

## **HUELLAS DE LUZ, RASTROS DEL INSTANTE: INSCRIPCIÓN, REESCRITURA Y LEGIBILIDAD DE LOS REGISTROS AUDIOVISUALES DIGITALES**

### **LIGHT MARKS, TRACES OF THE INSTANT: REGISTRATION, REWRITING AND LEGIBILITY OF DIGITAL AUDIOVISUAL RECORDS**

#### **Resumen**

Este trabajo se ocupa de aquello que aún llamamos de forma genérica “fotografía” digital, es decir, la proliferación de minuciosos registros cotidianos, incontables rastros electrónicos –visuales y audiovisuales– que articulan nuevas prácticas, ritualidades y rutinas, en cuanto huellas archivables del presente, zona temporal problemática, difusa y en permanente desplazamiento. Imágenes-información cuyo flujo configura nuevas economías de la memoria y signa la producción de subjetividades contemporáneas.

Al interrogar los itinerarios y destinos de los *registros audiovisuales cotidianos*, en función de su inscripcionalidad en nuevos soportes digitales, intentamos situar el problema del archivo y las tensiones memoria-olvido en el contexto sociotécnico actual, puesto que consideramos no solo está en juego la disponibilidad y legibilidad de dichas huellas, sino el horizonte de negociación y disputa por el control de los procesos de archivación.

**Palabras clave:** fotografía digital; archivo; memoria; olvido

#### **Abstract**

This work deals with what we still generically call digital "photography", that is, the proliferation of meticulous daily records, countless electronic traces –visual and audiovisual– that articulate new practices, rituals and routines, as archival traces of the present, problematic temporal zone, diffuse and in permanent

displacement. Images-information whose flow shapes new memory economies and signifies the production of contemporary subjectivities.

When questioning the destinies of the daily audio-visual records, based on their inscriptionality in digital new media, we try to situate the problem of the archive and the memory-forgetting tensions in the context of the current sociotechnical conditions, since we consider, it is not only at stake the availability and readability of these traces, but the horizon of negotiation and dispute over the control of filing processes.

**Keywords:** Digital photography, archive, memory, forgetting

*No toda huella es archivo, pero no hay  
archivo si huella.*

Jaques Derrida

*El evento de la fotografía nunca termina.*

Ariella Azoulay

Durante el *largo siglo analógico*, como podríamos referirnos al período en el que imperó la *imagen argentina* (Fontcuberta, 2012), tanto en los ámbitos profesionales, como en los domésticos, el papel testimonial pretendidamente objetivo y veraz atribuido al dispositivo fotográfico y sus derivaciones posteriores descansó en la fe en el discurso tecnocientífico que asignaba valores como precisión y neutralidad a la génesis mecánica y fotoquímica de las imágenes; el *lápiz de la naturaleza* según la denominó uno de sus padres.

A la fotografía como *escritura de la luz* se le ha atribuido la capacidad referencial de la imagen, fundada en la ilusión de objetividad: congelar un instante, producir un recorte de lo visible, es decir, fijar lo que se ve de manera tan precisa como un espejo pero, a diferencia de este, perdurable, producir una huella en términos visuales más exacta que un recuerdo o evocación; ya que la rememoración es una síntesis compleja

de varios procesos mnemónicos (Maldonado, 2007), lo que llamamos recuerdo puede componerse y sintetizarse por variados estímulos sensoriales.

A esta técnica se le confió la tarea documental y monumental de preservación, retención y transmisión de informaciones valiosas y relevantes, antídoto contra las fragilidades e inexactitudes de la limitada y voluble memoria humana; imágenes auxiliares, *hypomnemata* destinadas a inventariar el mundo, de los grandes acontecimientos a los pequeños ritos privados, rastros e inscripciones visibles cuya sedimentación puede, en ciertos casos, llegar a cristalizar en colecciones sistematizadas bajo la tutela de poderes y saberes establecidos, o bien derivar en acumulaciones anónimas de polvo y olvido, ruinas endeble neglijidas por las instancias arcónticas legitimadas.

Esta forma de concebir a la *fotografía* –en sentido amplio, técnica, práctica y producto– como dispositivo productor de verdades, evidencias o pruebas incontrovertibles de hechos y sucesos “importantes” persiste en el imaginario colectivo, aunque se ha visto desestabilizada o, cuando menos, cuestionada, particularmente durante el cambio de siglo y las primeras décadas del siglo XXI con la expansión de las tecnologías digitales y las lógicas de intercambio informacional como base económica.

El imperativo de conexión, visibilidad y disponibilidad permanente, aunado a la comercialización masiva de dispositivos electrónicos con cámaras integradas que facilitan el registro, edición y publicación instantánea de imágenes, fijas o en movimiento,<sup>1</sup> ha facilitado y normalizado la adopción de prótesis de la mirada y la memoria –artefactos en la concurrencia entre la herramienta, el arma y el juguete– cada vez más incorporadas –quizá pronto encarnadas–, que dan forma a los entornos, los itinerarios, las experiencias y a los vínculos consigo y con los otros a través de las pantallas y modulan la producción y negociación de sentidos.

A grandes rasgos, podemos señalar que los principales desplazamientos ocurren fundamentalmente en tres ámbitos: la multiplicación de puntos de vista en la construcción de los acontecimientos, el margen de sospecha e incredulidad ante lo visible y la imperiosa sucesión de lo “interesante” como articulador de la realidad conformada y confirmada por capturas efímeras, equivalentes generales rápidamente olvidables. Los dos primeros aspectos atañen al carácter iterable y mutable de la huella fotográfica, mientras que el último remite a la reconfiguración de las prácticas de archivo en el horizonte sociotécnico actual. Según la propuesta derridiana, toda huella o impresión se caracteriza por su reproductibilidad, iterabilidad, alterabilidad, y potencial desaparición (1997), rasgos que se encuentran particularmente potenciados en los *registros audiovisuales digitales* cuyas trayectorias contribuyen a la sedimentación de un archivo

visual global interconectado, como parte de un metarchivo informacional hiperconectado que no puede considerarse estrictamente individual ni colectivo; es por ello que proponemos una brevísima reflexión a partir de los términos *inscribir*, *reescribir* y *sobrescribir*.

### **Inscribir: registro y acontecimiento**

Toda imagen –como entidad que no se restringe a su visibilidad– está ligada a su régimen técnico de producción y al marco sociocultural que hace posible su comprensión e instrumentación. La imagen-materia, “imagen producida como *inscrita* en su soporte, soldada a él” (Brea, 2010, p. 11), transitó desde las imágenes quirográficas –producidas a mano– a las imágenes técnicas, de las cuales la imagen fotográfica analógica –fija o en movimiento– representó un momento fundamental para su expansión e instauración como forma de representación predominante en el régimen visual occidental de la modernidad; que en la actualidad experimenta un vuelco hacia la hegemonía de las *imágenes-información* (Flusser, 2015), cuyas consecuencias apenas advertimos como síntomas de cambios civilizatorios y a nivel antropológico.

Joan Fontcuberta (2010) sitúa el tránsito entre lo analógico y lo digital, no solo en el plano de los procedimientos de producción de imágenes –de la fijación fotoquímica al trazado informático–, sino que propone distinguir los paradigmas socioculturales, que involucran lógicas, modos de producción y representación, condiciones técnicas, políticas, económicas y simbólicas predominantes en una época u otra, e identificar los rasgos y dinámicas que estructuran a la sociedad industrial con la *fotografía argentina*, mientras que la *fotografía digital* reflejaría los rasgos de las sociedades posindustriales o de *capitalismo cultural electrónico*: producción de valor a partir del trabajo inmaterial, regulación de redes y circuitos para movilizar flujos e intercambios materiales, simbólicos e informacionales, primacía de la memoria de procesamiento en lugar de memoria de almacenamiento (Brea, 2007).

La llamada “revolución digital de la fotografía” (Marzal, 2010), que primero se impuso en los ámbitos de producción profesional de fotografías, despertó interrogantes acerca de sus consecuencias para los procesos de creación y recepción por parte de los espectadores/usuarios, mientras que con la intensa propagación de su presencia social en las últimas décadas, las cuestiones se han desplazado hacia su estatuto en la cultura visual contemporánea, ligado esto a las transformaciones en sus usos sociales.

Durante los primeros años de surgimiento y expansión de las técnicas de producción de imagen digital, los debates académicos se centraron en discutir tanto el estatuto ontológico, como los límites y posibilidades de la imagen electrónica,<sup>2</sup> también llamada numérica,<sup>3</sup> virtual (Sorlin, 2014) o *síntesis digital fotorealista* (Fontcuberta, 2010), en el entonces nuevo escenario de las sociedades informatizadas, introduciendo algunas “confusiones respecto a la propia concepción del medio fotográfico” (Marzal, 2010, p. 87), a partir de las cuales se llegó a extender simultáneamente una visión eufórica y celebratoria, a la par de una sombra de recelo ante las nuevas tecnologías de la imagen que buscaban una *estética realista* o bien simulaciones *hiperrealistas* (Darley, 2000) que comenzaban a delinear una nueva cultura visual.<sup>4</sup>

Se llegó a afirmar incluso “la muerte de la fotografía” y el surgimiento de una era “posfotográfica” (Marzal, 2010; Fontcuberta, 2010) en la que se creía descartado el papel testimonial de la fotografía “tradicional”, basándose en las posibilidades de trucaje y manipulación facilitadas por su composición electrónica –imágenes conformadas por píxeles–, aludiendo a una desconexión del referente o, por lo menos, su condición opcional o prescindible. Quizá en un gesto cargado de nostalgia, o a falta de un término más adecuado y accesible, a estas representaciones se les sigue llamando simplemente *fotos* o *videos* como a sus predecesoras analógicas, de las cuales prolongan con cierta inercia usos, prácticas, valoraciones y pautas estéticas, al mismo tiempo que dan lugar a nuevas dinámicas y experiencias inimaginables en el estadio tecnocultural precedente, ya que la producción de imágenes se ha vuelto una actividad masiva e intensiva, accesible e intuitiva, al alcance de prácticamente cualquier persona, porque no requiere para su ejecución de conocimiento o habilidades especializadas; antaño prerrogativa de profesionales y *amateurs*, que son relevados por los *usuarios regulares* como los mayores fabricantes de imágenes.

Proponemos entonces la noción de *Registro audiovisual digital* –con mayúscula–, como alternativa para referirnos a los procesos involucrados en la generación, distribución y archivación de huellas de lo visible, *foto-grafías* inscritas en soportes digitales, es decir, los *registros audiovisuales digitales* –con minúscula, en plural–. El término “huella”, según se emplea aquí, se inscribe en el horizonte de reflexión proyectado por Jaques Derrida en cuanto al problema de la *escritura*, que en las condiciones socioculturales recientes comporta no su fin como algunos autores plantean, sino un “despliegue histórico cada vez más poderoso de una escritura general de la cual el sistema del habla, de la consciencia, del sentido, de la presencia, de la verdad, etc., no serían sino un efecto” (2008, p. 371). Momento que podríamos vincular con el

planteamiento de Vilém Flusser (2015), para quien el posicionamiento hegemónico de las imágenes técnicas –cuyo precursor es la fotografía analógica–, representaría la emergencia de un estadio civilizatorio en el que las tecnoimágenes concretarían un paso más hacia la abstracción y codificación matematizante del mundo,<sup>5</sup> a partir de la ejecución programática de aparatos capaces de crear, preservar y transmitir informaciones legibles y replicables.

En la línea de reflexión derridiana, las huellas, trazas o signos –escritos o no– se entienden como objetos que permanecen y funcionan “en ausencia del referente y de las presencias que organizan el momento desde su inscripción” (Derrida, 2008, p. 358), desprendidos del contexto de su origen, marcas duraderas, iterables, legibles y susceptibles de circular, cuyo sentido no es esencial ni intrínseco, sino relacional:

Esta unidad de la forma significativa no se constituye sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida en la ausencia no sólo de su “referente”, lo cual es evidente, sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente. Esta posibilidad estructural de ser separado del referente o del significado (por tanto de la comunicación y su contexto) me parece que hace de toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, es decir, como ya hemos visto, la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida “producción” u origen. Y yo extendería esta ley incluso a toda “experiencia” en general si aceptamos que no hay experiencia de presencia pura, sino sólo cadenas de marcas diferenciales (2008, p. 359).

Según lo anterior, los elementos del signo escrito son entonces generalizables a todos los lenguajes y aun a otras formas de comunicación semiolingüística o, incluso, la experiencia misma del ser; por ello, cada uno de los incontables *registros audiovisuales digitales* –publicados o no en la red–, como unidades mínimas de sentido o enunciaciones visuales durables, legibles e iterables, constituye “una especie de máquina productora” (2008, p. 357) que sigue funcionando perennemente, dándose a leer y a reescribir, entretejiéndose con otras capas de significación y códigos diversos –sonidos y música, filtros, *stickers*, *hashtags*, emoticones, reacciones, comentarios, enlaces– por los cuales son afectadas y a las cuales afectan recursivamente en sus eventuales visualizaciones o recuperaciones futuras.

Aunque en este trabajo no profundizaremos en las consecuencias de un tipo particular de estos *registros digitales*, hemos de señalar la existencia de huellas momentáneas que, impulsadas por la lógica y diseño propios de determinadas plataformas y redes sociales, desestabilizan la noción de inscripción, al menos en lo referente a la permanencia y potencial iteración futura, dado que la marca efímera

desaparece una vez vista por el destinatario, a menos que se transgreda la lógica de la plataforma y se capture pantalla o se usen herramientas adicionales para retener la imagen-información –por ejemplo, la mensajería efímera de Snapchat, cuyos mensajes fotográficos desaparecen y se borran de los servidores automáticamente una vez revisados o cuando su plazo de 24 horas ha vencido, o las *stories* de Instagram que permanecen disponibles únicamente 24 horas–, fluyendo en el límite difuso de la impermanencia que se suele identificar con la comunicación oral.

Dichos registros cuasi telegráficos son mas bien gestos, “no se conciben como documentos sino como divertimentos” (Fontcuberta, 2012, p. 29), hechos para comunicar en el corto plazo, de los cuales queda excluido, en principio, el valor documental acumulativo que permitirá la recuperación ulterior, aunque funcionan como testimonios de microeventos rápidamente disueltos, apariciones y desapariciones singulares. La proliferación incesante de ínfimos eventos que las redes sociales o *social media* han estimulado reestructura las jerarquías de lo “relevante”, hoy acotadas según los intereses y preferencias de cada usuario –recabadas e instrumentalizadas por los algoritmos– respecto a otros acontecimientos menos próximos –geográfica, afectiva y cognitivamente hablando– al ámbito de acción inmediata de los individuos. Lo “interesante” y lo “actual”, como valores espoleados en una *economía de la atención*, se tornan criterios para orientarse y construir la realidad, haciendo de lo *cotidiano* un presente dilatado, una sucesión de singularidades inconexas, seriadas e intercambiables entre sí, más que una continuidad en permanente desplazamiento y tensión.

Este sería un ejemplo extremo de una tendencia creciente a producir compulsivamente registros que funcionan para cuestiones puntuales y, una vez cumplido su cometido, se marchitan, tornan desechables, olvidables y desaparecen mental o físicamente (Fontcuberta, 2012) tan pronto como abandonan el campo visible acotado por las pantallas. Esto no quiere decir que todas las capturas generadas a diario tengan tal destino, sino que es un modo de funcionamiento que coexiste en tensión y se complementa con los usos tradicionales, ceremoniales y solemnizantes de la fotografía doméstica y profesional aún vigentes, situación que impacta con las prácticas de archivo, ya que la publicación cotidiana se funde y confunde con su consignación, generando archivos colaterales, más residuales que intencionalmente organizados, como veremos más adelante.

Retomando el tema de las *foto-grafías*, considerando las diferentes cualidades y calidades de las imágenes contemporáneas, más allá de los términos de *escritura* y *signo escrito*, la producción cotidiana de registros digitales resuena con el concepto de

*inscripcionalidad*, que Rosaura Martínez Ruiz caracteriza de manera integral como todo aquello involucrado o inmediatamente referente al “proceso de impresión o del trazo de una línea” (2013, p. 22) en su reflexión sobre la psique freudiana como una máquina de escritura. La autora señala que para Derrida estos términos, *escritura*, *inscripcionalidad*, *differance*, *huella* y *reserva* son, “dependiendo de la necesidad del contexto, *sustituciones no sinónimas*” (2013, p. 22) que no se ciñen a la escritura alfabética, sino que contemplan toda clase de signos no lingüísticos.

A pesar de la ya mencionada desconfianza ante la maleabilidad de las imágenes digitales, el carácter de *huella* de los registros audiovisuales cotidianos continúa siendo cardinal en las prácticas –y los imaginarios– de millones de usuarios alrededor del mundo, puesto que lo propiamente *fotográfico*, entendido más como un adjetivo o cualidad y no como una esencia (Fontcuberta, 2012), radicaría no en la naturaleza del artefacto de captura o la imagen final como un producto acabado y clausurado, sino en la hipóstasis de la presencia, la creencia ferviente en la “contigüidad real y física del referente” (Dubois, 1986, p. 65) frente a la lente durante el proceso de captación, que queda grabada independientemente de si el dispositivo de captación de imagen es analógico o digital, poderosas reminiscencias de la magia por contagio.

En un mundo en el que la intensa actividad digital se confunde con vitalidad, y los media configuran una agenda saturada de microeventos, distantes en el espacio, difíciles de constatar, se engendran *seudoacontecimientos*, sustentados en la idea de copresencia entre la situación referencial, la lente del dispositivo de registro y, por supuesto, el operador, aunque ya ni siquiera es estrictamente indispensable el estar ahí en el lugar y momento precisos, tal vez por ello reactivamente se sacraliza la participación. No obstante, habría que oponer la idea del encuentro fortuito y afortunado – la noción de *evento* íntimamente ligada a la idea de *acontecimiento* no remite a una serialidad o iterabilidad, sino a la ocurrencia en el plano de la singularidad<sup>6</sup> a la confección y la propiciación, puesto que la reciente omnipresencia de las cámaras produce los *seudoacontecimientos* fotográficos; más que simplemente registrarlos, se convierte en parte sustancial (Fontcuberta, 2012, p. 28).

Dichas formas que saturan las redes no advienen, sino que se producen como “algo digno de verse, y por lo tanto de fotografiarse” (Sontag, 2013, p. 20). Lo “nuevo” no sorprende, se vuelve rutina ya que se espera y demanda su ocurrencia, su publicación, no importa en qué consista; lo cual, lejos de introducir perturbaciones, marca el ritmo de la normalidad cotidiana en donde se suceden novedades en la pantalla sin jerarquía aparente. Es necesario aclarar en este punto que, siguiendo a Pierre Sorlin, los

*seudoacontecimientos* no son falsos “ni insignificantes ni inútiles. Simplemente son fugitivos, más o menos intraducibles en palabras, y en la huella que dejan eso no queda claro. El *seudoacontecimiento* consiste en una intensa participación, en un impulso comunitario sin duración” (2004, p. 92).

Las selfis, los *microvideos* de unos cuantos segundos y la *trasmisión en tiempo real* se han vuelto de los formatos más difundidos pues, en un contexto que pondera la acumulación de experiencias como capital simbólico y cultural monetizable, permiten hasta cierto punto certificar la presencia efectiva en determinado momento y lugar, aunque ello no excluye que aún así puedan simularse y escenificarse; en todo caso, las huellas no visibles de las imágenes, los *metadatos*, es decir, la información contextual detallada que las cámaras inscriben en cada registro, serían la única fuente –más no garantía– de exactitud en cuanto a hora, geolocalización, especificaciones del equipo utilizado y propiedades de la captura, una *huella digital* en sentido literal, que no es visible directamente en la imagen, pero que puede ser visualizada y aprovechada con diversos fines, ya sean mercadológicos o judiciales.

Cada cual se convierte en una especie de corresponsal y exegeta de su “vida”, la cual reporta intensamente desde la perspectiva de la primera persona, hacia una audiencia múltiple, imprecisa y distante que puede reaccionar e interactuar con y mediante la ristra de publicaciones que dan cuenta incluso de los aspectos más personales del sujeto sobreexpuesto; cada cual es una celebridad o un *influencer* en potencia que debe optimizar sus cinco segundos de fama en un espacio saturado y cacofónico, donde la imagen no solo deviene viral, sino virulenta.

Sin embargo, como propone Dubois, la foto, con toda su literalidad, “no explica, no interpreta, no comenta” sino que “certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica (...) que ella signifique” (1986, p. 67), pues la huella expuesta de lo que ha sido no llena el lugar de “eso quiere decir”. En cada registro publicado, aún es requerido el comentario mínimo –cada vez más exiguo–, las etiquetas y los *hashtags*, como anclajes semánticos cada vez más frecuentes, para intentar establecer una situación de enunciación y evitar –o, mas adecuadamente, podríamos decir *retardar*– la proliferación de interpretaciones, reinterpretaciones y sobreinterpretaciones posibles y al mismo tiempo el sinsentido, ya que los registros digitales son fácilmente editables, descontextualizables y recotextualizables, pues se pueden recortar, mezclar, ensamblar con otros formatos y subvertir el entramado de sentidos iniciales. Prueba de ello es el potencial *memético* de toda imagen, que puede tornar cualquier foto, fotograma o video en una viñeta humorística o satírica, coloquialmente llamada *meme*.

### **Reescribir: alterabilidad e iterabilidad de la huella**

Cuando planteamos el *Registro audiovisual digital* como inscripción de huellas, tratamos de sugerir la acción simultánea, consecutiva o alternante de diferentes dimensiones, cada una con sus ritmos, alcances y efectos de sentido. Por ejemplo, a nivel técnico aludimos a una huella informática como inscripción de datos, mientras que a nivel sociodiscursivo intentamos evocar la construcción narrativa de eventos –o *seudoacontecimientos* en las condiciones recientes– modelados por la mirada y la intervención múltiple de la alteridad interconectada, ya sea en el corto plazo o en la expectativa de su eventual ocurrencia.

A nivel individual, la iterabilidad y alterabilidad de los registros digitales juegan un papel inédito en la construcción de narrativas biográficas –hoy expuestas a públicos más o menos anónimos– que admiten en cierta medida reescrituras selectivas, exclusiones experimentaciones, adecuaciones y transformaciones en la construcción del relato identitario y en la búsqueda de reconocimiento. No debemos soslayar que hay usuarios que mantienen en redes sociales un registro fotobiográfico pormenorizado y accesible al escrutinio público que incluye el primer ultrasonido en el vientre materno o las imágenes de infancia, y no sería extraño que la última foto en ser etiquetados por una tercera persona sea la del propio funeral, ya que los umbrales de visibilidad de lo público, lo privado y lo íntimo se transforman según se incorporan y normalizan prácticas a las culturas fotográficas.

El *Registro audiovisual digital* conlleva una red de operaciones y procedimientos organizados en diferentes etapas, una de las cuales es el *momento* de la captura, “el instante decisivo”, como lo declarara Henry Cartier-Bresson, imprescindible pero no suficiente para explicar las consecuencias de la latencia reversible de las imágenes digitales –cuando no son visualizadas en las pantallas, permanecen como datos–. Las fases involucradas no necesariamente son consecutivas, sino que pueden ser distantes en el tiempo y espacio o, por el contrario, simultáneas o instantáneas. Es claro que algunas de estas operaciones se pueden identificar y aislar en su sucesión cronológica, mientras que otras ocurren aparentemente de manera instantánea, pero en ambos casos es común que hoy sean dadas por hecho y obviadas por la mayor parte de las personas que operan intuitivamente los equipos de uso cada vez más generalizado, como cámaras digitales, teléfonos “inteligentes” u otros dispositivos portables.

*Planeación, captura (frente y detrás de cámara), edición, selección, procesamiento, revisión y exhibición/publicación.* Acciones –humanas y técnicas– fragmentarias y dispersas cuya interrelación integra cada *registro audiovisual* como nodo o intersección en una trama extendida rizomáticamente en función de las derivas posibles de la imagen fotográfica en las redes; huellas latentes, susceptibles de reactivación, actualización y resignificación al ser potencialmente visualizables, intervenibles y apropiables en diferentes momentos y contextos. El *Registro audiovisual digital* comprende el antes y el después del gesto de captura de imágenes digitales, incluye operaciones cuyos bordes son difíciles de precisar, pero que mantienen una coherencia de conjunto. En palabras de Rodrigo Zúñiga (2013), quien retoma la meditación de Walter Benjamin, la fotografía en la era de la transmedialidad en cuanto imagen reproducible técnicamente, guarda una relación directa con la *potencia performática del registro*, pues a partir de su circulación inédita tiene “la propiedad de desencadenar un estado generalizado de contaminaciones, de traspasos, de transfusiones y mutaciones entre imágenes de distinta procedencia, entre medios y regímenes de representación, entre medialidades y soportes” (Zúñiga, 2013, p. 40).

Esta forma de entender los *registros digitales* dialoga con la concepción del *evento fotográfico* como entrecruce o *encuentro* (Azoulay, 2011) que excede la situación fotográfica originante y los diversos factores que se ponen en juego –por ejemplo, la posición disimétrica de los participantes, la presencia visible o no de la cámara, la mirada de los espectadores potenciales y las reinterpretaciones posibles–.

Apertura, latencia, intermitencia y legibilidad aparecen como características constitutivas del evento fotográfico expandido, subrayando su carácter indeterminado y liminal, no definido por las características formales técnicas o estéticas del producto generado –que en el caso de los registros digitales nunca es *final* del todo–, sino por los inéditos procesos que convoca y provoca, vinculando diferentes temporalidades, espacialidades y subjetividades. Al respecto, cabe señalar que los procesos de *archivación* no son posteriores, exteriores ni independientes al momento de captura, sino que operan desde la selección/exclusión de lo registrable, durante la impresión de la traza y con la puesta en marcha de cada edición, reproducción, derivación y recomposición.

En este entorno nuevos códigos particulares de representación y sensibilidad, así como de civilidad o cortesía fotográfica emergen, se negocian e incluso se imponen, por ejemplo, resulta habitual, deseable, incluso obligatorio no solo buscar tomas fotogénicas –ángulos favorecedores, las mejores vistas– sino editar –embellecer, realzar u optimizar–

las estampas del día a día antes de publicarlas en los *social media*. Este cuidado en la puesta en escena resulta indispensable para la gestión del sí mismo visible como marca atractiva. Paulatinamente, las fotos o videos sin filtro o las selfis sin retoque son vistas como signo de indolencia o impericia, y se las considera demasiado “crudas”, elementales, groseras e inaceptables. Aunque se espera un mínimo de estilización, incluso de ficcionalización, se sigue invocando a la imagen –mejor si es de alta definición– como medio de verificación de participación y certificación de la presencia. Entonces, la edición –diríamos “coccción”– debe ser tan solo la suficiente, no demasiada, para no destacar sobre el referente, a manera de un suplemento aurático para mitigar el exceso de nitidez y perfección técnica que contribuye al mantenimiento de la verosimilitud y consistencia del relato partir de fragmentos fotográficos.

Hemos de aclarar que, desde nuestra perspectiva, las imágenes intervenidas mantienen plenamente su carácter de *documentos sociales* (Freund, 2011) de una riqueza excepcional, ya que dan cuenta no solo de los acontecimientos que intentan construir y legitimar –como si fuesen unívocos y estáticos–, sino de las pautas y procedimientos de inscripción diferencial de tales sucesos, es decir, su construcción y elaboración discursiva, su concatenación con otras imágenes previas, subsecuentes y posibles, sus derivas en incontables versiones y sus entretejimientos con otros códigos de significación que establecerán las condiciones de relectura. Pues, como sentenciara Jaques Derrida en *Mal de archivo*, “no se vive de la misma manera lo que no se archiva de la misma manera” (1997, p. 26).

### **Sobrecribir: borramiento y olvido**

En los apartados previos, señalamos las cualidades de los registros digitales en cuanto huellas durables, iterables y legibles, susceptibles de reediciones y reinterpretaciones por los eventuales espectadores y destinatarios –que puede ser el propio emisor en algún otro momento–. Indirectamente aludimos a la inscripción y preservación de dichas marcas en soportes informáticos, en plena tendencia a la digitalización y codificación generalizada de la realidad. Señalamos también que el funcionamiento automatizado –publicación, sincronización de cuentas, etc.– de las plataformas de *social media* contribuye a unificar el registro, la publicación y la producción de archivo, reduciéndolos a gestos que requieren un mínimo esfuerzo para lograr la máxima visibilidad, gestos que dejan afuera del campo de interés de los usuarios la comprensión clara de los procesos.

Para cerrar esta breve exposición, resulta pertinente hacer algunas menciones sobre formas de *olvido* correspondientes al modo de producción, reproducción y preservación de las imágenes técnicas –y otras formas de información– en cuanto apoyos de los procesos mnemónicos individuales y colectivos. Como ha sucedido con las diferentes tecnologías de escritura y archivo disponibles en la historia, estas se han prestado como metáforas para entender el funcionamiento de la mente y la memoria, sus funciones y disfunciones; a la vez que la comprensión de la memoria viva motiva el desarrollo de máquinas que emulen el pensamiento y recuerdo y potencien sus alcances, de las tablillas de cera de la Antigüedad a las granjas de servidores pasando por el Block Maravilloso.

Con el uso generalizado de los medios digitales, se han instalado en el habla coloquial diversas expresiones para referirse a la supresión de información, términos que llegan a usarse como metáforas de la amnesia, la desmemoria y el olvido como parte irrenunciable del devenir humano. No obstante, en el contexto digital, el olvido no es meramente una cuestión de ausencia por anulación, sino por *inaccesibilidad* e *ilegibilidad*. La información grabada en soportes digitales no se elimina con el borrado simple de elementos individuales, ni con el formateo general del dispositivo: al “suprimir” información, lo que se borra es el acceso a los datos, pero estos permanecen “invisibles” para el usuario regular, incluso son restituibles usando las herramientas informáticas adecuadas. Por ello, la supresión puede ser solo momentánea y a menudo es reversible. Ahora bien, en el extremo opuesto, el de la irrecuperabilidad, podríamos situar la destrucción accidental o intencional y el deterioro gradual de los soportes. Dado que no es posible borrar completamente algo que se ha escrito digitalmente, a largo plazo, solo la *sobreescritura* de datos vacíos puede hacer *inaccesibles*, sino *ilegibles*, las informaciones para que no puedan ser restauradas.

\*\*\*

A diferencia de las generaciones precedentes, la humanidad está forzada a convivir con inmensas cantidades de imágenes digitales que crecen exponencialmente; algunas con vida útil extremadamente limitada, otras pensadas vagamente para perdurar y auxiliar en el trabajo de la memoria, aunque no se tenga claro el horizonte de perdurabilidad y legibilidad, tanto de los soportes, como de los contenidos. La producción cotidiana de registros –durables o descartables– desborda las capacidades de gestión y organización de los archivos, convirtiendo paradójicamente en *olvidable* prácticamente

todo lo que se captura una vez que ha sido publicado o transmitido, ya que su *recuperabilidad* y *accesibilidad* se ven seriamente limitadas en ausencia de criterios de selección y ordenación, o bien por que su vigencia caduca rápidamente, no tanto por exclusión, borrado o pérdida de los registros, sino por impulso archivador vuelto contra sí mismo.

Las recientes condiciones técnicas favorecen desfases y fricciones entre las lógicas, instituciones, actividades y concepciones “tradicionales” de la preservación y archivo, ante los nuevos requerimientos de comunicación, gestión y procesamiento de la información. Aparecen problemáticas inusitadas frente al manejo de estos descomunales volúmenes de datos, tanto en las instancias oficiales, como en el ámbito cotidiano. En términos individuales, resulta difícil, si no imposible, saber exactamente cuántos registros digitales hemos generado a lo largo de nuestra vida digital, cuántos han sobrevivido al descarte, al deterioro o al error y se han acumulado sigilosamente en distintas memorias, si acaso podemos indicar magnitudes de información aproximadas, abstractas y difícilmente representables como Gigabytes o Terabytes de información dispersos entre los diferentes soportes digitales.

La evolución y obsolescencia programada de los soportes digitales destinados al almacenamiento ha ocurrido aceleradamente en las últimas décadas –de los soportes magnéticos se transitó rápidamente a los ópticos y, posteriormente, a la memoria *flash*, presente en memorias SD, USB y discos duros de estado sólido–, paralelamente a la inclusión en las rutinas cotidianas de dispositivos informáticos con mayor capacidad de procesamiento, demandando cada vez más espacio para la transferencia y resguardo de datos. Muestra de ello es que las fotos o videos actuales, entre otros tipos de archivos frecuentes, son mas “grandes o pesadas” que los generados hace un par de años, debido a la oferta en el mercado de dispositivos móviles y cámaras con mayor pixelaje, lo que ocasiona que las “memorias” internas, o espacio en disco de estos aparatos y de los equipos informáticos en general, se saturen en menor tiempo, lo que entorpece su funcionamiento óptimo.

Gradualmente, esto ha incentivado el uso masivo de alternativas de almacenamiento remoto cuya aceptación, pocas veces interrogada, descansa en parte en los imaginarios y discursos sobre la desmaterialización, asociados positivamente a la comodidad, inmediatez y automaticidad que se atribuye a la *nube* y a *Internet* mismo, ya que en lugar de reconocerse como una compleja red de infraestructura física con localización y propietarios –sujeta a las disputas comerciales y geopolíticas–, se considera más en términos meramente metafóricos como un espacio, etéreo, neutro, e

infinito, producto de la suma de acciones, interacciones e intercambios entre usuarios, con una capacidad ilimitada de acumulación de informaciones.

Para muchas personas, el respaldo de datos, particularmente de *registros digitales*, es algo tan desacostumbrado que suele ocurrir forzosamente solo en casos de emergencia para rescatar la información, una vez que han ocurrido fallos del dispositivo. A falta de un almacenaje sistemático y de una cultura de la gestión de archivo propio, se llega a considerar lo publicado en redes sociales como un repositorio o colección personal –tan circunstancial como definitivo–, un resguardo que se presupone que siempre estará disponible, será gratuito y libre de condiciones, aunque esto no esté garantizado en los términos y condiciones que se aceptan al crear cuentas de usuario.

En cuanto a lo abordado con anterioridad, numerosos interrogantes respecto de la propiedad y gestión de los registros digitales publicados en la red, su control y los riesgos virtuales, permanecen abiertos mientras atestiguamos una paulatina centralización de la información en manos de unos cuantos proveedores de servicios a nivel mundial, corporativos que fungen como *arcontes* al monopolizar el poder de controlar lo que ingresará o no al metarchivo global y que se reservan el derecho de restringir y condicionar de los accesos, e instituyen, en consecuencia, las condiciones y claves futuras de interpretación y reinterpretación de los eventos registrados. La cuestión del archivo resurge y se impone cuando las instancias archivadoras comerciales de alcance transnacional relevan a los Estados como poderes políticos en capacidad de controlar, no solo el archivo, sino la memoria (Derrida, 1997).

## **Bibliografía**

- Azoulay, A. (2011). Photography. The ontological question. *Mafte' akh. Lexical Review of Political Thought*, 2, pp. 65-80. Recuperado de <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/photography/>.
- Brea, J. (2003). *El tercer Umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la comunidad de Murcia.
- Brea, J. (2007). *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su reproductibilidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

- Darley, A. (2000). *Visual digital culture*. Londres: Routledge.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trota.
- Derrida, J. (2008). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontcuberta, J. (Ed.). (2010). *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y ediciones.
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maldonado, T. (2007). *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez, R. (2013). *Freud y Derrida: escritura y psique*. México: Siglo XXI.
- Marzal, J. (2010). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, S. (2013). *Sobre la fotografía*. México: Random House Mondadori.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. México: Sexto piso.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.

---

## Referencias

<sup>1</sup> Recientemente los microvideos de unos cuantos segundos y GIFs se intercalan en diferentes plataformas de red social. Es por ello que preferimos emplear el término *registro*, que abarca formatos variados.

<sup>2</sup> Desde la perspectiva que orienta esta reflexión, lo que distingue a las imágenes digitales en última instancia, no solo es su composición por unidades discretas o *pixeles* (*picture element*) que representan bits de información, sino la estricta dependencia de un suministro eléctrico, tanto para operar los dispositivos de captura -es decir, la captación de la luz por un sensor con múltiples unidades fotosensibles, su conversión en una señal eléctrica y su codificación como un paquete de información registrado en la memoria del aparato-, su traducción en imagen visible en pantallas, sin la cual no serían interpretables como fotos o videos; su trasmisión, distribución en plataformas de la infraestructura compleja que conocemos como Internet, o su almacenamiento local o remoto -aunque los datos se escriban en dispositivos de memoria no volátil el proceso requiere también

---

energía eléctrica-. Por tanto, si bien es pertinente llamarlas imágenes-información como propone Flusser, podríamos denominarlas *imágenes-energía*.

<sup>3</sup> Para Vilém Flusser (2015) las imágenes técnicas, ocupan un plano ontológico distinto a las imágenes tradicionales por las lógicas de su composición, ya que se trata de superficies cerodimensionales compuestas por puntos, evidenciando un nuevo estadio en la capacidad de abstracción humana.

<sup>4</sup> Andrew Darley alude a que desde la segunda mitad de los años ochenta “varios modos de generación de imagen digital finalmente establecieron una presencia significativa dentro de las formas de imagen en movimiento en la cultura de masas (2000, p. 18).

<sup>5</sup> Según argumenta Flusser (2015) las sociedades humanas han seguido una tendencia a la abstracción de sus relaciones con el entorno, de la percepción directa de las situaciones, se pasó a la abstracción de las imágenes tradicionales, de éstas se dio paso al texto escrito y posteriormente estas formas de racionalización y codificación compleja en distintos ámbitos, hicieron posible el surgimiento de una nueva era de la imagen técnica, de la cual la fotografía analógica fue el estadio previo y el eslabón que sentó las bases socioculturales para el arribo y la implantación definitiva de la imagen electrónica como forma privilegiada de tráfico de información y procesos de comunicación. Desde esta perspectiva, actualmente presenciamos el advenimiento de una época posthistórica, en la cual la concepción del tiempo y los procesos socioculturales deja de ser lineal para volverse fragmentaria, una conciencia dispersa pero gravitando en torno a *lo actual* que tendría repercusiones en todos los ámbitos de la existencia.

<sup>6</sup> En lógica del sentido Gilles Deleuze expresa que “los acontecimientos son singularidades que se comunican en un solo sentido; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y que los hace existir” (2005, p. 84). Lo distingue del *accidente* –aquello que sucede efectivamente– y lo sitúa del lado del sentido, de aquello que se capta a posteriori, como si ya siempre hubiera estado dispuesto ahí así, esperando para advenir; el acontecimiento “no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino ya pasado o aún por venir” (2005, p. 170). En tanto que para Allain Badiou el acontecimiento “es a la vez situado –es acontecimiento en tal o cual situación– y *suplementario*, es decir absolutamente desprendido o desligado de todas las reglas de la situación” (1995, p. 142). Al respecto, Slavoj Žižek (2014) dice que el acontecimiento eso huido y “milagroso”, que adviene y sorprende, así se trate de las banalidades de las celebridades mediáticas, movilizaciones políticas o de decisiones íntimas.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

