

## Documental e imagen digital. Transformaciones de la indicialidad en los nuevos medios

Carlos Andrés Puerto Vallejo  
Universidad Nacional de las Artes-UNA

### 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 algunos pensadores contemporáneos, como el filósofo de la técnica Bernard Stiegler, quien se alinea en una tradición teórica sobre el realismo fotográfico encabezada por figuras como Roland Barthes y Andre Bazin, la imagen digital se somete a un proceso de discretización en el que se pierde la garantía de la existencia de lo retratado, frente a la fotografía analógica, caracterizada por la continuidad, y que muestra una contigüidad absoluta con su referente. Otros, como

### Palabras clave:

indicialidad, imagen digital, imagen analógica, documental.

Tom Gunning o Arlindo Machado, consideran que esta postura mistifica a la fotografía analógica y oblitera la complejidad de sus procesos y su trayectoria histórica. El documental contemporáneo estaría condicionado en gran medida por el surgimiento de nuevas tecnologías de registro, edición y exhibición en sustrato digital, y se manifestaría como una paradoja que acerca un campo de producción, tradicionalmente basado en una fuerte conexión indicial con sus objetos representados, a la problemática del fenómeno de lo digital que instaura una crisis de la creencia basada en una ruptura con los referentes. Analizaremos este fenómeno considerando dos producciones: *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015), un filme posibilitado por las herramientas de alteración digital, y *Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011), que muestra la importancia de la cultura digital para la realización de un documental colectivo de grandes proporciones.

Abstract

**Documentary and digital image. Transformations of indexicality in the new media**

It could be argued that in recent years there has been a tendency in some media theorists – especially film theorists – that consists of making a dramatic break between images captured digitally and those that are analog, essentially in their indexical aspect. This aspect is, in Peircean semiotics, attributed to signs that maintain an existential relation with their objects, a trace of their presence in time and space.

For some contemporary thinkers –the philosopher of technique Bernard Stiegler, for example –who is aligned with the theoretical tradition of photorealism led by figures such as Roland Barthes and Andre Bazin, the digital image is subjected to a discretization process in which the guarantee of the existence of what is portrayed is lost –in contrast with the analog photography– which

**Keywords:**

indexicality, digital image, analog image, documentary.

is characterized by continuity, and which shows an absolute contiguity to its referent.

Others like Tom Gunning or Arlindo Machado consider that this approach mystifies analogue photography and obliterates the complexity of its processes and its historicity. Contemporary documentaries, largely influenced by the emergence of new recording, editing and display technologies based on digital substrate, appear as a paradox in which a field of production, traditionally based on a strong indexical connection with its objects, get close to the issue of the digital revolution that establishes a crisis of beliefs based on a break between the image and its referent. We analyze this issue through 2 productions: *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015), a film made possible by digital alteration tools, and *Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011), a production that shows the importance of digital culture to carry out a large-scale collective documentary.

### Resumo

Nos últimos anos surgiu uma tendência por parte de alguns teóricos da mídia, particularmente do cinema, que consiste em uma ruptura entre a imagem capturada digitalmente e a imagem analógica, essencialmente, no seu aspecto «indicial», e que na semiótica de Pierce é atribuído aos signos que mantêm uma relação existencial com o objeto, um traço da sua presença num tempo e lugar. Para alguns, como o filósofo da técnica Bernard Stiegler, que se alinha em uma tradição teórica do realismo fotográfico liderado por figuras como Roland Barthes e Andre Bazin, a imagem digital é submetida a um processo de «discretização» em que a garantia da existência do que é retratado é perdida, contra a fotografia analógica, caracterizada por continuidade, e que mostra uma contiguidade absoluta com o seu referente. Outros, como Tom Gunning ou Arlindo Machado

### Palavras-chave:

indicialidade, imagem digital, imagem analógica, documentário.

consideram que esta posição mistifica o analógico e oblitera a complexidade de seus processos e sua história. O documentário contemporâneo seria amplamente condicionado pelo surgimento de novas tecnologias de gravação, edição e exibição no substrato digital e se manifestaria como um paradoxo que conecta um campo de produção, tradicionalmente caracterizado em uma forte ligação indicial com seus objetos representados, com o problema do fenômeno da tecnologia digital que estabelece uma crise de crença baseada em uma ruptura com os referentes. Vamos analisar este fenômeno considerando 2 produções: *Recollection* (Kamal Aljafari, 2015), um filme feito possível pelas ferramentas de alteração digital, e *Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011), uma produção que mostra a importância da cultura digital para a realização de um documentário coletivo de grandes proporções.

---

### **Introducción**

Hemos entrado en la emergencia de la «poshistoria», un mundo cerodimensional (el mundo de los bits), en el que todo es convertido en abstracción, en cálculo (Flusser, 2015). El filósofo checo-brasilero anunciaba en estos términos la revolución de la cultura digital que caracterizaría las tres décadas siguientes. Con la cultura de la posthistoria, llega también la posfotografía o la muerte de la imagen analógica: la emergencia y masificación de la imagen digital ha puesto en crisis la concepción de la imagen fotográfica como espejo del mundo, desencadenando una crisis de la representación que implica una

duda frente al estatuto referencial de la fotografía, una pérdida de la creencia (Belting, 2007).

Algunos teóricos de la imagen como William Mitchell con su influyente obra *El ojo reconfigurado*, el filósofo de la técnica Bernard Stiegler en su ensayo «La imagen discreta», o Lev Manovich en *El lenguaje de los nuevos medios*, podrían inscribirse en una postura que sugiere una ruptura radical de la imagen digital frente a la imagen analógica. Mientras tanto, otros como Tom Gunning (2001) o Arlindo Machado (2004) discuten con esta ruptura, principalmente porque ella mistifica tanto a la fotografía

como al cine analógicos, haciéndolos ver como medios que mantienen un nexo inmediato y absoluto con su referente, en contraste con su equivalente digital, obliterando una serie de complejas mediaciones técnicas que caracterizan a la fotografía tradicional. Kevin Robins (1995), por su parte, afirma que esta discusión de la ruptura se enmarca en una concepción teleológica caracterizada por el progresismo tecnológico, para el que toda tecnología nueva es necesariamente mejor, construyendo con ello una falsa polarización entre fotografía analógica y cultura digital.

En este contexto pretendemos problematizar el uso de imágenes digitales o digitalizadas en el documental contemporáneo, trabajando sobre dos casos particulares: *Recollection* (Aljafari, 2015), y *Life in a Day* (McDonald, 2011). Estos proyectos audiovisuales involucran una serie de intervenciones y manipulaciones de las imágenes a través de las herramientas creadas en la revolución digital. En ambos los casos, pese a la mayor o menor intervención de la tecnología digital, persiste un nexo referencial con el mundo, característico del campo documental y de otros registros de la no-ficción, y que en mayor o menor medida proponen una mediación emocional con sus referentes, permitiendo llevar la problemática de lo digital más allá de una ontología de la imagen, es decir, trasladando una discusión predominantemente teórica, filosófi-

ca o, si se quiere, abstracta, hacia el terreno de los usos particulares de la imagen en los que, siguiendo a Robins, persiste una referencia existencial de las imágenes con el mundo en lo cognitivo, lo emocional, lo estético, lo moral o lo político.

### **Lo digital y la crisis de la imagen indicial**

William Mitchell, en *El ojo reconfigurado*, hace referencia al aspecto discreto y cuantificable de lo digital frente a la continuidad de la fotografía analógica. La imagen fotográfica tradicional manifiesta una absoluta continuidad en su conformación, característica propia de lo analógico. Frente a esta continuidad, la imagen digital se compone de una serie de unidades discretas (los píxeles), que proporcionan una cantidad fija y cuantificable de información. Este carácter discreto o discontinuo de la imagen digital la ha sometido a una manipulación y alteración ilimitadas a través de herramientas informáticas, en contraste con el pasado analógico.

Algunos críticos y teóricos, en consecuencia, han opuesto lo indicial y lo digital en sus teorías sobre la imagen fotográfica y fílmica. Un signo indicial, recordemos, es aquel que mantiene una relación existencial con su objeto y, en consecuencia, es afectado por él. Se trata, en suma, de una huella de la presencia del objeto.

Lev Manovich, por su parte, 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 profílmica:

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. (2006)

Sin embargo, sería el filósofo de la técnica Bernard Stiegler quien encarne con mayor claridad la oposición entre lo indicial y lo digital en su ensayo *La imagen discreta* (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, desaparece en la fotografía analógico-digital: mientras que 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, en la captura digital se descompone en un proceso de «discretización».

Frente al carácter continuo de la fotografía analógica, la discretización, para Stiegler, somete a la imagen a la discontinuidad, una descomposición analítica de la luz y del movimiento<sup>1</sup> que permitiría, coincidiendo con Mitchell, su infinita manipulación. Como resultado se da una pérdida de la creencia por parte del

**1** De acuerdo con Manovich, diremos que la discretización era ya una característica de los medios de la sociedad industrial que siguen la lógica de la fábrica: la de la estandarización de los componentes y la división de los procesos. La discretización del movimiento hacía ya parte de la tecnología del cine desde sus inicios, y la discretización de la luz ha hecho parte de los procesos analógicos de fotocomposición en colores desde hace más de un siglo, ya sea para la reproducción de imágenes impresas o, incluso, para la filmación de imágenes en movimiento desde la aparición del technicolor. En la actualidad los procesos de separación en colores (por ejemplo, la separación de cian, magenta, amarillo y negro, habitual en las imágenes impresas) siguen siendo utilizados con profusión para reproducir el espectro de lo visible en distintas industrias de las imágenes.

espectador: «cuando miramos una foto digital nunca estamos absolutamente seguros de que lo que miramos existe» (Stiegler, 1998).

Sin embargo, desde un análisis semiótico, es discutible el papel que tendría esta discretización en las relaciones entre imágenes y espectador, toda vez que los píxeles o los bits no son unidades con significado, sino un tipo distinto de materialidad. Siguiendo algunos ejemplos de Manovich, «ni los fotogramas de una película, ni los puntos de media tinta de una impresión guardan la menor relación con la manera que tienen una película o una fotografía de afectar al espectador» (2006). Este argumento se acerca al de Eliseo Verón, cuando, atendiendo a la dicotomía entre lo digital y lo analógico, describe la dimensión que va de la continuidad a la discontinuidad en sus reglas constitutivas de la materia signifiante, afirmando que esta dimensión no remite a características objetivas de la realidad material, sino a hipótesis perceptuales. Así, la diferenciación entre ambos polos supone un vínculo entre la materia signifiante y los sujetos productores y receptores de mensajes, dejando de lado las propiedades de la materia en sí.

La discretización como diferencia fundamental entre la tecnología analógica y la digital, para Tom Gunning, conduce a un equívoco común cuando pensamos la ruptura entre lo digital y lo analógico, una confusión de lo indicial y lo icónico:

de la ausencia de parecido entre los bits y lo que representan, o sea de la pérdida de iconicidad o analogía, se deduce un decaimiento de lo indicial, afectando directamente nuestra creencia en las imágenes. La imagen fotográfica digital se codifica en un sustrato que no guarda una relación de parecido con su objeto (los bits). 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.

En consecuencia, para Gunning, el almacenamiento de la imagen en datos numéricos no elimina en absoluto su aspecto indicial. Mucho antes del advenimiento de lo digital, una serie de artefactos indiciales, entre ellos algunos instrumentos médicos, 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. Estos aparatos, que convierten en discreta la información obtenida del mundo exterior, no supondrían a priori un descreimiento. De hecho, contra lo que afirmaría, por ejemplo, William Mitchell, para quien la prensa, la ciencia o el sistema legal lucharían por mantener la hegemonía de la imagen fotográfica tradicional, como contrapeso al descreimiento ocasionado por lo digital, observamos todo lo contrario. Los organismos e instituciones encargados de emitir documentos

e identificar individuos utilizan con profusión artefactos de captura digital, no solo por una cuestión de eficiencia administrativa derivada de las ventajas que estos medios proveen (costos, velocidad, facilidad de almacenamiento y transmisión), sino también por la confianza que depositamos en la información que suministran porque, siguiendo a Gunning, son también indiciales.

Además de la discretización, siguiendo la hipótesis de Stiegler, la crisis de la creencia estaría determinada por un conocimiento intuitivo del dispositivo tecnológico que modificaría la percepción del espectador, un saber paralelo a la recepción de la imagen. Este saber intuitivo era ya una condición de creencia en la etapa de la fotografía analógica, en la que la difusión sobre el funcionamiento del aparato y el amateurismo fotográfico jugaron un rol fundamental. Para Jean-Marie Schaeffer el espectador puede encontrarse abrumado por el nivel de detalle y de semejanza con el modelo brindado por la fotografía, pero para leerla como índice es necesario conocer su *arché*, su fundamento como grabación físico-química brindada por un aparato (Schaeffer, 1995). Sin embargo, tanto en la fotografía digital como en la analógica,

los regímenes de creencia o incredulidad coexisten con frecuencia ya que, siguiendo a Gunning, la posibilidad de mostrar la verdad implica habitualmente la posibilidad de engaño y viceversa: solo aquello que es capaz de ganar nuestra credulidad es capaz de defraudarnos. Un vistazo a la historia de la falsificación fotográfica<sup>2</sup> demuestra que «cualquier pretensión de verdad es siempre una pretensión acechada por la sospecha de falsificación» (Gunning, 2004).

Junto a la discretización y al conocimiento intuitivo del dispositivo, para Stiegler, habría un tercer elemento que provoca la crisis de la creencia, consistente en un tiempo diferido entre la captura de la imagen y su grabación, el tiempo de almacenamiento del dispositivo. Frente a este fenómeno, la imagen analógica se caracteriza por 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 postura de Stiegler hace eco de cierta mirada subjetiva que Barthes manifiesta en todo momento en *La cámara Lúcida*.

<sup>2</sup> Gunning menciona algunos casos de falsificación fotográfica analógica con fines políticos, como el caso de Joseph Stalin y su propaganda, y artísticos como los casos de Man Ray, Heartfield y Rodchenko (Gunning, 2004). En otra parte menciona el caso de la «fotografía espiritista», una forma de alteración fotográfica para documentar fenómenos paranormales (Gunning, 1995).

En el Caso de Barthes, esta subjetividad aparece enunciada siempre en oposición 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. «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 una emotividad ya presente en la primera frase del libro de 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. De esta forma, la cadena de luminancia concede a la imagen analógica

la manifestación de cierto linaje, de una autenticidad ausente en el soporte digital.

El tiempo diferido de la grabación digital, como lo opuesto a la absoluta contigüidad e inmediatez de la grabación química, sería lo que para Tom Gunning fomenta el mito de la transparencia de lo analógico o lo que Arlindo Machado denomina una mística del click (Machado, 2001). Se trata, en suma, de la obliteración de una serie de mediaciones técnicas propias de la fotografía analógica que estos autores, en contrapartida, resaltan por su complejidad: un proceso que inicia mucho antes del momento de obturación de la cámara y que termina mucho después, en el proceso de revelado, ampliación, usos y circulación de las imágenes<sup>3</sup>.

### **Nuevas formas de acceso a lo real**

Frente a la crisis de la creencia propiciada por la incursión del fenómeno digital podría, incluso, afirmarse lo completamente opuesto: la masificación y facilidad de uso de las cámaras digitales y celulares permiten un acceso, aparentemente,

<sup>3</sup> 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 (Machado, 2001). Esta concepción de la fotografía como expresión de conceptos o leyes científicas, antes que como huella de lo real, podría rastrearse en la obra de 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).

más inmediato y menos controlado o escenificado a situaciones inéditas de la realidad, en oposición al pasado analógico. La capacidad de capturar y transmitir de manera instantánea cualquier tipo de suceso a través de estos dispositivos ha servido para denunciar o capturar infractores de la ley, grabar eventos catastróficos imprevistos o simplemente compartir situaciones de la cotidianidad. La cámara digital viene a completar la revolución de aquellos dispositivos que, por su ligereza, facilidad de uso y capacidad de capturar imagen y sonido en casi cualquier situación, permitieron décadas atrás la aparición del cine directo y su política de no intervención en pro de una mirada objetiva.

Ya desde lo estético, el soporte digital de los años 90, que se caracterizó por su baja resolución, el uso de la cámara en mano y el sonido directo, estuvo presente en algunas producciones audiovisuales de ficción como *Festen* (Thomas Vinterberg, 1997) o *Los Idiotas* (Lars von Trier, 1998) del movimiento *Dogma 95*, brindando cierto tipo inédito de realismo, un acceso crudo y visceral a los cuerpos y a las situaciones, en los que la cámara funcionaba, por su ligereza, como «excrecencia del cuerpo» (Roth, 2011). En algunas otras 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 autoco-nocimiento, permitiendo sacar a flote una realidad oculta o latente en la pareja de protagonistas, principalmente en Uwe, quien descubre su homosexualidad hacia el final del filme. Ocurre de forma similar en algunos filmes de Atom Egoyan en los que se muestra cierta estrategia autoreflexiva que tematiza distintos mecanismos de representación audiovisual, especialmente a través de la aparición de diversas pantallas y dispositivos de reproducción de imágenes en movimiento, logrando con ello una puesta en abismo del propio filme. Por ejemplo, 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, filmado continuamente por el protagonista). Pasando al cine más comercial, en *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.

Más allá de estos ejemplos provenientes del cine de ficción que tematizan lo digital o que utilizan los nuevos medios

como forma expresiva, es importante atender a las transformaciones que lo digital provoca en el estatuto indicial de la imagen en el documental, campo privilegiado de acceso a lo real. El cine documental está emparentado con lo que podríamos denominar los discursos de sobriedad, los cuales inciden directamente en nuestra realidad, como lo son la ciencia, la economía, la política, la religión, y todos aquellos que dan por sentado tener un poder instrumental. Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real, directa, inmediata, transparente (Nichols, 1997). Para Nichols, cuando vamos a ver un documental «no nos preparamos para comprender una historia, sino para entender un argumento. Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo particular con el mundo que todos compartimos».

Todo lo dicho puede aplicarse sin problemas a ciertas modalidades canónicas del documental, aquellas que en la teoría de Nichols corresponden al documental expositivo, el observacional, e incluso, el

interactivo (Nichols, 1995). Sin embargo, en la actualidad se observa una gran proliferación de documentales que privilegian una mirada subjetiva, aquellas a las que Nichols denomina bajo las categorías performativa y poética. En estas formas documentales, si bien se presenta un tono y cualidades expresivas, se mantiene un nexo con el mundo empírico: son filmes que «rechazan el realismo, pero no la realidad, subordinan el nexo indicial con el mundo sin abandonarlo del todo» (Roscoe y Hight, 2001). Para Lorena Steimberg, quien escribe sobre el documental latinoamericano, hay un corrimiento de lo indicial en las producciones contemporáneas: el documental que se apoyaba tradicionalmente en el aspecto indicial de la imagen como garantía de existencia del hecho, ahora se inclina por un estatuto indicial de la imagen que genera un efecto de autentificación ya no vinculado a la veracidad del enunciado, sino de la enunciación, a la puesta en evidencia de la constitución del film como discurso, como constructo<sup>4</sup> (Steimberg, 2015).

<sup>4</sup> En ocasiones, esta enunciación puede trasladarse del autor como fuente de enunciación al mismo aparato de grabación. En el documental *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (Joseph Morder, 2007), el realizador francés trabaja con una cámara digital portátil explorando un nuevo lenguaje. Uno de sus hallazgos es la dificultad del aparato para captar amplias diferencias de luz y oscuridad, aquello que en lenguaje técnico recibe el nombre de «rango dinámico». La decisión de conservar en el filme las múltiples escenas subexpuestas o sobreexpuestas, que en otras circunstancias serían absolutamente descartables, pone de manifiesto un defecto de la tecnología digital que se convierte en parte de la enunciación como construcción del filme y, en cambio, muestra poco o nada sobre lo filmado.

En estas modalidades de lo performativo y lo poético podríamos enmarcar los filmes *Recollection* (Aljafari, 2015) y *Life in a Day* (McDonald, 2011). Ambas producciones permiten emplazar ciertos usos particulares de la imagen digital o digitalizada en la discusión sobre las rupturas o continuidades entre lo analógico y los nuevos medios. Desplazando la atención de una ontología de la imagen digital, que implicaba una discusión filosófica y predominantemente abstracta, hacia la consideración de algunos casos particulares, se devuelve la atención sobre cierta dimensión existencial de las imágenes ya sean analógicas o digitales. Para José van Dijck (2007), las imágenes del futuro podrán estar producidas digitalmente, pero estarán inevitablemente configuradas por los deseos y conceptos previamente desarrollados en la época de la reproducción mecánica, química o magnética.

### ***Recollection* (Kamal Aljafari, 2015)**

La manipulación infinita de la imagen, como ya se ha dicho, es una de las características fundamentales de los nuevos medios. Sin embargo, técnicas de manipulación como la alteración o el retoque de imágenes han estado presentes en toda la historia de la fotografía en distintos contextos como el del arte, la publicidad e, incluso, la política.<sup>5</sup> Lo que para Dijck

(2007) se incrementa en la era digital es el número de posibilidades para retocar y revisar: en la actualidad, nos sentimos con la capacidad de intervenir en una serie de procesos antes resguardados en el interior de la cámara, el rollo fotográfico o el laboratorio de revelado.

El caso de *Recollection* es el de una propuesta sumamente particular, cuya concepción es posibilitada solo por la maleabilidad de los nuevos medios. En este filme que podríamos considerar un *found-footage*, el cineasta de origen palestino, Kamal Aljafari, hizo una recopilación de más de 50 películas filmadas en la ciudad de Jaffa, al sur de Tel-Aviv, entre las décadas del '60 y el '90. El realizador filmó las partes que le interesaban de estos filmes, proyectándolos en una pantalla gigante, para luego borrar digitalmente todo aquello que correspondía a los personajes principales y a la acción dramática, trayendo a primer plano aquello que funcionaba como telón de fondo, el pueblo palestino de Jaffa.

La ciudad de Jaffa, destruida durante décadas por el conflicto israelí-palestino, brindaba el escenario perfecto para filmes de acción realizados por productoras israelí y estadounidenses. Para Aljafari, los palestinos fueron sistemáticamente excluidos de la ciudad tanto en la realidad como en los filmes de ficción. A

<sup>5</sup> Ver nota 2.

este borramiento de la historia palestina en Jaffa, Aljafari responde también a través del borrado de los actores y las situaciones ficcionales (lo que denomina «justicia cinematográfica»), convirtiendo estas imágenes en un documento de la ciudad y sus habitantes, a quienes el director trata de identificar por la locación de la toma o por alguna característica física. La presencia intermitente de estos personajes de fondo y los planos desolados proporcionan una visión irreal de la ciudad que Aljafari describe como la proyección de alguien que sueña.

La exploración de estos espacios se realiza a través del movimiento de la cámara en mano y acercamientos tipo *blow-up*, permitiendo brindar una imagen agrandada de los lugares y personas, pero también menos nítida, en la que los seres retratados brindan un aspecto fantasmagórico. Sin embargo, para Aljafari:

estas personas no eran fantasmas, estaban todo el tiempo allí. Cuando comencé a realizar la película comencé a creer que ellos estaban esperando que yo los encontrara. Con la edición y el montaje se puede hacer dialogar a todas esas personas que se fueron.<sup>6</sup>

Este efecto brindado por los movimientos de cámara lleva al espectador a creer

que la mirada de Aljafari se encuentra realmente en el lugar y no en la superficie plana de los filmes recopilados, única forma de visitar una ciudad ahora desaparecida. Por otra parte, el sonido que acompaña las imágenes fue grabado en la ciudad de Jaffa por el mismo Aljafari, convirtiéndose en la única toma directa proporcionada por el realizador. La *voice over*, cuya utilización es característica del documental canónico, se ausenta en este filme abriendo la posibilidad de dar la voz a la memoria misma de las imágenes, en medio de un silencio que es como «volver al lugar donde ha ocurrido una catástrofe» según el realizador.

Lo paradójico del filme está en que la adulteración de las imágenes, que habitualmente sirve para el enmascaramiento, embellecimiento o transformación de lo real, como sucede en las grandes producciones cinematográficas o en la publicidad, aquí es una herramienta de la memoria. Aljafari llega, incluso, a cambiar el color de algunas fachadas, a completar algunas edificaciones destruidas, a pintar una puerta o una ventana oculta tras el cuerpo de un actor; de esta forma las imágenes, aunque adulteradas, se parecen más al recuerdo que el realizador tiene de ellas.

Algunos personajes y lugares del film destacan por su reiterada aparición y por

<sup>6</sup> Todos los comentarios atribuidos a Aljafari corresponden a una ronda de preguntas realizada en su exhibición del filme en el DOC Buenos Aires 2015.

una necesidad obsesiva de escudriñarlos y recorrerlos: uno de estos personajes es el tío de Aljafari, a quien el realizador encontró caminando casualmente en el fondo de uno de los films compilados y cuya imagen se constituye en el único recuerdo filmico existente del familiar. Otro elemento que se registra de manera obsesiva es un pequeño auto azul estacionado en una esquina frente a la casa de la abuela de Aljafari, un lugar donde el director vivió momentos importantes de su infancia.

Como en los documentales performativos y poéticos, este recorrido imaginario por Jaffa pone de relieve una mirada subjetiva, la presencia de un punto de vista del autor antes que una explicación lógica o argumental sobre la historia o la gente de la ciudad. En *Recollection* esta mirada subjetiva organizada a través de la alteración digital permite a la vez pensar en una relación indisoluble entre medio y memoria. Dicjk (2007) considera como una falsa dicotomía la separación entre memoria interna y lo que sería el medio o la memoria externa, la primera habitualmente considerada como corporal y real y la segunda como tecnológica y artificial. Para la autora, hay una relación

indisoluble entre ambas, configurándose de manera recíproca: los medios no son solo una prótesis o una ayuda a la memoria sino que medio y memoria se transforman mutuamente. Estas afirmaciones concuerdan con la tesis de Stiegler sobre la relación transductiva entre imagen mental e imagen objeto: la síntesis tecnológica (la imagen objeto) no es una réplica de la vida (la imagen mental), así como la escritura no es la reproducción del habla, sino que el habla es ya siempre escritura y en el caso del cine, la imagen mental es ya siempre imagen objeto.

La película de Aljafari es una muestra de aquellas emociones ligadas a lo fotográfico que, para Robins (1995), permiten usos creativos, morales y políticos que están fuera de la agenda de la teoría posfotográfica, constituyéndose en una salida a la concepción teleológica de los medios que construye una falsa polarización entre imagen digital y fotografía. Más que apoyar la tesis de la crisis de la creencia, el trabajo de alteración digital de Aljafari y la reinscripción de las imágenes en un nuevo contexto, lejos de los filmes de ficción que las originaron, devuelven una mirada auténtica y emotiva sobre la ciudad de Jaffa<sup>7</sup>. *Recollection* invita a

<sup>7</sup> Podríamos afirmar, incluso, que trasladar estas imágenes de la ficción al documental les restaura un estatuto referencial que tendría un papel vago y secundario en su contexto original. En este caso particular, el nexo referencial restaurado, paradójicamente por la adulteración posibilitada por los nuevos medios, conduciría a lo que Odin llama una lectura documentalizante, un efecto de la interpretación de la imagen como índice pensado desde la pragmática antes que desde una ontología. Muestra de este →

apartarnos de una discusión puramente teórica y filosófica sobre las nuevas tecnologías para poner el énfasis en la dimensión emotiva de los usos de las imágenes en la contemporaneidad.

### ***Life in a Day* (Kevin McDonald, 2011)**

Mientras que el documental de Aljafari es posibilitado por los nuevos medios debido al alto grado de alteración y manipulación de los referentes exigido por la construcción de sus imágenes, el caso de *Life in a Day* muestra la importancia del internet y la tecnología digital para llevar a cabo un proyecto colectivo de grandes proporciones. A través del sitio web Youtube se realizó una gran convocatoria para que usuarios de todos los rincones del planeta grabaran escenas de su vida cotidiana el día 24 de julio de 2010. La productora Scott Free UK junto al director Kevin Macdonald emplearon el material para la realización de un largometraje que, a través de la visión y las voces de gente ordinaria, mostrara un día en la vida de la Tierra.

La idea del filme, afirma Macdonald, está inspirada en el trabajo documental

poético de Humphrey Jennings, un cineasta británico que creó el movimiento «Mass Observation» en la década de 1930 cuyo fin era el de retratar a través del filme la vida cotidiana de la gente en Inglaterra. *Life in a Day* es, según el director, una búsqueda de imágenes, no necesariamente bellas, pero cargadas de los sentimientos, las inquietudes, los afectos, los temores y las opiniones de cientos de miles de filmadores aficionados. El desarrollo del film tiene un orden cronológico (desde la madrugada del 24 hasta la medianoche del mismo día) y se articula tomando como eje 3 preguntas: ¿qué tienes en tu bolsillo?, ¿qué es lo que amas? y ¿a qué le temes? El hecho de que todo suceda casi al mismo tiempo, pero en distintas partes del mundo, según Macdonald, le aporta una magia especial al proyecto, sumado al hecho de que lo cotidiano de un lugar puede verse extraño o exótico en comparación con otras cotidianidades.

La convocatoria reunió más de 4500 horas de grabación provenientes de 192 países, excediendo las expectativas iniciales de los realizadores. Para Macdonald, más allá de la importancia de la masificación de aparatos de registro en soporte

---

hecho son algunas escenas tomadas por Aljafari, de la película de acción *Delta Force* (Menahem Golan, 1986) protagonizada por Chuck Norris, quien en la trama debía luchar contra un grupo de terroristas de nacionalidad incierta en la ciudad de Beirut. Sólo en el contexto del filme de Aljafari, estas escenas de una falsa Beirut recuperan a Jaffa como su referente y los extras ocasionales son identificados como palestinos, en un proceso que el realizador describe como convertir escenas de filmes en «un obsesivo y casi mágico álbum de fotografías».

digital, se trata de un proyecto imposible de concebir sin la existencia de internet o de la misma plataforma de Youtube:

La idea de poder solicitar la contribución para este proyecto a cientos de miles de personas, y que después podamos transmitirlo, es algo característico de la época en que vivimos. *Life in a Day* no podría haber existido 100 años antes, ni 20 años antes, ni siquiera 6 años antes.<sup>8</sup> (2011)

Debido al volumen del material recopilado fue necesario un intenso trabajo de clasificación que duró varias semanas. La tecnología digital es esencial para este tipo de tareas que implica el uso de metadatos y etiquetas que facilitan la posterior utilización de los videos organizándolos por temas, planos o motivos recurrentes. Se trata de una discretización a nivel del contenido, que va más allá de la materialidad discontinua de los bits o lo píxeles, y que permite encontrar ciertos patrones dentro de un caos de imágenes en movimiento. En opinión de Stiegler, la tecnología y la discretización llegarán cada vez más lejos:

más allá de los planos, se reconocerán automáticamente los movimientos de cámara, los objetos idénticos presentes en un film, los personajes, las voces, los decorados repetidos, etc... esto permitirá

navegar no linealmente en el flujo de las imágenes hacia elementos cada vez más finos e iterativos. (1998)

En el caso de *Life in a Day*, esta discretización se realizó a través de una acción combinada entre el esfuerzo humano y la máquina. De esta forma, para facilitar el almacenamiento y utilización del material se utilizaron etiquetados. Por ejemplo, el editor del documental, Joe Walker, afirma que para videos realizados por hombres en los que aparecía retratada una pareja femenina se usó la etiqueta «mybeautifulgirlfriend», de forma que pudieran ser encontrados y editados con mayor rapidez. Otros elementos recurrentes que debieron ser etiquetados y clasificados fueron las imágenes de la luna, que aparecen en docenas de filmaciones ya que, casualmente, en la madrugada del 24 de julio de 2010 había luna llena; las vistas en picado de los pies de los camarógrafos aficionados fueron un elemento que por su enorme recurrencia, debió ser también etiquetado y utilizado en el filme.

Si bien van apareciendo de cuando en cuando algunas historias cortas, especialmente en aquellas filmaciones con mayor presencia de diálogos o monólogos, el filme se organiza principalmente a partir de montajes asociativos. Desde lo retórico, se articulan diversos motivos

<sup>8</sup> El portal Youtube fue creado justamente en el año 2005, 6 años antes de la aparición del filme.

que funcionan como enlace suavizando o justificando algunas transiciones o pasajes de un video a otro creando relaciones de contraste o similitud. Algunos ejemplos de ello son la transición por contigüidad de una escena de ordeño en el campo a diversas secuencias de preparación del desayuno utilizando la imagen de la leche como conector; en otros casos se emplea el contraste, como en el caso del «dormir» como motivo, alternando entre quienes duermen en la cama y quienes duermen en la calle, o mostrando un juego de opuestos entre chicos del primer mundo jugando y chicos de países subdesarrollados realizando trabajos propios de un adulto.

La primera exhibición del documental se realizó en el festival de Sundance 2011, sin embargo fue Youtube la plataforma principal de difusión del documental que ya cuenta en su página con más de 12 millones de reproducciones.<sup>9</sup> Para Dijck, el empleo de estas plataformas como mediación de la memoria ha tenido una particular influencia en el uso y preservación de las imágenes fijas o en movimiento que en la época analógica estaban relegadas, con frecuencia, a la esfera de lo privado:

Por su naturaleza, muchos objetos digitales relacionados con la memoria se

están convirtiendo en elementos de la red, contruidos en la comunidad de la Web en constante interacción con distintas personas, incluso con audiencias anónimas. Las tecnologías de la autorrepresentación son ahora, más que nunca, tecnologías del intercambio. (2007)

*Life in a Day* constituye un claro ejemplo de esta transformación en el uso de las imágenes privadas, transformación que, sin embargo, sucede de manera gradual y no aniquila las formas y prácticas de la era analógica, sino que más bien reformula o reutiliza viejos géneros como los del álbum familiar o el film casero, tendiendo a la hibridación. Tanto el documental como todo el material descartado en el montaje final se encuentran en Youtube a disposición de los millones de usuarios, permitiendo, no solo la preservación de esta experiencia audiovisual a la manera de los viejos aparatos, sino también la conexión inmediata con un auditorio que, a su vez, puede reutilizar estas imágenes y convertirse en productor de nuevas experiencias.

### **Conclusión**

Tanto *Recollection* como *Life in a Day* permiten considerar el pasaje de lo analógico a lo digital a través de las continuidades entre ambas tecnologías desde una dimensión pragmática: una

<sup>9</sup> Número de reproducciones el 5 de mayo de 2017.

visión del problema centrada en los usos particulares de las imágenes, en contraste con un abordaje principalmente teórico y abstracto sobre el tema, que fomenta una concepción radicalmente teleológica en torno a la aparición de los nuevos medios. Este último, si bien arroja luz sobre transformaciones fundamentales producidas por la irrupción de lo digital, oblitera por momentos la complejidad y la importancia de las viejas tecnologías y

su persistencia en los usos que hoy damos a las herramientas de creación y difusión de las imágenes. A fin de cuentas, las imágenes, dice Robins, no existen ni pueden existir en un terreno puramente teórico, sino que son importantes en términos de lo que podemos hacer con ellas y de cómo nos aportan significados. En este sentido concordamos con el autor al concluir que el futuro de las imágenes no está tecnológicamente determinado.

#### Referencias bibliográficas

- 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.
- BELTING, H. & ESPINOSA, G.M.V. (2007). *Antropología de la imagen* (Vol. 3032). Katz.
- CHOI, D. y BERMÚDEZ, N. (2015). *La narración cinematográfica en la era de la imagen digital*. Buenos Aires: Repositorio digital UNA.
- FLUSSER, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUNNING, T. (1995). Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films, and photography's uncanny. En *Fugitive images: From photography to video* (pp. 42–71).
- ——— (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: Metropolitan Books.
- MACHADO, A. (2001). La fotografía como expresión del concepto. En *El Paisaje Mediático. Sobre el Desafío de las Poéticas Tecnológicas*. San Pablo: Pontificia Universidad Católica.

- MANOVICH, L. (2006). ¿Qué es el cine? *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W.J. (1994). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Mit Press.
- NICHOLS, B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- ——— (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- ROBINS, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49–75).
- ROSCOE, J. & HIGHT, C. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester University Press.
- ROTH, L. (2011). El video digital: órgano de un cuerpo en mutación. En Labaki, A. y Mourao, M.D. (Comps.). *El cine de lo real*. Buenos Aires.
- SCHAEFFER, J.M.(1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- STEINBERG, L. (2015). El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (54), 51–61.
- STIEGLER, B. (1998). La imagen discreta en DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba.
- VAN DIJCK, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.