

JEAN-MARIE SCHAEFFER

# LA IMAGEN PRECARIA

DEL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

CATEDRA  
**Signo e imagen**

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra:  
*L'image précaire*  
*Du dispositif photographique*

Traducción: Dolores Jiménez

© Éditions du Seuil, 1987  
Ediciones Cátedra, S. A., 1990  
Josefa Valcárcel, 27 28027-Madrid  
Depósito legal: M 32.325.-1990  
I.S.B.N.: 84-376-0962-3  
*Printed in Spain*  
Impreso en Lavel  
Los Llanos, nave 6, Humanes (Madrid)

## Introducción

Il est plus simple de gratter le mortier que de déplacer une pierre. Eh bien, il faut faire l'un en attendant de pouvoir faire l'autre.

L. WITTGENSTEIN\*

La invención de la fotografía ha modificado profundamente las relaciones que mantiene el hombre con el mundo de los signos, por tanto con la realidad. La grabación química o física de las señales visibles, inmóviles o móviles, se identifican cada día más con la información como tal. Podemos alegrarnos de ello o lamentarlo, no podemos ignorarlo.

Las páginas que vienen a continuación intentan describir la revolución conceptual introducida por la existencia del signo fotográfico. Mi reflexión pretende ser pragmática y admite como postulado explícito que un signo no tiene más existencia que para un interpretante al menos virtual. En consecuencia, no tengo ontología de la imagen fotográfica que ofrecer, si no es implícitamente y a pesar mío. Intentaré más bien captar la imagen fotográfica en la dimensión de su circulación social, no real sino virtual; en la dimensión, pues, de su lógica pragmática.

Parto de la idea que la imagen fotográfica es esencialmente (pero no exclusivamente) un signo de recepción. Por consiguiente afirmo

\* N. de la T.: «Es mucho más fácil rascar el mortero que desplazar una piedra. Pero hay que hacer lo primero esperando hacer lo segundo.»

que es imposible comprenderla plenamente en el marco de una semiología que define el signo desde el punto de vista de su emisión. Esto no significa que niegue la pertinencia de la noción de intencionalidad para dar cuenta de algunos de sus aspectos. Pero intentaré demostrar que estos aspectos son secundarios: la imagen fotográfica considerada en sí no es un mensaje.

Toda descripción del dispositivo fotográfico debe, claro está, tener en cuenta el hecho que, como cualquier imagen, el cliché fotográfico es el resultado de una acción humana. Pero, cuando hablamos del fotógrafo, pensamos en la imagen como obra y no como indicio de hechos o acontecimientos reales. Además, la obra debe ser entendida como resultado de una *techné*, de un hacer, más que como expresión de un mensaje. Identificarla con la re-presentación de un sentido instituido es, a mi modo de ver, negarse a comprender algo del arte fotográfico.

El aspecto más irritante del signo fotográfico, pero también el más estimulante, reside sin duda alguna en su flexibilidad pragmática. Todos sabemos que la imagen fotográfica está al servicio de estrategias de comunicación más diversas. Ahora bien, estas estrategias dan lugar a lo que me propongo llamar *normas comunicacionales*, y que son capaces de modificar profundamente su estatuto semiótico. Esbozaré la descripción y algunas de esas normas, sin pretender ser exhaustivo. Espero demostrar así que la imagen fotográfica, lejos de poseer un estatuto estable, es fundamentalmente cambiante y múltiple.

Tengo la esperanza, quizás vana, de haber conseguido alejar cierto número de ideas preconcebidas y confusas. Así, la que identifica la analogía a la re-presentación; o también la que piensa que, al ser la imagen fotográfica de tipo técnico, no puede ser más que codificada; también la que reduce el modo de funcionamiento de todos los signos al de los signos lingüísticos; otras, por último, que el lector tendrá ocasión de descubrir. No pretendo haber resuelto todas las cuestiones, lejos de ello, pero si consiguiera clarificar algunas de ellas, me conformaría fácilmente. De modo inevitable, sin duda, habré introducido a mi vez otros prejuicios: la reflexión no tiene el don de ubicuidad.

Dentro de la literatura reciente dedicada a la fotografía, dos trabajos me han inspirado en más de un aspecto. Se trata de *Philosophie de la photographie* (1983) de Henri Vanlier y, sobre todo, de *l'Acte photographique* (1983) de Philippe Dubois. Aunque algunas veces me distancio en algunos puntos concretos de uno y otro, comparto con ellos la idea fundamental de la naturaleza indicial de la fotografía. El trabajo de Dubois particularmente confluye con mis preocupaciones en puntos esenciales, ya sea la importancia concedida a las categorías de la semiótica de C.S. Pierce, ya la tesis de la irreductibilidad

de la fotografía al modelo de la *cámara obscura*, o incluso la afirmación de la importancia de la dimensión pragmática<sup>1</sup>. A estos dos nombres quisiera añadir el de Roland Barthes, cuyas ideas, pese a o a causa de su carácter a menudo programático, siempre son estimulantes.

Se supone que las fotos que acompañan el texto, más que prolongarlo, lo ilustran: la mayoría de ellas son muy conocidas y, excepto dos, apenas las comento. Todas han sido seleccionadas porque me gustan por diferentes motivos.

Si dedico mi texto a Christian Metz es porque le debo lo esencial, su propia existencia: sin su estímulo, sin sus críticas exigentes y benévolas, nunca lo hubiera acabado.

---

<sup>1</sup> Es cierto que esta última afirmación no desemboca en análisis eficaces. Esto se debe sin duda al hecho que, como Vanlier antiguamente, Dubois se interesa sobre todo al estatuto material de la imagen fotográfica cuya pureza intenta salvaguardar.

## El *arché*\* de la fotografía

### 1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

Propongo, para empezar, poner provisionalmente entre paréntesis la noción de «imagen fotográfica» y partir más bien de una descripción del *dispositivo* fotográfico. Dos razones, al menos, me parecen justificar tal decisión. La primera es muy trivial: la imagen fotográfica es, en su especificidad, el resultado de una puesta en práctica del *dispositivo* fotográfico en su totalidad. De ahí se deriva que la propia identidad de la imagen no puede ser captada más que partiendo de su génesis. La segunda razón es de orden heurístico: las ideas que nos hacemos corrientemente de la noción de «imagen» presuponen que sólo podría ser la reproducción de una visión (precediendo ésta la otra desde el punto de vista lógico). Ahora bien, tal concepción impide captar la especificidad de la imagen fotográfica, ligada al hecho de que es siempre la grabación de una señal físico-química. Dicho de otro modo: si queremos comprender lo que distingue a la imagen fotográfica de las demás imágenes, hay que abandonar la idea según la cual existe *una* imagen «en sí» que sólo sufre cambios menores en función de los dispositivos que la producen. Christian Metz observaba ya en 1970 que estudiar la imagen no consiste forzo-

\* N. de la T.: *arché* remite a la forma latina *archetypum*, es decir, modelo original y primario de un arte. Al utilizar la forma *arché* sola, el autor se refiere sin duda tanto al origen (de la fotografía en este caso) como a los elementos y estructuras básicas del arte fotográfico. Por este motivo, quizá sea conveniente conservar la forma *arché* utilizada por el autor de este trabajo.

samente en buscar «el sistema de la imagen, el sistema único y total»<sup>1</sup>. Su pertinencia siempre es de rigor.

Inversión de las prioridades, pues: la imagen no sera el dato originario de la descripción, sino que deberá desprenderse de sus presupuestos técnicos. Por tanto, el análisis deberá partir de una definición de la especificidad físico-química de la producción de la imagen, es decir, de su estatuto de impresión. Al discurrir así, no pretendo en absoluto innovar: es un objetivo metodológico que podemos encontrar en numerosos trabajos, recientes o menos recientes, dedicados a la fotografía<sup>2</sup>. Pero a menudo se trata de una simple maniobra táctica que intenta colocar la fotografía al amparo de la pintura, aunque tenga que volver a introducir por la puerta trasera una concepción de la imagen que procede directamente de la estética pictórica, generalmente la estética naturalista. Dicho de otro modo, rara vez la noción de impresión juega un papel decisivo en la propia constitución de la teoría de la imagen fotográfica<sup>3</sup>. Ahora bien, me parece indispensable utilizar efectivamente ese *arché* de la fotografía en la descripción pragmática de la imagen.

Evitemos cualquier malentendido: la importancia que le concedo al análisis de la materialidad del dispositivo fotográfico no deriva de un objetivo reduccionista, sino que está motivada únicamente por el hecho de que el estatuto pragmático de la imagen se basa en una tematización de esa materialidad que crea su especificidad. Es ella, por ejemplo, la que proporciona el criterio de discriminación que nos permite distinguir la imagen fotográfica de la imagen pictórica. Por criterio de discriminación, no entiendo un criterio empírico derivado de un análisis de la materialidad de la imagen, sino un criterio que funda su estatuto comunicacional. En algunos casos, este criterio puede ser erróneo desde el punto de vista material: como veremos más adelante, puede ocurrir que se confunda una imagen fotográfica con una pintura. Además, mi proceder metodológico tiene un corolario: cualquier aspecto de la materialidad que no sea tomado en cuenta por la construcción pragmática de la imagen carece de pertinencia descriptiva en el lugar en que me sitúo.

Consecuentemente, los análisis que vienen a continuación están inscritos en límites precisos: sólo tomaré en cuenta el estatuto material de la imagen cuando intervenga en el plano de su estatuto semiológico. Esta toma de postura tiene consecuencias concretas. De ese modo, cuando se trate de tomar postura frente a la querrela sobre la

<sup>1</sup> Metz (1970), pág. 7. Las referencias de las obras citadas se encuentran en la bibliografía, al final del volumen.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos recientes escogidos al azar: Sontag (1979), pág. 179; Barthes (1980), pág. 126; Mora (1982), pág. 5; Vanlier (1983), págs. 16-21.

<sup>3</sup> Dos excepciones, ya señaladas: Vanlier (1983) y Dubois (1983).

naturaleza digital o analógica de la imagen fotográfica, me situaré claramente del lado de la segunda tesis, admitiendo al mismo tiempo que, efectivamente, la materialidad fotónica de la imagen es digital. La resolución de esta aparente contradicción es sencilla: la discontinuidad material de la imagen fotográfica depende de la imagen física, depende, pues, del discurso de la ciencia física; en cambio, con respecto a la imagen como visión, como representación visual, hay que situarse dentro de una problemática de la analogía. Ahora bien, este segundo nivel es el que importa: es cierto que existen casos de recepción digital (pensemos en la astrofotografía), pero se trata, en ese caso, de una lectura (incluso de un cálculo) de la imagen *fotónica*, y no de una visión de la imagen *fotográfica*.

Una última observación previa: propongo que el lector, cuando se encuentre con el término de «imagen fotográfica», piense, por lo menos en este primer capítulo, en el uso que se hace de la fotografía en criminología o en los protocolos de experiencias científicas más que en la fotografía periodística o en la fotografía artística. Nunca hay que empezar la casa por el tejado. Ahora bien, los estatutos de la foto de testimonio o del arte fotográfico son mucho más complejos que el de la fotografía científica (en tanto en cuanto ésta utiliza la imagen como vista). Antes de plantear las cuestiones referentes a la «objetividad» de la fotografía periodística o el estatuto artístico de una imagen de Weston o de Frank, hay que intentar primero responder a preguntas del tipo: ¿por qué, en física de las partículas, una fotografía de cámara de burbujas puede entrar en un protocolo de experiencia in tanto que elemento de prueba material? La descripción del *arché* fotográfico es la que nos debería proporcionar una respuesta, al menos parcial, a este tipo de preguntas. Tan sólo en un segundo tiempo, podremos intentar ver en qué las cuestiones que plantea la fotografía canónica (la de las imágenes con las que nos encontramos a diario) son, o no son, reductibles a las respuestas ofrecidas en el plano del *arché*.

## 2. IMPRESIÓN E IMAGEN FOTÓNICA

La imagen fotográfica, como resultante de su dispositivo, es una impresión química. O, para ser más concreto: es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, un flujo de fotones procedentes de un objeto (ya por emisión, ya por reflexión) que toca la superficie sensible.

La impresión, en su definición más general, es la señal que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico. Según el modo en que se realiza la señal, se pueden distinguir impresiones por con-

tacto directo e impresiones a distancia. Las primeras son el efecto de una acción mecánica o química directa del impregnante sobre el cuerpo impreso: es el caso del grabado, de la acuñación de monedas o de la máscara mortuoria. Podemos citar también las señales que un ser vivo deja en la tierra o en la nieve, así como la reproducción de una imagen por impresión. En cambio, las impresiones a distancia exigen la intervención de un elemento físico intermediario entre el impregnante y la impresión. En el caso que nos interesa, la fotografía, ese elemento intermediario no es más que el flujo fotónico emitido o reflejado por el impregnante. Según la terminología de la teoría de la información, el flujo fotónico, modalizado por el dispositivo, constituye un canal de información.

Impresión  
a  
distancia

Ya que la fotografía es una impresión a distancia, se sitúa de entrada en una tensión espacial que implica ausencia de cualquier contacto directo entre el impregnante y la impresión. Dicho de otro modo, antes de ser eventualmente un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia: es el resultado de una distensión espacial. Bien lo saben los fotógrafos: su mirada siempre está en función de la distancia «correcta». Esta lógica de la distancia es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es restada del mundo del emisor. Esa extracción es del orden del flujo energético irreversible: la impresión nunca puede ser devuelta a su contexto de extracción, consecuentemente, la imagen, concebida como construcción receptiva, es incapaz de restituirlo «como en sí-mismo».

La relación que une el impregnante a la impresión fotográfica es una relación de proyección: el límite ideal de la imagen fotónica no es más que la imagen matemática bi-unívoca, es decir, una imagen en la que cada punto del impregnante corresponde a un solo punto de la impresión y viceversa<sup>4</sup>. Por tanto, el nivel de la impresión es el de la imagen fotográfica analógica. Esta última se caracteriza al menos por una limitación suplementaria, a saber, el parecido de la imagen de un objeto con las condiciones de la visión humana de ese objeto. La relación analógica modifica la relación causal, y los correlatos puramente físicos de la segunda se ven transformados en correlatos entre signos visuales.

La limitación suplementaria de la analogía implica una modalización específica de la imagen fotónica que va desde la elección de ciertas lentes hasta la inversión del negativo en positivo, pasando por

<sup>4</sup> Esta imagen ideal siempre es contrarrestada por errores de transmisión que padece el punto-objeto hipotético en el transcurso de las diversas transformaciones que desembocan en el punto-imagen. Véase Dainty y Shaw (1974).

la preferencia concedida a la instantánea. Este último punto es interesante puesto que equivale a excluir el trazado de los movimientos en beneficio de la figuración de objetos. El hombre graba el movimiento como sucesión de estímulos, mientras que la imagen fotográfica sólo sabe reproducirlo como despliegue espacial: dicho de otro modo, se excluye el trazado de los movimientos porque no se puede transponer analógicamente. En cambio, en cuanto a impresión se refiere, esta exclusión no es en absoluto obligatoria, y sabemos que las fotografías de las cámaras de burbujas son señales de *movimientos* de partículas (en esto mismo se basa su interés, ya que así se pueden calcular los ángulos de fuga de las diferentes partículas surgidas de un encuentro) (foto n<sup>o</sup> 1).

Después de haber descrito el principio de la impresión fotográfica, intentemos precisar las diversas maneras con las que puede operar el impregnante en relación con el dispositivo. Distinguiré tres casos:

a) La impresión por luminancia directa. Se caracteriza por el hecho de que el objeto impreso es también fuente del flujo fotónico que produce la impresión. Las fotografías del sol y de las estrellas, pero también las impresiones producidas por cuerpos radiactivos, son fotografías por luminancia directa. No existe criterio interno a la imagen que permita distinguir una imagen por luminancia directa de una imagen por reflejo: así, una foto del cielo estrellado presenta a la vez impregnantes por luminancia directa e impregnantes por reflejo (como la «estrella» de la noche, es decir, el planeta Venus). En la fotografía canónica, las impresiones por luminancia directa sólo juegan un papel muy limitado. En ciertas ciencias, su papel es fundamental ya que permiten establecer una relación energética calculable entre el punto-imagen y su fuente.

b) La impresión por reflejo: el objeto impreso es distinto de la fuente del flujo fotónico. Es lo que ocurre generalmente con el uso canónico de la fotografía. La fuente luminosa es natural o artificial. Esta última diferencia puede influir sobre el estatuto pragmático de la imagen. Así, la fotografía con luz natural, por el mero hecho de depender de un factor físico incontrolable (la luz del día) a menudo es problematizada por el receptor como una relación de sumisión a lo real o de simbiosis con él (es la ideología más extendida en las teorías de la foto de paisaje, por ejemplo). A la inversa, la fotografía con flash unidireccional («soldado» al aparato, luego, al «ojo») es muy propicia a una concepción activista de la fotografía, revelación de aspectos ocultos de la vida, acoso de grandes y pequeños secretos (la obra de Weegee constituye sin duda una realización ejemplar de esto). En cuanto a la fotografía con luz artificial multidireccional, la que llamamos corrientemente la foto de estudio (aunque pueda ser perfectamente realizada al aire libre), su homogeneidad y su plasticidad la

sitúan en una perspectiva teatral o de exhibición, como lo demuestran, por ejemplo, las fotos de moda de Cecil Beaton.

c) La impresión «por penetración», caracterizada por el hecho de que el flujo fotónico pasa a través del impregnante antes de tocar la superficie sensible. Es lo que ocurre en radiografía, pero también en los fotogramas realizados con la ayuda de objetos parcialmente traslúcidos (como los fotogramas de hojas de árboles realizados por Fox Talbot). La información visual que transmite la impresión por penetración, es con frecuencia difícilmente transferible a información analógica corriente. Es lo que ocurre en radiografía o en ecografía.

Más adelante veremos que la razón de todo esto reside en el hecho de que la información transmitida en estos casos no se refiere al envoltorio físico exterior sino a la densidad de las materias atravesadas.

Las distinciones que preceden constituyen un primer ejemplo de la pertinencia de la materialidad de la impresión para la constitución de la imagen fotográfica, y demuestran que es ilícito hacerla recaer sobre una noción de «imagen» orientada únicamente en función de la problemática de la figuración analógica. Podemos esperar que la definición fundamental de la fotografía como impresión físico-química intervenga de modo todavía más crucial en esta pragmática, y determine la especificidad misma del signo fotográfico, en comparación con otros signos visuales y analógicos. Pero, antes de poder desear abordar esta cuestión, en primer lugar, habrá que extraer la significación concreta del carácter reproductor de la fotografía, puesto que el hecho de ser una reproducción es, al parecer, lo que la diferencia de la pintura.

### 3. PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN DE LO VISIBLE:

#### FOTOGRAFÍA Y «CÁMARA OSCURA»

La imagen fotográfica, como impresión química, es el resultado de una interacción puramente material entre dos cuerpos físicos, efectuada por el intermediario de un flujo fotónico. El efecto de esta interacción es una señal visible para el hombre. Hay que distinguir la producción de lo visible y el problema de su reproducción. Cuando decimos que una cosa es visible, siempre se sobrentiende que es visible para nosotros. Afirmar que la fotografía es una reproducción del mundo visible, es considerarla como una reduplicación, en cuanto al objeto presentado y en cuanto a las modalidades de la presentación a la vez. Ahora bien, el campo de la irradiación fotónica nunca es una reduplicación de lo visible humano. Walter Benjamin, en su *Petite Histoire de la photographie*, después de otros, recuerda que le debemos al dispositivo fotográfico la ampliación del universo

visual, tanto en el ámbito de lo infinitamente pequeño (microfotografía) como en el de lo infinitamente grande (astrofotografía). Pero, podríamos replicar que esta potencialización es debida al dispositivo óptico más que al dispositivo fotográfico como tal: el uso de los microscopios y de las lentes astronómicas preceden la invención de la fotografía, que no constituye una innovación radical dentro de la ampliación cuantitativa dentro del campo de lo visible.

Así, quizá sea necesario cambiar el ángulo de aproximación del problema e ir a buscar en el campo de la grabación química. En *The Pencil of Nature*<sup>5</sup>, Henri Fox Talbot expone una experiencia que, aunque imaginaria, no deja de ser reveladora. Propone construir una *cámara obscura* gigante en la que se encierren a varias personas, un aparato fotográfico y rayos invisibles. Dada la perfecta oscuridad reinante en el interior de la cámara, las personas serían incapaces de verse las unas a las otras. En cambio, sería posible grabar sus comportamientos gracias al aparato fotográfico, ya que la superficie sensible también puede ser impregnada por rayos invisibles. Por tanto, el aparato vería ahí donde sólo hay oscuridad para el hombre. Dejaré de lado la problemática «voyeurista» eventual y tan sólo me detendré en el fundamento real de esa experiencia imaginaria, a saber, la sensibilidad de la película fotográfica a ciertas longitudes de ondas situadas fuera del espectro visible. Este hecho, mucho más que la potencialización a la que se refiere Benjamin, demuestra que no se puede reducir el grabado fotográfico a la problemática de la reproducción de lo visible: el dispositivo fotográfico produce señales visibles de fenómenos que son radicalmente invisibles para el ojo humano, en el sentido en que no podrían dar lugar a una imagen aérea o retiniana.

La fotografía se distingue pues profundamente de la *cámara obscura*. Encierra siempre un hiato virtual entre el dispositivo puramente óptico, soporte de una imagen aérea eventual, y el utensilio óptico-químico completo en tanto que se considera soporte de una señal química. En el caso de la *cámara obscura*, asistimos de hecho a una reproducción, no sólo de lo visible, sino de lo visto, ya que el pintor ejecuta su dibujo partiendo de una imagen aérea y de su proyección retiniana.

De ese modo, la fotografía se distingue profundamente de la *cámara obscura*. Siempre encierra un hiato virtual entre el dispositivo puramente óptico, soporte de una imagen aérea eventual, y el aparejo óptico-químico completo en tanto que es soporte de una impresión química. En el caso de la *cámara obscura*, asistimos a una reproducción, no sólo de lo visible, sino de lo visto, ya que el pintor

<sup>5</sup> H. F. Talbot, *The Pencil of Nature* (1844-1846), lámina VIII.

ejecuta su dibujo partiendo de una imagen aérea y de su proyección retiniana. Nada de eso en fotografía: la producción de la impresión es un proceso autónomo que no está necesariamente mediatizado por una mirada humana.

Fox Talbot se interesaba por la existencia de una sensibilidad fotográfica situada fuera del espectro visible. Los físicos y los químicos, al analizar el nuevo invento, hicieron hincapié en la manifestación del hiato en el interior mismo de ese espectro. La no-superposición de la imagen aérea y de la imagen fotográfica químicamente registrada fue analizada ya en el año 1939 por J. T. Townsen. Demostró que en el interior del espectro visible existe un desfase entre los rayos más activos desde el punto de vista de la luminosidad (luego, desde el punto de vista de la imagen aérea) y aquellos que son químicamente más activos. El índice de refracción de los rayos luminosos es diferente del de los «rayos químicos», o, para ser más exacto: la curva de refracción de la imagen aérea no se puede superponer a la de la imagen química. De lo que resulta que el punto de nitidez de la imagen aérea, es decir la que ve el fotógrafo, no coincide con el punto de nitidez de la imagen química:

Si ponemos a punto la cámara ahí donde la imagen aparece más nítida, utilizamos la longitud focal media de la energía luminosa de la totalidad de los rayos, ya que cada rayo coloreado posee un grado de luminosidad diferente. Es la razón por la cual la imagen es reproducida principalmente por los rayos amarillos que poseen la luminosidad más elevada, mientras que, a la inversa, los rayos violetas, que son los menos luminosos, sólo contribuyen a ello un poco. (...) Por otra parte, cada rayo perjudicará a la nitidez de la imagen en proporción a su distancia del punto focal medio del haz luminoso del que forma parte. (...) En todo caso, debe quedar claro que el punto focal (de los rayos luminosos) no puede ser utilizado para las necesidades fotográficas: en efecto, aun siendo el más luminoso, el rayo amarillo no ejerce más que una acción química limitada, mientras que el efecto químico del rayo violeta es más grande que el de cualquier otro rayo luminoso, aunque su luminosidad sea más débil. Los rayos cuyo efecto químico es mayor que el de los rayos luminosos son precisamente aquellos que, tomados en conjunto, no poseen energía luminosa<sup>6</sup>.

La industria fotográfica, evidentemente, ha ido corrigiendo la distancia focal, hecha visible, desde el momento en que el daguerrotipo fue sustituido por formatos mayores. Vemos aquí con un caso concreto cómo, históricamente, la impresión ha sido modalizada en fun-

<sup>6</sup> Reproducido en Baier (1980), págs. 136-137.

ción de una finalidad analógica. Pero esta modalización es también un indicio *ad contrario* de la autonomía de la producción de la impresión.

La teoría de la reproducción tiene tendencia a considerar la relación de analogía como una relación de dependencia en sentido único de la imagen-artificio en relación con una imagen-visión postulada. La imagen-artificio siempre funciona como doble de una imagen: es la imagen de una imagen. Según esta concepción, los polos opuestos del idealismo y del empirismo se acercan, ya que ambos postulan la existencia de una presentación originaria, como verdadera forma de aprehensión de un dato inmediato. Cuando la estética romántica opone la visión interior, —origen según ella de la verdadera obra de arte—, a la reproducción de las apariencias por la fotografía, se sitúa dentro de esta concepción tradicional de la imagen que opone una aprehensión de la esencia a la grabación de las cualidades secundarias. La obra de arte, visión originaria y origen de la visión a la vez, funda la aprehensión de las apariencias a la que son condenadas la percepción común y la imagen-artificio. En el otro extremo, cuando los defensores de la fotografía reivindican la «fidelidad» de la imagen, siguen pensando en la fidelidad frente a una visión originaria, que es aquí del orden de una intuición sensible. En ambos casos, la imagen-artificio encuentra su legitimación en la certeza de una visión que reduplica (variante empirista) o de la que constituye una forma en decadencia (variante idealista). La idea según la cual la inteligibilidad de una imagen-artificio pueda ser legitimada sencillamente por otras imágenes-artificio parece inconcebible dentro de esta concepción. No hablemos de la posibilidad de que una imagen-artificio justifique eventualmente una percepción sensible o una visión interior.

El defecto esencial de la teoría de la reproducción, a mi modo de ver, parece residir en el hecho de que se desliza fatalmente desde la hipótesis de la reproducción de entes\* (*reproducción I*) a la de la reproducción de una visión (*reproducción II*). Este deslizamiento se produce, por ejemplo, en Heidegger en *Kant y el problema de la metafísica*, y esto en el momento en que formula una serie de consideraciones sobre la noción de imagen, consideraciones a través de las cuales introduce su estudio del esquematismo kantiano. Distingue cuatro funciones diferentes: *a*) la imagen como vista ofrecida por un ente en tanto que se manifiesta como dado; *b*) la imagen como calco que reproduce un ente, presente o ausente; *c*) la imagen como modelo (*Anblick*), que proyecta un ente por crear; *d*) la imagen como vista en general, como función hermenéutica, sin que se espe-

\* N. de la T.: El autor utiliza la palabra francesa *étant*, es decir, el o lo que está siendo. Lo más aproximado sería ente en el sentido de lo que es, existe...

cifique el estatuto de lo que ha sido puesto en imagen. El modo más frecuente de conseguir una vista, prosigue Heidegger, es la intuición empírica de lo que se manifiesta. Pero también podemos conseguir una vista con forma de calco que reproduzca un ente: es el caso de la imagen fotográfica. Como calco, ésta da lugar a una doble manifestación: por una parte, como cualquier ente, se manifiesta como tal, como específica, en este caso: una imagen; por otra parte, en la medida en que es una reproducción, manifiesta también el ente que reproduce. Hasta aquí el análisis no tiene la menor ambigüedad, ya que la función reproductora se define únicamente en relación con el objeto reproducido (*reproducción I*). Pero la utilización misma del término «reproducción» parece programar el deslizamiento:

La imagen siempre es un algo susceptible de ser intuido y es la razón por la cual *cualquier imagen con carácter de reproducción, por ejemplo una fotografía, no es más que una copia de lo que se manifiesta inmediatamente como imagen*<sup>7</sup>.

Pasamos de la tesis de la reproducción de un ente a la de la reproducción de una imagen. El texto de Heidegger es valioso porque demuestra cómo se produce el deslizamiento, es decir, a partir del postulado según el cual el ente se manifiesta inmediatamente como imagen, por tanto en el marco de una teoría de la presentación originaria. En cuanto la manifestación del ente es identificada a su manifestación visual, cualquier reproducción de un ente no puede ser más que la reproducción de esta visión originaria en la que se da como tal. El privilegio, típicamente filosófico, concedido a la visión es doble. Por una parte, es privilegiada en relación con los demás sentidos: pero, ¿por qué el hecho de ver un ente puede ser una manifestación originaria de éste, más que el hecho de oírlo, tocarlo, sentirlo?<sup>8</sup> Por otra parte, es privilegiada en relación con las imágenes-artificio que Heidegger sólo concibe como calcos (excluye de ellas, evidentemente, la obra de arte, la pintura, que es revelación de la verdad del ser y no calco de un ente). Ahí también se podría objetar que no hay ninguna razón válida para no calificar de manifestación inmediata la imagen fotográfica de una estrella emitiendo un resplandor situado fuera del espectro visible. Pasa lo mismo con la grabación de radio-emisiones de una estrella escondida por una nube de polvo interestelar. O también, por coger el ejemplo de una señal fotográfica no analógica, es decir, no modalizada por un dispositivo óptico apropiado:

<sup>7</sup> Heidegger (1929), tr. francesa. (1953), pág. 151.

<sup>8</sup> En referencia a la evolución histórica de los paradigmas sensitivos, por ejemplo, visuales *versus* táctiles, no puedo más que remitir a la obra fascinante de McLuhan (1962).

cuando Becquerel descubre la radiactividad del uranio gracias a la impregnación de una superficie sensible en contacto con un cuerpo físico, lo que descubre es del orden de una manifestación visual primera, puesto que la impresión no es la reproducción de alguna imagen «inmediata» previa, teniendo en cuenta que toda visión humana del resplandor radiactivo es imposible por definición<sup>9</sup>.

La impresión fotográfica es la grabación de una señal visible, extraída de una realidad polimorfa y no de una presentación «natural» originaria. Consecuentemente, no se puede identificar a la *reproducción II*, que es operativa en el dispositivo de la *cámara oscura*. Claro está, la fotografía *puede* también ser la reproducción de lo que ya es una imagen: cuando reproduce un cuadro. Su funcionamiento es entonces realmente del orden de la *reproducción II*, con la condición de que se acepte el término en el sentido débil de reproducción de una imagen (más que en el sentido fuerte de reproducción de una visión originaria). Pero ya veremos que en tal caso la imagen fotográfica no funciona como visión analógica, lo cual bien demuestra que la concepción heideggeriana del calco, concebido como copia de una imagen, es incapaz de dar cuenta de la dinámica propia de la función analógica que pasa tanto por la diferencia como por la semejanza.

¿Qué pasa con la relación entre fotografía y *reproducción I*? En primer lugar, observemos que restringir la reproducción a «reproducción de un ente» no da cuenta de la diversidad de la imagen fotográfica: en muchos casos, diríamos que reproduce estados de hechos o acontecimientos más que entes. Además, la noción de reproducción connota una reduplicación de lo semejante. Este aspecto se adecúa mal a la definición de la relación entre una imagen y aquello de lo que es imagen. Es también, sin duda alguna, responsable del deslizamiento casi inevitable que se opera de la *reproducción I* a la *reproducción II*. Dadas estas desventajas, la solución radical consistiría en sustituir el término por la noción de *grabación*, que tiene la ventaja de describir lo que ocurre efectivamente durante la formación de la impresión. Pero el término de reproducción ha sido tan utilizado que tal empresa podría ser inútil sin duda alguna. En consecuencia, seguiré utilizando los dos términos, muy a pesar mío en lo que se refiere a «reproducción», dada su ambigüedad y su tendencia a deslizarse hacia una ideología de la presentación originaria.

<sup>9</sup> Para una exposición detallada de este descubrimiento, véase Baier, *op. cit.* página 418-42).

#### 4. FALSAS CUESTIONES Y VERDADEROS PROBLEMAS

La impresión, por tanto la imagen fotónica, constituye el *arché* de la imagen fotográfica en tanto que ésta se define como grabación de señales visibles. ¿Qué estatuto dar a esta definición en el transcurso del análisis? La pregunta admite dos respuestas diferentes que conducen la investigación hacia dos vías divergentes. Podemos decidir *basar* el análisis de la imagen en la definición del *arché*: desarrollaremos entonces todas las consecuencias que se derivan referentes al estatuto químico de la imagen, y, eventualmente nos veremos conducidos a defender esta pureza fotónica en contra de las malas interpretaciones y de las desviaciones<sup>10</sup>. La segunda posibilidad consiste, por el contrario, en estudiar cómo se toma en cuenta esta especificidad físico-química (o no se toma en cuenta) en lo que se refiere a la imagen como signo analógico. Como ya lo he indicado en las observaciones preliminares, me inclino por la segunda respuesta: lo que me interesa, no es construir una teoría de la fotografía «pura» sino describir su funcionamiento efectivo. Si éste resultara «impuro», tanto peor, o tanto mejor.

Por lo demás, pienso que este acercamiento, pragmático, permite evitar numerosos problemas con los que tropiezan las teorías que intentan reducir la imagen a su soporte material. Volveré a mencionar el caso de la reproducción fotográfica de imágenes preexistentes. Desde el punto de vista de su estatuto material, no se distingue en nada de cualquier otro tópico. Ahora bien, esto va en contra de nuestro sentimiento de receptor: mirar una imagen de Yosemite Valley tomada por Ansel Adams no es lo mismo que contemplar una reproducción fotográfica de *Las Meninas* de Velázquez. La foto de Adams es una vista y no se limita simplemente a sustituir un valle real, mientras que la reproducción de *Las Meninas* sustituye un cuadro real. La reproducción no funciona como vista analógica del cuadro. Nunca se podrá decir: «¡Ah! ¡Qué bella vista de *Las Meninas*!». Por supuesto, la distinguiremos de un grabado o de una copia pintada: no admitiremos a priori su adecuación o el carácter regulado de sus desvíos eventuales (en lo que se refiere a la reproducción de los colores por ejemplo); en cambio no se tratará de lo mismo en el caso de un grabado. En consecuencia, tendremos en cuenta el *arché* de la fotografía, al tiempo que «descuidaremos» el aspecto «vista» de la imagen. Dicho de otro modo, en el uso reproductivo de la fotografía, la ima-

<sup>10</sup> Así Bazin (1947), Beiler (1969, 1972) y, lo recuerdo, Vanlier (1983) y Du-bois (1983).

gen no es tematizada como vista fotográfica, contrariamente a lo que ocurre en su uso «canónico» como producción de vistas analógicas, es decir, de transposiciones bidimensionales de un «mundo» tridimensional. Identificar sin otra forma de proceso la imagen fotográfica con su soporte material es, pues, negarse a tomar en cuenta las distinciones que son cruciales para la forma con la que consideramos las imágenes. Esto también es válido para la problemática de la analogía: presupone desde luego un fundamento material basado en el isomorfismo parcial existente entre la visión fisiológica y el dispositivo óptico, pero veremos que se diversifica según finalidades pragmáticas que no se pueden deducir simplemente de esta definición material.

A la teoría de la impresión física responde, en el otro extremo, la tesis del lenguaje codificado: lejos de ser del orden de una impresión física, la imagen fotográfica es, en realidad, la puesta en práctica de un código icónico. Sólo el conocimiento de este código hace posible la recepción de la imagen. Por tanto, no podría haber reconocimiento analógico, sino únicamente lectura de un lenguaje que hemos interiorizado tanto que funciona a pesar nuestro, del mismo modo que las estructuras lingüísticas. Al igual que la teoría de la impresión, la concepción del código puede recurrir a fenómenos innegables, en este caso a la existencia de estereotipos visuales o pictóricos que el fotógrafo puede incluir en la imagen. Pero en general, el defensor de la codificación va más lejos: no se limita a recordar la existencia de estereotipos que funcionan como signos convencionales, sino que afirma que la codificación es definitiva de la imagen fotográfica como tal, una vez inscrita en el dispositivo óptico. La tesis parece plausible porque se identifica generalmente la visión monocular del dispositivo fotográfico con la perspectiva pictórica, es decir, con una convención gráfica. Pero esta identificación se basa en un desconocimiento completo del estatuto específico del dispositivo óptico. De una interrelación de génesis histórica se hace una identidad de estatuto epistemológico: ahora bien, el parentesco histórico de la perspectiva pictórica con la invención de la visión óptica monocular se debe únicamente a su común dependencia de la teoría geométrica de la perspectiva. A menudo se ha insistido en la no conformidad de la perspectiva pictórica con ciertos teoremas geométricos que, sin embargo, pretende aceptar como fundamento. Y con razón, ya que la perspectiva es la transposición de un objeto ideal (geométrico) a una convención pictórica, por tanto, un conjunto de procedimientos materiales. Pero generalmente se olvida añadir que el dispositivo óptico posee un estatuto muy diferente: constituye la realización técnica de la óptica física, es decir, que no depende únicamente del modelo matemático sino que además, y de modo mucho más esencial, de las leyes físicas de la propagación de la irradiación óptica. Debe ser considerado en el marco de la matematización de la física más que en el de las aplica-

ciones de la geometría euclidiana. Es evidente que su funcionamiento como objeto técnico no depende de una convención fijada por los hombres, sino de su conformidad con las leyes de la naturaleza. Interrogar el parentesco histórico del dispositivo óptico con la perspectiva pictórica es totalmente legítimo. Postular una dependencia lógica de lo uno en relación con lo otro, es abrir la puerta a falsas cuestiones.

Una variante más floja de la teoría de la codificación, abandonando la cuestión de la naturaleza de la perspectiva, es la que cree poder salvar la apuesta postulando una codificación de las figuras icónicas, manteniendo pues el carácter convencional de las equivalencias entre objetos «reales» y objetos icónicamente figurados. En ese terreno precisamente, es donde se encuentra con su adversario la teoría de la impresión que postula, por el contrario, el carácter «natural» de las equivalencias. Lo que está en juego en esta lucha no es más que la cuestión del signo fotográfico.

Ambos adversarios nos obligan generalmente a elegir una de las dos concepciones, lo cual implica que son las dos únicas posibles. Para el defensor de la impresión, la imagen fotográfica, en la medida en que es la impresión real de un cuerpo real, no puede ser un signo. Nada de eso, responde el defensor del código: como cualquier imagen, el cliché fotográfico obedece a un código icónico culturalmente determinado, se trata, pues, verdaderamente, de un signo.

Como podemos comprobar, los dos adversarios admiten implícitamente el mismo postulado: un signo no puede ser más que convencional, codificado. Consecuentemente, o bien la imagen fotográfica está codificada, o bien no es del orden del signo. Este postulado es de los más dispartados. De modo usual, decimos que el grito del dolor es un signo de dolor, sin que por eso veamos en ese grito una emisión codificada e intencionada. De la misma manera, se recibe el humo, fenómeno natural por excelencia, como signo del fuego. Esta tesis de la naturaleza convencional de los signos resulta, de hecho, una proyección de rasgos que definen el signo lingüístico en el conjunto de los fenómenos semióticos. Una vez abandonado el paradigma lingüístico, el postulado pierde toda plausibilidad. Al mismo tiempo, el dilema entre la impresión natural y el icono codificado se desmorona: es posible decir que la imagen fotográfica es un signo sin tener que postular que está codificada.

Para ello, es necesario abandonar la idea de que todos los signos funcionan del mismo modo y desempeñan la misma función. La oposición entre signos naturales y signos convencionales no es la que existe entre la auto-expresividad de lo real y la cultura humana, sino que atañe al estatuto pragmático de los signos en cuestión. El signo convencional es un signo circulatorio, dicho de otro modo, su emisión material ya se hace con una finalidad semiótica. Por el contrario,

el signo material no es emitido como signo, sino como puro efecto material: sólo se convierte en signo para un receptor que lo posee como equivalente parcial de su causa. En ambos casos, el signo es un fenómeno semiótico, es decir, no tiene mas pertinencia que en el marco de una intencionalidad comunicacional: pero en el primer caso, esta intencionalidad ya existe (o es postulada por el receptor) en el plano de la emisión, mientras que, en el segundo, es puramente interpretativa.

Dada la importancia de la cuestión del estatuto semiótico de la imagen fotográfica, intentaré, en un primer momento, eliminar las respuestas que no me parecen aceptables, pero éstas, algunas al menos, han sido o siguen siendo objeto de ciertas creencias. Se trata, para ir más rápido, de respuestas aportadas en el marco de la semiótica de inspiración estructural, es decir, de hecho de inspiración lingüística, y que se han empeñado en demostrar la naturaleza codificada del signo fotográfico. Para todo lo que gira en torno a la cuestión de la lógica de ese signo, tomaré como interlocutor a Umberto Eco. En lo que se refiere a los aspectos «antropológicos», me permitiré citar (y criticar) a René Lindekens, autor además de un intento de definición de los signos visuales en términos hjelmslevianos (mientras que Eco se inspira sobre todo en los acercamientos, infinitamente más interesantes, a mi modo de ver, de Peirce y Morris). Pasaré posteriormente a una discusión de la tesis adversa, la de la naturaleza no semiótica de la impresión fotográfica, para proponer finalmente mi propio intento de descripción, desde luego no *del* signo fotográfico, sino de su componente de indicial.

##### 5. INDICIO, ICONO Y CONVENCION

Al utilizar un texto de Eco como hilo conductor para mi discusión sobre la tesis de la convencionalidad icónica, no me propongo refutar ni sus tesis semiológicas generales, ni siquiera hacer justicia a la complejidad evolutiva de sus consideraciones dedicadas a los signos visuales. El texto elegido, «Semiología de los mensajes visuales»<sup>11</sup>, lo ha sido fundamentalmente porque presenta de modo perfectamente claro un conjunto de argumentos que han sido más o menos compartidos por otros autores que han tratado las mismas cuestiones.

De entrada, hay que observar que Eco, que utiliza las categorías de Peirce, orienta la fotografía sin más forma de proceso hacia el lado del icono, es decir, del signo analógico, contrariamente a Peirce que

<sup>11</sup> Eco (1970), págs. 11-51, recogido con modificaciones menores en Eco (1972).

veía en él, en primer lugar, un signo de indicio, luego, un signo causalmente ligado a su objeto. Pero como el autor de *La estructura ausente* no deja de presentar una teoría del indicio, una discusión como ésta me permitirá clarificar mi propia concepción sobre el estatuto de los signos indiciales, y en consecuencia, según mi perspectiva, del signo fotográfico en lo que tiene de más específico.

Para Eco, todos los indicios visuales son convencionales: «...todos los fenómenos visuales interpretables como indicios pueden ser considerados como signos convencionales»<sup>12</sup>. Un argumento a favor de esa tesis sería la rapidez de interpretación de esos signos: «...cuando veo una mancha de agua, de ese indicio deduzco inmediatamente que ha caído agua»<sup>13</sup>. Pero, ¿es eso muy cierto? Para que se pueda hacer esta deducción, primero es necesario que se cumplan cierto número de requisitos, y para empezar el siguiente: la existencia de una meta hermenéutica que conduzca a considerar el charco de agua más como signo que como obstáculo que hay que evitar. Ya vemos ahí que se trata de un signo por lo menos especial, ya que su estatuto semiótico es facultativo, contrariamente a lo que ocurre con un signo lingüístico, por ejemplo. Si subrayo este hecho es porque también interesa al problema de la imagen fotográfica: no es seguro que la contemplación de una imagen fotográfica sea siempre considerada como una meta semiótica. «Mirar una imagen» puede que no se reduzca a «interpretar un signo» sin que se pierda algo. Volveré sobre esto en el momento de la discusión sobre el arte en fotografía.

Pero admitamos que la meta sea hermenéutica. No por ello deduzco necesariamente que acaba de llover o, al menos, debo eliminar primero otras posibles interpretaciones concurrentes: podría tratarse del signo de un conducto de agua reventado o del paso reciente de un camión de limpieza urbana. Es evidente que el charco de agua no puede referirse directamente al hecho de que ha caído agua. En cuanto a los medios de los que dispongo para fundamentar mi interpretación, nada tienen que ver tampoco con la puesta en práctica de reglas de un sistema codificado: más bien echaría una mirada hacia el cielo con el fin de descubrir eventualmente señales de lluvia reciente. El hecho de que Eco utilice el término «deducir» parece indicar, por lo demás, que él mismo intuye que la relación no es instantánea. Pero tampoco tiene lugar dentro de un sistema cerrado: no se trata, pues, de una deducción sino de una inducción empírica. Finalmente, su decisión de insertar el charco en la misma serie que la flecha de señalización acaba confundiendo todo: ésta última no es sólo un signo convencional, sino cada vez más un signo de orden cuyo funciona-

<sup>12</sup> Eco, *op. cit.*, págs. 12-13

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 12

miento hermenéutico ya no tiene relación con el signo natural que es el charco de agua.

El otro ejemplo que da es poco más concluyente:

De las huellas sobre el terreno, llego a la conclusión de la presencia del animal sólo si he aprendido a plantear una relación convencionalizada entre ese signo y ese animal. Si las huellas son señales de algo que no he visto nunca (y del que nunca se me ha dicho qué huellas dejaba), no reconozco el indicio como indicio, sino que lo interpreto como un accidente natural<sup>14</sup>.

Más vale decir que el semiólogo es un pésimo explorador (es el colmo...): aunque las huellas son las de algo que nunca he visto y de que nunca se me ha dicho qué huellas dejaba, nada me obliga a concluir que se trata de un accidente natural. ¿Por qué no planteo la hipótesis según la cual se trata de huellas de un animal que desconozco? Por supuesto, el signo no me permitiría por sí-mismo identificar el animal en cuestión, pero no por eso es menos (para mí) signo de un animal. La concepción de Eco parece basarse en la presuposición de la existencia de una especie de diccionario, previo a cualquier acto interpretativo, por tanto a cualquier recepción de una señal visual como signo. Pero tal presuposición se reduce por sí sola a lo absurdo: el diccionario en cuestión nunca podría ver la luz, ya que, para que la primera señal pueda entrar como indicio, debería existir ya, en la medida en que una señal no puede ser indicio más que como elemento de un código.

Pienso que gran parte de las dificultades vienen del hecho que Eco, como muchos otros, identifica abusivamente aprendizaje y convencionalidad de lo aprendido. Ahora bien, son dos cosas muy distintas: que para interpretar correctamente un signo, sea necesario haber hecho el aprendizaje para ello, no implica en absoluto que cualquier signo sea *ipso facto* convencional. Nos equivocamos también al identificar regularidad con convencionalidad: el hecho de que, a partir de un cielo rosa, yo concluya regularmente de la inminente salida del sol, no supone que el rosa del cielo se transforme en signo convencional del sol naciente, ni mi interpretación regular en interpretación codificada. Si se quiere guardar una significación inteligible a la palabra «convención», hay que limitar su uso a las relaciones semióticas planteadas por una comunidad humana entre signo y a lo que remite, sin que el signo y su objeto estén relacionados más que por esta convención. Desde luego es posible desarrollar signos convencionales que indiquen la salida del sol, pero el rosa del cielo no forma parte

<sup>14</sup> Eco, *op. cit.*

de ello. En ciertos casos, también es posible utilizar realizaciones materiales de signos naturales como soportes para signos convencionales, como lo demuestran las señales de humo utilizadas por ciertas tribus indias (al menos en mis lecturas de infancia). Pero, la posible interpenetración de dos categorías de signos no nos descarga de la obligación de distinguirlos<sup>15</sup>. Esta regla también debe aplicarse a la imagen fotográfica cuya ambigüedad semiótica depende, entre otras cosas, de esa posibilidad de interpenetración de los signos naturales y de los signos convencionales.

Una vez hecha esta aclaración referente a la indicialidad (en su generalidad), es momento ya de pasar a la tesis de la naturaleza icónica de la imagen fotográfica defendida por Eco. Al igual que para la indicialidad, postula una convencionalidad intrínseca del campo de los iconos. En un primer momento, establece que si una cosa como la relación analógica existiera, no se daría entre la imagen y el objeto real, sino todo lo más entre la primera y las condiciones de la «percepción común». A primera vista, esta restricción parece válida: en efecto, no se concibe muy bien cómo formas visibles podrían parecerse a otra cosa que no fueran formas visibles, y yo he insistido en el hecho de que la relación de analogía opera entre la imagen y el campo visual. Pero, contrariamente a lo que mantiene Eco, esto no excluye la existencia de una relación entre objeto real e imagen analógica. Basta con precisar que no se trata de una relación figurativa (que sólo puede existir entre formas visuales), sino de una relación lógica. La visión de un objeto y el objeto real, o de modo más general, la representación (bajo forma de percepción actual o bajo forma de rememoración) y la realidad forman parte del mismo espacio lógico: «La rememoración y la realidad deben estar en un espacio. Del mismo modo: la representación (*Vorstellung*) y la realidad están en un mismo espacio»<sup>16</sup>. Una vez más ahí el problema no es de tipo ontológico: se puede debatir eternamente sobre las relaciones de nuestras representaciones y de una realidad en sí; esto no impide que la transposición de los términos de la *Vorstellung* en términos de realidad funciona como a priori gramatical de nuestra aprehensión efec-

<sup>15</sup> Para ser justo (o un poco menos injusto), hay que añadir que, más tarde, Eco ha enmendado, al menos parcialmente, sus concepciones, sobre todo en Eco (1978), donde podemos leer: «Las señales están codificadas por una convención, pero ésta es una adquisición de la experiencia, es decir, de una serie de actos referenciales y de inferencias, función de experiencias todavía no codificadas...» (pág. 170). Pero incluso ahí, no son, por supuesto, las señales las que son codificadas, sino a lo sumo sus equivalentes gráficos u otros. Además, es una de las razones que hacen a veces arriesgada la interpretación de huellas naturales (por ejemplo de patas de animales) con la ayuda de un «diccionario» gráfico.

<sup>16</sup> Wittgenstein (1964), *Philosophische Bemerkungen*, I, 38.

tiva del «mundo». La analogía entre la imagen fotográfica y la «percepción común» garantiza la traductibilidad del campo de la imagen en campo perceptivo que, a su vez, ancla la imagen en el campo lógico de la realidad. Miremos *Canal à Biouglival*, de Cartier-Bresson (*foto n.º 2*): no se podría distinguir su riqueza figurativa de su dinámica casi perceptiva, ya que la diversidad interactiva de las formas y de las miradas (de las que destaca una mirada de perro inquietante para aquel que mira la imagen) hace irradiar literalmente la imagen fuera de su marco. Nos encontramos aquí en el otro extremo de la imagen fotográfica, ahí donde la fotografía consigue lo que es casi imposible: hacerse alucinar como percepción sinestésica, rumor sonoro tanto como espectáculo visual, lejos de cualquier simbolismo, de cualquier «mensaje» icónico.

Para Eco, la caza de «ilusiones» de la naturalidad o de la motivación de los signos icónicos toma a veces apariencias épicas. No contento con haber reducido la relación analógica a un parecido entre la imagen y las condiciones de la percepción común, piensa que hay que ir más lejos:

Aparentemente, esta definición no debería quebrantar profundamente la noción de signo icónico o de imagen como algo que tiene un parecido nativo con el objeto real. Si «tener un parecido nativo» significa no ser un signo arbitrario sino un signo motivado, que saca su sentido de la cosa representada y no de la convención representativa, en ese caso, hablar de parecido nativo o de signo que reproduce algunas condiciones de la percepción común debería ser lo mismo. La imagen (dibujada o fotografiada) seguiría siendo algo «enraizado en lo real», un ejemplo de «expresividad natural», inmanencia del sentido a la cosa, presencia de la realidad en su significatividad espontánea<sup>17</sup>.

Con el fin de evitar esta horrible hipótesis, Eco empieza afirmando que la percepción obedece a códigos perceptivos, en consecuencia, que la codificación ya existe más allá de la imagen-artificio. Desde luego la justeza o falsedad eventual de esta tesis importa poco para el problema que nos ocupa: aunque la percepción esté codificada, esto no demuestra automáticamente que la relación de analogía entre ella y la imagen esté también codificada. Además, no insiste mucho sobre ese punto y pasa enseguida a la tesis de la convencionalidad de las relaciones que unen la imagen y la percepción:

Entonces diremos: los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos

<sup>17</sup> Eco, *op. cit.*, págs. 14-15

anotado según convenciones gráficas por las cuales un signo arbitrariamente dado denota una condición dada de la percepción o, globalmente, denota de lo percibido, arbitrariamente reducido a una representación simplificada<sup>18</sup>.

Como lo demuestra la utilización de la expresión «convenciones gráficas», Eco piensa sobre todo en la analogía gráfica. En cuanto se ocupa de fotografía, debilita su tesis (que, sin embargo, debía ser válida para todos los signos icónicos): en efecto, no se concibe muy bien cómo se podría sostener, en lo que a imagen fotográfica se refiere, la idea de una selección de los rasgos del objeto según códigos de reconocimiento o una anotación según convenciones gráficas. Lo que afirma ya no es el carácter arbitrario de la relación entre imagen y percepción, sino la poca fidelidad de la primera en relación con la segunda. A este propósito, recoge el célebre ejemplo dado por Gombrich: un paralelo entre el cuadro de Constable, *Wivenhoe Park*, y dos fotografías del mismo parque tomadas bajo el mismo ángulo que el del cuadro, pero tiradas, una sobre una escala de grises muy limitada, la otra sobre una escala muy contrastada<sup>19</sup>. Estos tres iconos, nos dicen,

muestran sobre todo que el parque de Constable tenía pocas cosas en común con el de la fotografía, sin que por ello, en segunda instancia, se demuestre que la fotografía constituya el parámetro sobre el que juzgar la iconicidad de la pintura<sup>20</sup>.

La comprobación es trivialmente justa, pero en nada concierne el problema del carácter codificado de la analogía fotográfica. Eco sigue citando a Gombrich:

Desde luego, no hay un centímetro cuadrado de la fotografía que sea, por así decirlo, *idéntico* a la imagen que podríamos conseguir sobre el propio terreno utilizando un espejo. Lo comprendemos. La fotografía en blanco y negro no da más que gradaciones de tono en una gama muy limitada de grises. Evidentemente, ninguno de esos tonos *corresponde* a lo que llamamos realidad. De hecho, la escala depende en gran parte de la elección del fotógrafo en el momento del revelado, y es en gran parte, una cuestión técnica. La dos fotografías reproducidas proceden del mismo negativo. Una, tirada sobre una escala muy limitada de gris, da un efecto de luz velada; la otra, mas contrastada, da un efecto dife-

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Véase Gombrich (1960), págs. 57-63.

<sup>20</sup> Eco, *op. cit.*, pág. 19.

rente. Por este motivo, el revelado ni siquiera es una *pura transcripción* del negativo<sup>21</sup>.

Los hechos citados por Gombrich son irrefutables, pero no demuestran en absoluto lo que pretenden demostrar (al menos para Eco), es decir, la codificación de la analogía. Demuestran que no existe identidad entre la visión y la imagen fotográfica, ni correspondencia exacta entre la realidad y la imagen, ni transcripción pura de la impresión a la imagen positiva. Ahora bien (¿es necesario recordarlo?), la noción de analogía implica evidentemente la de una distancia que es la condición misma de la traductibilidad de la imagen en campo casi perceptivo. Eco debería demostrarnos que la distancia es tal que no podría ser colmada por un reconocimiento analógico, es decir, por una superposición parcial de formas en imágenes con esquemas perceptivos. Es una demostración que no hace en ninguna parte, con razón: es simplemente irrealizable.

La relación analógica está efectivamente garantizada por el dispositivo óptico cuya finalidad técnica no es más que la producción de una imagen traducible en campo casi perceptivo por superposición (parcial) de formas en imágenes con formas perceptivas, finalidad realizada a través de un parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica. Este parentesco se refiere a la vez al soporte de transmisión de la información, es decir, un flujo fotónico, y a ciertas condiciones de organización del mismo, siendo la más importante, evidentemente, el centrado óptico. Que al lado de este parentesco haya también diferencias importantes (como el carácter binocular de la visión fisiológica, la selectividad del centrado perceptivo), no sólo en la génesis sino en el estatuto mismo de la información (por ejemplo en tiempo real *versus* información sobre una coyuntura espacio-temporal caduca), nadie lo niega (o al menos nadie debería hacerlo). Pero no impiden que el reconocimiento analógico funcione, como tampoco impiden que funcione en la pintura figurativa, donde las distancias son en cambio infinitamente más importantes (volveré sobre ello).

En resumen, yo diría que los argumentos de Eco no demuestran lo que pretenden demostrar, a saber, el carácter codificado de la relación analógica, por el tanto de la iconicidad fotográfica. Además, su concepción de la imagen fotográfica deja de lado la especificidad de esta imagen, ya que no toma en cuenta su dimensión indicial, y por eso mismo deja de lado el parentesco de génesis que existe entre la

<sup>21</sup> Gombrich, *op. cit.* pág. 59. Reproduzco la traducción que da Eco (*op. cit.* página 19). Los subrayados son míos. Obsérvese que Gombrich y Eco parecen limitar la dinámica del reconocimiento a las relaciones de identidad estricta, que la hacen prácticamente irrealizable.

imagen y la percepción fisiológica, parentesco de génesis que desemboca en una analogía de las formas en imágenes con los esquemas perceptivos.

#### 6. ¿SABER DEL «ARCHÉ» O LECTURA DEL CÓDIGO?

A la inversa, si afirmo que la imagen fotográfica es un signo no convencional, no por ello esto me obliga a afirmar su perfecta transparencia. La interpretación de los signos naturales, como la de los signos convencionales, sólo es posible en el contexto de cierto saber. Además de un saber sobre el mundo, también hay que disponer del saber del *arché*: una fotografía funciona como imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía y lo que este hecho implica. Aquí me repito, pero porque los defensores de la naturaleza «arbitraria» del signo fotográfico piensan que la única alternativa a su propia concepción es la creencia en una teoría de la *signatura rerum*.

La ausencia de una transparencia universal de la imagen fotográfica se considera a menudo como un argumento a favor de su codificación. Como es debido, encontraremos en el otro la incapacidad de «leer» (?) la imagen: ya sea en el niño, ya, sobre todo, en el «salvaje». Aquí interviene el célebre malayo: como fantasma de la literatura semiológica, debe, él solo, soportar todo el peso de la alteridad radical, lo que me parece un poco demasiado para un solo hombre. Lo encontramos sobre todo en René Lindekens:

Pero son sin duda los etnólogos los que nos ayudan mejor que nadie, con frecuencia a pesar suyo, a comprender este aspecto [i.e. la convencionalidad] de la imagen. En efecto, que uno de ellos muestre a tal autóctona de Malasia una fotografía supuestamente «realista», retrato comprobado para cualquier lector [*sic!*] occidental, y verá al interesado inclinarse angustiosamente sobre el documento. Es evidente que éste, en un primer momento, le resulta indescifrable —indescodificable. Después, penosamente, el observador a pesar suyo descubre fragmentos de anatomía humana, sin ser capaz con todo, de realizar una síntesis figural —que representaría para él un rostro humano, un rostro que calificaremos de analógicamente representado<sup>22</sup>.

Este texto es interesante aunque sólo sea porque acaba hablando a favor de la hipótesis que pretende refutar por otra parte: si (según la versión de Lindekens) el malayo reconoce fragmentos de anatomía

<sup>22</sup> Lindekens (1976), pág. 45.

humana, esto demuestra que el reconocimiento analógico funciona. Pues, si «en un primer momento» la imagen es «indescodificable» para él, y después consigue identificar ciertos elementos («penosamente» y «a pesar suyo», puede ser), este descubrimiento no puede, evidentemente, deberse a un reconocimiento del código del que dispondría entretanto (¿de dónde le vendría este conocimiento?). Además, podemos añadir que no son los contra-ejemplos «antropológicos» los que faltan. Así, Jean Rouch<sup>23</sup> ha insistido sobre la extraordinaria facilidad con la que los campesinos del Níger «entran» en el film que había rodado en su pueblo, teniendo en cuenta que era el primer film que veían. Además, un «estudio etnológico» personal con una niña de ocho años me ha demostrado que era perfectamente capaz de diferenciar la reproducción fotográfica de un gato (la reproducción tenía que ser, claro está, de una dimensión razonable). Sería difícil mantener que disponía ya del código icónico del Renacimiento. Por contra, desde su nacimiento, vivía rodeada de dos gatos: ¿lo uno no explicaría lo otro?

Si el malayo encuentra dificultades, éstas se explican simplemente por el hecho que no sabe lo que es una fotografía ni cómo se reproduce. Por añadidura, como no tiene necesariamente una gran experiencia de la figuración analógica, los mecanismos de reconocimiento funcionan menos fácilmente en él que en un adulto occidental del siglo XX, no porque éste último disponga del código del que carece el primero, sino porque ha tenido ocasión de ejercer los mecanismos de reconocimiento analógico desde su infancia. Al igual que el saber del *arché* es importante para poder captar la especificidad de la imagen fotográfica, la experiencia de las transposiciones analógicas facilita el trabajo de reconocimiento icónico. El hecho de que la fotografía haya visto la luz después de varios siglos de práctica de la perspectiva pictórica, y después de varios milenios de figuración analógica, ha facilitado consecuentemente su captación inmediata por los occidentales del siglo XIX. Sólo que esto no demuestra su carácter convencional. En lo que se refiere a la captación de su especificidad indicial, es evidente que sólo es posible con la condición de que esa especificidad sea conocida<sup>24</sup>: no olvidemos que la expansión de la fotografía en el siglo XIX era inseparable de la trans-

<sup>23</sup> Durante la emisión de «Le cinéma des cinéastes» en France-Culture, el 20-III-1983. Véase también Bruni (ed.), 1983, págs. 371-374.

<sup>24</sup> Según un rumor cuyo origen no he podido determinar, el malayo tendría tendencia a creer, cuando se le enseña una fotografía de medio cuerpo, que se le han cortado realmente las piernas al sujeto del retrato. En esta eventualidad, el *analogon*, lejos de no funcionar, funcionaría demasiado bien, lo mismo que la función indicial, porque haciendo abstracción del rol figurativo, el malayo transforma la imagen en parte integral de un campo perceptivo.

misión de los saberes técnico-prácticos referentes a su funcionamiento. Basta con leer los informes de los periódicos de la época: una de sus metas esenciales es, en general, explicar «cómo funciona».

Es significativo que nadie haya pensado en darle la vuelta al argumento tecnológico: si es cierto que la iconicidad está, de parte a parte, culturalmente codificada, ¿cómo es posible que nosotros, occidentales, lleguemos a identificar, generalmente sin esfuerzo, las figuraciones surgidas de otras culturas? ¿No existe más bien una especie de desprecio detrás de la aparente «tolerancia» de la que pretenden alardear los defensores de la alteridad radical de los «salvajes»? Pues, a nosotros nos corresponde ser ahora el «otro» del hombre de Lascaux o del egipcio del tercer milenio antes de Jesucristo, del mismo modo que del Malayo o del Dogón. Los dibujos rupestres de Lascaux o las figuraciones egipcias no corresponden a las convenciones del espacio pictórico del Renacimiento, del mismo modo que las máscaras dogón están muy alejadas de las convenciones de la escultura clásica. Sin embargo, las cohortes de turistas que han desfilado en Lascaux han conseguido identificar los bisontes o los caballos representados sin haber pasado por una formación especial que les hubiera familiarizado con las convenciones pictóricas de la pintura rupestre. Lo mismo ha pasado con los bajorrelieves egipcios o las máscaras de dogón. No digo que *cualquier* figuración puede ser reconocida analógicamente (la esquematización o la deformación pueden ser demasiado grandes), pero sí que, en gran parte de los casos, lo es efectivamente. No digo tampoco que esta manera de reconocer analógicamente sea suficiente para *comprender* adecuadamente (y apreciar en su justo valor) una figuración analógica. Pero antes de estudiar la función del zorro o del burro en la iconografía egipcia, los hemos identificado intuitivamente, y esto gracias a la dinámica *analógica*, *como* zorro o *como* burro. Dada la diversidad de las convenciones gráficas de una sociedad a otra, está claro que hay que admitir que se puede diversificar el mecanismo de reconocimiento analógico, es decir, que nuestra capacidad de reconocimiento no se limita a un solo esquema analógico (el de nuestra cultura respectiva).

La representación gráfica pone de hecho en funcionamiento figuraciones que, si no son arbitrarias (en el sentido en que serían independientes de cualquier relación formal con la figuración respectiva), no por ello son menos convencionales (porque seleccionan ciertos elementos analógicos con exclusión de otros que serían posibles también). Si, a pesar de todo, permanece en la mayoría de los casos accesible a nuestra competencia analógica, ocurre lo mismo *a fortiori* con el icono fotográfico: sus formas analógicas no son la consecuencia de una selección culturalmente específica, sino que son modalizadas según criterios de universalidad antropológica, a saber su parentesco con la visión fisiológica.

Para una recepción específicamente fotográfica, el saber del *arché* y los criterios que permiten aplicarlo frente a una imagen concreta desempeñan un papel crucial. Se puede demostrar con un ejemplo muy sencillo. La escuela pictográfica de principios de siglo ha producido fotografías «trabajadas» (después de la toma), hasta tal punto que se carece de cualquier criterio morfológico que permita decidir si se trata de una fotografía o de un cuadro. Frente al original, es evidente que se puede recurrir al criterio del soporte (pero demostraré más adelante que ese criterio no es infalible). No ocurre lo mismo cuando se reproduce la foto impresa, por ejemplo. Dada la incapacidad del receptor en decidir si se trata de una foto o de la reproducción de un cuadro, la función indicial de la imagen desaparecerá, lo cual afecta en profundidad su estatuto semiótico. Pero basta que una indicación textual designe la imagen como fotografía para que vuelva a surgir la indicialidad, afectando a su vez los retoques «pictóricos». Quizá uno de los placeres que proporcionan estas imágenes resida en esa ambigüedad, en ese carácter bastardo entre fotografía y pintura.

¿Es necesario insistir en el hecho de que el saber en cuestión no tiene en absoluto necesidad de ser un saber científico en el estricto sentido del término? Basta que sea capaz de provocar una recepción que remita las formas analógicas a impregnantes reales, más que a una figuración libre. En la mayoría de los casos, se tratará sin duda de un saber práctico difuso, surgido de la participación cercana o lejana a la puesta en funcionamiento del dispositivo fotográfico, es decir, de un saber capaz de relacionar cierto número de gestos específicos con resultados específicos. Según dice Nadar, Balzac que explicaba la producción de la imagen fotográfica por la translación de una película, perteneciente al cuerpo fotografiado, hacia la superficie sensible, disponía del saber implícito suficiente para diferenciar una imagen fotográfica de cualquier otro tipo de imágenes.

## 7. ÍNDEX, ÍNDICE E IMPRESIÓN

La tesis de la naturaleza no semiótica de la imagen fotográfica, considerada en su especificidad indicial, ha encontrado su defensor más convencido y más convincente en la persona de Henri Vanlier<sup>25</sup>.

Para empezar, propone diferenciar el *índice* de lo que él llama el *índex*, definiendo éste último como la puesta en práctica de una intencionalidad deíctica: el *índice* demuestra algo para transmitir un mensaje. Intencional y convencional, pertenece al orden de los sig-

<sup>25</sup> Véase Vanlier (1981a y b) (1983).

índice : Signo, Significación, Referencial, Simbólico y convencional, Signo convencional  
 índice : Muñeca, Imagen, Simbólico, Referencial y convencional, Signo referencial

nos y remite a lo que Barthes llamaba la connotación fotográfica, es decir, el conjunto de los procedimientos técnicos e icónicos que, a lo largo de la historia de la fotografía, se han sedimentado hasta formar estereotipos con significación más o menos estable.

La distinción es perfectamente pertinente, y la elección del término índice me parece muy feliz, ya que toma en cuenta el hecho de que los elementos convencionales de la imagen fotográfica son del orden de una mostración y no del orden de «significantes» referibles a «significados», pudiendo ser combinados sintácticamente. Los índice son símbolos culturales y no elementos de una combinatoria significativa. En esto, la teoría del índice permite corregir la concepción de la connotación defendida por Barthes, teoría que se inclinaba demasiado hacia los signos lingüísticos. Tendremos ocasión de volver sobre esto.

Sin embargo, Vanlier va más lejos. Para él, la oposición entre índice e índice remite a la que existe entre signo y no-signo. En efecto, contrariamente al índice, el índice no es ni intencional ni está codificado: es el resultado de la realización de un proceso puramente físico-químico que desemboca en la formación de la impresión. Ahora bien, para Vanlier, un signo sólo puede ser convencional e intencional. De ahí concluye que el índice no es un signo. Es cierto que puede reproducir signos convencionales, pero la operación por la cual esta reproducción se realiza nunca es del orden de los signos, es «inocente»<sup>26</sup>, luego (supongo) natural.

La teoría se complica todavía más por el hecho de que el índice se ve, a su vez, diferenciado de la impresión: es una impresión de identificación inmediata, lo que Vanlier también llama una «fotorientadora». Cita imágenes que reproducen signos digitales (cifras o letras por ejemplo), las que reproducen signos analógicos (un cuadro por ejemplo) y, por fin, una tercera categoría que reproduce lo que él llama «objetos-signos»:

El ser humano es hasta tal punto el animal firmado que gran número de sus productos no sólo llevan signos, sino que se hacen signos casi por sí solos. El sombrero del cowboy, una iglesia, una silla no sólo son dispositivos funcionales, generalmente tienen una significación directamente identificable. A lo que hay que añadir el caso de individuos: Winston Churchill, el tío José no son hombres, tampoco Notre-Dame de París es una iglesia, son directamente Churchill, el tío José, Notre-Dame, y si se nos proporciona una impresión algo explícita, ésta se convierte inmediatamente en su índice y tiende a remitir a ellos por entero, y no sólo a algunas partes hipotéticas de ellos mismos, como lo haría la

<sup>26</sup> Vanlier (1982a, pág. 14).

impresión : Materialidad del arché  
 índice : Parte de ella semiótica

impresión de algo menos conocido. Esta conversión directa de la impresión en índice y de éste en individuo u objeto significativo está reforzada sin duda por la estrechez temporal y espacial de la fotografía, por su isomorfismo de escala, de perspectiva, de punto de vista, por su marco del visor que lo aísla de cualquier contexto perturbador<sup>27</sup>.

Primero tengo que decir que esta distinción entre impresión e índice, válida en sí, está mal enfocada por Vanlier, ya que parece considerarla como una distinción entre clases de imágenes: las fotos-impresiones por una parte, las fotoorientadoras por otra. Sería mejor decir que en lo que se refiere a la materialidad del arché, la fotografía es una impresión y que, desde un punto de vista semiótico, es un índice. Toda fotografía es igualmente impresión e índice: la distinción no concierne a las clases de imágenes, depende del plano en que uno se sitúe en el análisis. El hecho de que en determinados casos (es decir, para ciertas imágenes y para ciertos receptores), identificar la impregnación sea difícil, incluso imposible de realizar, no anula el carácter indicial de la imagen, en la medida en que éste está «programado» por el saber del arché.

Hay que distinguir entre la recepción de la imagen como índice, en consecuencia como signo referencial, y la realización de la identificación referencial. Toda imagen fotográfica es percibida como imagen indicial: en cuanto al problema de saber si conseguiré «descubrir» de qué es índice precisamente, es una cuestión que ya no atañe a la lógica semiótica, sino únicamente a mi capacidad de hacerla funcionar de modo más o menos satisfactorio.

De manera más general, diré que, para mí, la oposición entre signo y no-signo no concierne la distinción entre impresión e índice, es decir, la que existe entre estatuto material y estatuto semiótico de la imagen. La oposición entre índice e índice, en cambio, remite únicamente a una distinción de régimen semiótico: referencial y convencional en el primer caso, simbólico y convencional en el segundo. Para Vanlier, el papel del índice es paradójico: por una parte, se supone que no es un signo ya que sólo es una forma específica de la impresión, pero por otra, sólo tiene como función la de reproducir signos instituidos, de modo que no se sabe muy bien cómo oponerlo al índice. Por lo demás, al relacionar el índice a la identificación inmediata de los impregnantes, es decir, como de hecho lo demuestran sus ejemplos, a su nominación o su lectura, Vanlier deja completamente sin determinar el estatuto de la relación de referencia en todos los casos en los que no hay identificación inmediata: calificarla de «ino-

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 18.

cente» constituye una respuesta que tiene poco alcance descriptivo o explicativo.

Pienso que parte de las dificultades vienen del hecho que, en la teoría de Vanlier, no existe más relación entre un signo y su objeto que la de significación: habla así de la «significación directamente identificable» del sombrero del cowboy, de la iglesia y de la silla. Pero, interpretar correctamente un signo fotográfico no es encontrar su significación, es primordialmente reconocer la cosa o el estado de hecho que presenta. Para Vanlier, o nos encontramos en el ámbito de los signos con relación de «significación», o en el ámbito del misterio indecible de la impresión. En consecuencia, también él es víctima del modelo lingüístico.

Si tenemos en cuenta la especificidad del signo visual analógico, no podemos poner en el mismo plano la reproducción de los signos digitales o analógicos y la grabación de los signos-objetos. La reproducción de los signos digitales es del orden de una interpretación de los signos convencionales. Cuando la imagen fotográfica reproduce un signo analógico, por ejemplo un cuadro, es cierto que también hay transparencia, pero también ahí, el signo fotográfico sufre un cortocircuito. Ambos casos no permiten, en consecuencia, plantear verdaderamente el problema de la especificidad de la imagen fotográfica ya que lo que está en juego para ellos, mucho más que la impresión fotográfica, son los signos reproducidos. Muy diferente es el caso de los «objetos-signos»: aquí no hay transparencia del signo. La fotografía de una iglesia, por ejemplo, pone en juego, en primer lugar, un viejo reconocimiento visual indeterminado, relacionado al hecho que sabemos que se trata de un objeto del mundo real (ya que la imagen es una fotografía), y no al descubrimiento de un significado o de la ejecución de una referencia determinada. Como he dicho antes, la operación de referencia («Esto es un *x real*») no es idéntica a la identificación referencial («Este *x* es la basílica de San Pedro»), ni, claro está, a la operación de lectura simbólica («Esto es un símbolo del poder de la Iglesia católica»). Consecuentemente, el hecho de que ciertos objetos impresos se conviertan en «objetos-signos» no es en absoluto definitorio de la relación indicial: se trata de un rasgo que, en la mayoría de los contextos, es optativo. Más adelante demostraré que, contrariamente a lo que se piensa con frecuencia, se exige raras veces la identificación referencial para una recepción adecuada de la imagen fotográfica.

En cuanto al eventual carácter simbólico de ciertos objetos impresos depende de las idiosincrasias personales y culturales del receptor, y no es inherente a las cosas o los estados de hecho presentados como índices analógicos. El sombrero del cowboy puede ser un símbolo pero la imagen fotográfica tan sólo representa *un* sombrero de cowboy.

Vanlier comete el error inverso al de Eco: mientras que éste último postulaba que la imagen fotográfica *debe* ser convencional e intencional (en el plano de su emisión)<sup>28</sup> ya que es un signo, Vanlier afirma que, puesto que no es convencional (en el plano indicial al menos), *no puede ser* un signo. Ya he dicho antes que esta identificación entre «ser un signo» y «ser un signo convencional e intencional» es abusiva. La verdadera alternativa no está entre signos convencionales-intencionales y una auto-expresividad de lo real, sino entre signos convencionales-intencionales y signos naturales, si tenemos claro que este último calificativo se refiere al estatuto semiótico de los signos indiciales y nada más. Los indicios son instituidos como signos naturales por el receptor en el sentido en que, la estrategia semiótica dentro de la cual los aborda, no los refiere a un mensaje intencionalmente emitido, sino a fenómenos intramundanos, consecuentemente aprehensibles en el marco de un saber sobre el «mundo» y no en el de un intercambio comunicacional. Con el fin de evitar cualquier malentendido, recordaré que de momento sólo me ocupo del estatuto indicial de la fotografía, y todavía no tomo en consideración la eventual tensión entre la función indicial y la función icónica.

#### 8. LA FUNCIÓN INDICIAL

La naturaleza indicial de la fotografía da lugar a la tematización del *arché* a la hora de contemplar una imagen fotográfica. Esta definición exige que admitamos ciertas restricciones referentes a lo que se consideran rasgos definitorios del signo. No es seguro que una definición general del signo sea realmente útil e interesante: en efecto, podría ocurrir que el parentesco entre los diversos signos no sea referible a una identidad interna, por «naturaleza», pero que se limite a un parentesco de función. Sin embargo, por otra parte, la tradición sabia nos obliga a pasar por una definición al menos heurística, aunque sólo sea para evitar los malentendidos que corren el riesgo de ser relacionados con la utilización del término en la expresión compuesta «signo fotográfico», malentendidos debidos a que la mayoría de las definiciones generales del signo parten del signo lingüístico.

Para poder incluir los signos indiciales visuales, y sobre todo la fotografía, la noción de signo debe *excluir* de sus rasgos necesarios las características siguientes:

<sup>28</sup> Una vez más, la afirmación vale para Eco sólo de manera estricta: en un texto ulterior, acepta en efecto la existencia, si no de signos no convencionales, al menos de signos no intencionales (véase Eco, 1976, pág. 16).

— todo signo codificado, luego organizado según unidades discretamente combinables entre sí y que forman sistema;

— todo signo es de naturaleza convencional, es decir, contractual, sin más relación con su objeto que la instituida por la convención;

— la relación entre signo y objeto, es decir, la manera con la que un signo remite a su objeto, es del orden del significado y de la identificación referenciales;

— todo signo presupone una intencionalidad emisora (que instituye la relación con el objeto del signo como un «querer hablar de...»).

La discusión de las tesis de Eco, de Lindekens y de Vanlier ha demostrado que el signo fotográfico estaba infringiendo cada uno de esos rasgos. Consecuentemente, es mejor ver en él rasgos optativos de la relación «ser un signo de... para...» que rasgos necesarios. De todas las definiciones corrientes del signo, la de Peirce parece ser, a mi modo de ver, la única suficientemente débil para acoplarse más o menos al conjunto de los fenómenos que aceptamos como signos:

Un signo, o *representamen*, es algo que ocupa el lugar de algo para alguien con motivo de algo. Se dirige a alguien, es decir, crea en el espíritu de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Este signo que crea, lo llamaré el interpretante del primer signo. El signo ocupa el lugar de algo: de su objeto. Ocupa el lugar de ese objeto, no en todos sus aspectos, sino por referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento del *representamen*. Aquí hay que comprender «Idea» en una especie de sentido platónico, corriente en el lenguaje cotidiano; quiero decir en el sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre; en el sentido en que decimos, cuando un hombre se acuerda de lo que pensaba poco tiempo antes, que recuerda la misma idea; en el sentido en que decimos, cuando un hombre sigue pensando en algo [...] que tiene la misma idea, y que esta idea no es, a cada instante de ese tiempo, una nueva idea<sup>29</sup>.

La expresión «se dirige a alguien» no es por cierto muy afortunada porque es ambigua. Sin embargo, la ambigüedad desaparece en cuanto se admite explícitamente que aquel para el que el signo «ocupa el lugar de algo» y aquel a quien «se dirige» pueden ser una única y misma persona, es decir, el receptor del signo: cuando ambos coinciden, nos encontramos frente a un signo no circulatorio; a la inversa, cuando las dos funciones están repartidas entre un emisor y

<sup>29</sup> Peirce (1978), *Collected Papers II* (1931, 1960), 2.228; tr. francesa, Deledalle, página 121.

un receptor, nos encontramos con un signo circulatorio, intencional. La definición de Peirce aporta una precisión fundamental a la noción de «ocupar el lugar de», es decir, a la relación de equivalencia del signo y de su objeto: el signo no ocupa el lugar del objeto en todos sus aspectos, sino en relación con una idea que es el fundamento del *representamen*. Así, la imagen fotográfica no ocupa el lugar del impregnante como tal, sino de su manifestación visual. Esta restricción no impide que el signo funcione como sustituto adecuado del objeto, pero limita la dinámica de esta función a ciertos contextos comunicacionales, a ciertos tipos de información: no se podrá pedir a la imagen fotográfica que nos dé informaciones sobre olores o sabores por ejemplo, porque, en este aspecto, el signo fotográfico no sustituye el objeto (evidentemente, puede estar asociado a impresiones olfativas o gustativas, pero éste es otro problema que no concierne únicamente la problemática de los signos).

Desde un punto de vista más general, hay que observar, después de Derrida<sup>30</sup>, que la concepción peirciana del signo se separa profundamente de la concepción sausruriana: al dualismo (significante/significado, signo/objeto) y a la dinámica vertical del signo sausruriano, Peirce opone una relación entre tres términos (signo/objeto/interpretante) y una dinámica esencialmente horizontal, ya que un signo no puede ocupar directamente el lugar de su objeto sino únicamente el de otro signo, por tanto lo hace por el intermediario de un signo que lo desarrolla. Además, esta concepción ha conducido a Peirce a una conclusión radical: «El signo sólo puede representar el objeto y decir algo de él. No puede ni hacer reconocer ni reconocer el objeto»<sup>31</sup>. No veo muy bien lo que quiere decir exactamente Peirce al oponer decir algo de un objeto y hacerlo conocer o reconocer, pero quizá piense en el hecho que, para que un signo pueda transmitirnos las informaciones que acarrea, siempre tiene que intervenir un saber lateral ya constituido que permita integrar el signo que «surge» en un conjunto de *stimuli* y de saberes organizados: la manifestación «originaria» de una galaxia sólo funciona como tal en el marco del saber de un astrofísico y no en lo absoluto. Este saber lateral puede ser de los más diversos: se puede tratar de *stimuli* sensoriales memorizados, pero se puede tratar también de representaciones o de saberes más abstractos que sólo tienen relaciones indirectas con estos *stimuli*<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Derrida (1967), págs. 42-108.

<sup>31</sup> Peirce, *C. P. II*, 2.231; *op. cit.*, pág. 123.

<sup>32</sup> Como lo formula Quine, el mundo del saber no está en contacto con los estímulos sensoriales salvo en su periferia. Se caracteriza pues por una autonomía relativa que aumenta con la expansión de la periferia (véase Quine, 1977). La información visual transmitida por la imagen fotográfica reside sobre todo en las cercanías de esta periferia.

Índice: parecido con el objeto  
ÍNDICE (del índice causal): modificación real por el objeto / Signo de existencia / Especificación real / acontecimiento real

Está claro que también interviene en la recepción de las imágenes fotográficas, y esto en relación directa con la cantidad de información analógica e indicial solicitada. Volveré sobre esto más adelante.

Pasemos de la definición general del signo a la del indicio:

Un indicio es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente contaminado por ese objeto [...] En la medida en que el indicio está contaminado por el objeto, tiene necesariamente alguna cualidad en común con el objeto, y debido a las cualidades que puede tener en común con el objeto es por lo que remite a ese objeto. Consecuentemente, implica (*involves*) una especie de ícono, aunque sea un ícono de tipo particular, y no es el mero parecido con el objeto, incluso a este respecto, lo que lo convierte en signo, sino su modificación real por el objeto<sup>33</sup>.

índice o índice

Esta definición pretende ser válida para el índice en general, al tiempo que parece ser también adecuada para la impresión fotográfica, ya que toma en cuenta la relación icónica. Sin embargo, la relación icónica hacia la que apunta aquí Peirce es la del parecido entre el objeto y el indicio más que a la de la analogía entre ícono indicial y campo perceptivo. Esto no deja de plantear problemas, pues ¿cuáles serían esas «cualidades comunes» que el objeto y su indicio deberían compartir?, ¿cualidades comunes de donde Peirce deduce un parecido entre ambos? ¿Qué parecido tiene en común el humo con el fuego? ¿Qué parecido entre ambos? Hay que hablar más bien de una relación causal: ahora bien, ésta no implica la idea de un parecido. La noción de parecido sólo tiene sentido si se toma en consideración la especificidad de la iconicidad como finalidad analógica superpuesta a la relación indicial. Peirce tiene razón en decir que la especificidad de un signo indicial no puede residir en el parecido sino únicamente en la modificación real por el objeto. Sin embargo, hay que ir más lejos: el parecido no es un rasgo necesario de los indicios, sino únicamente de una clase de indicios muy concretos, a saber, aquellos que están basados en una relación de impresión por contacto directo. En cuanto a la impresión a distancia que constituye el fundamento material de la imagen fotográfica, su función analógica, de parecido (indirecto) entre signo y objeto, supone una finalización en relación con la visión fisiológica que es independiente del principio de indicio considerado *in se*: la impresión de la radiactividad del uranio sobre una placa fotográfica es del orden de un indicio visible, pero no implica ninguna relación de parecido entre objeto y signo, ni, claro está, de relación analógica, ya que el fenómeno de la irradiación radiactiva no podría ser utilizada como soporte material de una información aprehensible en un campo perceptivo.

<sup>33</sup> Peirce, *C.P. II*, 2.248; *op. cit.*, pág. 140.

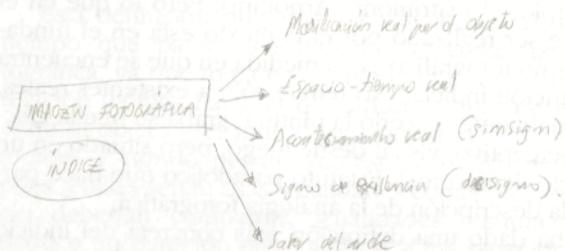
La distinción entre el indicio icónico y el ícono «puro», a la que Peirce parece indirectamente hacer referencia en el fragmento citado, me resulta en cambio pertinente. El objeto del ícono, nos dice, «es el único parecido que puede haber con el ícono, y [...] es su objeto en la medida en que se parece al ícono»<sup>34</sup>. Contrariamente al indicio que remite siempre a objetos o estados de hecho particulares, individualizados (es decir, a manifestaciones del espacio-tiempo real), el ícono *in se* nunca remite a existentes: es, dice Peirce, un signo de esencia. De ahí que, cuando es retomada en el interior de una función indicial, su dinámica semiótica cambia en profundidad, ya que en adelante será la materialización analógica de un signo de existencia. El mismo cambio semiótico tiene lugar, además, cuando el ícono está acompañado por una indicación deíctica o de identificación: así, un retrato pictórico no es un signo de esencia, sino que remite a un existente real (por ejemplo, el matrimonio Arnolfini). Pero lo que en el ícono pictórico debe ser realizado por el contexto está en el fundamento mismo del ícono fotográfico en la medida en que se encuentra integrado en una función indicial. No remite sólo a existentes reales, como puede (eventualmente) hacerlo la pintura, graba su huella *efectiva* en un campo perceptivo, visual desde luego, pero situado en un momento del espacio-tiempo real. Estatuto paradójico que hace particularmente difícil la descripción de la analogía fotográfica.

Peirce también ha dado una definición más concreta del indicio fotográfico, calificándolo en relación con el *representamen*, al objeto y al interpretante. Lo cual, en su jerga un poco especial, nos da lo siguiente: la imagen fotográfica es un «sinsign» indiciario dicente. Se califica a un signo de «sinsign» cuando es un acontecimiento real. Es el caso de la fotografía. Un enunciado también es un «sinsign», pero que no tiene valor de modo independiente: funciona únicamente como réplica de un «legisign», en este caso el código del lenguaje. Por el contrario, la imagen fotográfica no es la réplica de un «legisign», sino un «sinsign» independiente. En lo que se refiere a la relación con su objeto, la fotografía es de orden indiciario. Finalmente, en su relación con el interpretante, funciona como «dicensigno», es decir, como signo de una existencia real. En consecuencia, y en términos (un poco) menos bárbaros: la imagen fotográfica es un indicio no codificado que funciona como signo de existencia. Por lo demás, Peirce no deja de observar que si la fotografía es un indicio, no es porque el

<sup>34</sup> Peirce, *C.P. II*, 2.314; *op. cit.*, pág. 170  
\* N. de la T.: El autor adapta al francés el término de Peirce que significa «signo-ocurrencia». Prefiero conservar la palabra inglesa.  
\*\* N. de la T.: En este caso también conservo la palabra inglesa. «Legisign» significa «signo-tipo».

icono, luego su materialidad, la revele como indicio (es incapaz de ello, ya que considerada en sí, siempre es un signo de esencia), sino porque disponemos además de un saber referente al funcionamiento del dispositivo fotográfico, aquello que he propuesto llamar el saber del *arché*: la imagen se convierte en indicio en cuanto «sabemos que ésta última es el efecto de irradiaciones procedentes del objeto»<sup>35</sup>, luego gracias a un «conocimiento independiente»<sup>36</sup> referente a las modalidades de génesis de la imagen.

La concepción indicial de la imagen fotográfica no desemboca ni en la idea de una transparencia del signo (que revelaría su propia «esencia») ni en la de una *signatura rerum*. Espero poder demostrar del mismo modo que podemos sostener la idea de la existencia de una analogía icónica, sin por ello caer en el naturalismo o el objetivismo de la representación.



<sup>35</sup> Peirce, *C. P. II*, 2.265; *op. cit.*, pág. 184.

<sup>36</sup> *C. P. II*, 2.281; *ibid.*, pág. 151.

## El icono indicial

### 1. POR DEBAJO Y MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

La especificidad que permite distinguir el icono fotográfico de otros iconos analógicos reside en su función indicial. Este primer resultado debe inmediatamente ser contrarrestado por una observación complementaria: la especificidad que permite distinguir el indicio fotográfico de otras impresiones fotónicas reside en la función analógica de su realización icónica. De ese modo, podemos delimitar el campo del indicio fotográfico en relación con lo que está por debajo de él, el fotograma, y más allá de él, la radiografía.

La impresión fotogramática es la fijación de un efecto de pantalla. O, si queremos ser más concretos: es una impresión luminosa directa (no reflectada), diferenciada por efectos de pantalla conseguidos gracias a objetos colocados entre la fuente de luz y la superficie sensible. Podemos además distinguir entre la impresión directa, es decir, el efecto pantalla, y la eventual inversión ulterior de esa impresión que nos da un efecto de sombra proyectada. Fox Talbot fue el primero, que yo sepa al menos, en realizar fotogramas según estos dos procedimientos: la lámina VII de *The Pencil of Nature* es un fotograma invertido de una hoja de planta (*foto n° 3*), mientras que la lámina XX presenta el fotograma original (luego no invertido) de un trozo de encaje. Debido a los fenómenos de difracción, cuanto más grande es la distancia entre el objeto-pantalla y la superficie sensible, más borrosos e imprecisos serán los contornos de la sombra: es la razón por la cual la mayoría de los fotogramas (o al menos aquellos que proponen sombras reconocibles más que composiciones abs-