimenta desde la lejanía otros espacio-tiempos.

¿Será entonces que la imagen digital viene a rescatar ese relevado afán de la imagen pictórica? Probablemente lo que estamos presenciando es aquel momento de asimilación de que las imágenes, pese a que muchas de ellas comparten la raíz óptica dada por el objetivo heredado de la fotografía, son susceptibles de transformación, modelación y fabricación, situación análoga a, por ejemplo, la paleta del pintor, quien mezclaba pigmentos, ensayaba trazos y creaba imágenes del mundo a partir de su propia imaginación, conducida por su propia sensibilidad. La transición culminará, tal vez, una vez las últimas generaciones fotográficas terminemos de constatar que la imagen siempre ha sido el resultado de una producción subjetiva, pese a que por poco menos de dos siglos, la fotografía y el cine nos ilusionaron con la posibilidad de haber capturado el mundo: hacer de él, su realidad y trascendencia, un objeto.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (2008) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André.(1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, Walter. (1989) *Pequeña historia de la fotografía*. Discursos interrumpidos I, p. 61 - 83. Buenos Aires: Taurus,. Traducción de Jesús Aguirre.
- Benjamin, Walter.(1989) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos interrumpidos I, p. 15 - 60. Buenos Aires: Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.

Flusser, Vilém.(1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas: SIGMA.

Kant, Immanuel. (2005) *Crítica de la razón pura*.(1781, 2ª edic. 1787). Traducción de Pedro Ribas. Editorial Taurus.

Zúñiga, Rodrigo. *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2013.