



Elogio de la sonrisa sin consentimiento previo

POR MIGUEL ÁNGEL FELIPE

La irrupción en masa de una nueva oleada de fotógrafos, repentinamente armados con múltiples artilugios electrónicos, libera al medio de algunos de sus lastres históricos e inunda el planeta de infinitas instantáneas apiladas en un no lugar donde los tesoros hay que rastrearlos entre cerros de basura cibernética.

Miguel Ángel Felipe. Fotógrafo. Profesor de la Escuela de Comunicaciones Alpes y editor del sello La Visita. Toda su obra como fotógrafo ha sido presentada bajo el seudónimo Elde Gelos. Entre sus exposiciones destacan *Registro de existencia*. *Un tal Hugo* (en coautoría con G. Colón) y *Jam session*.

La persona que se está quieta no es un contemporáneo

—ROBERT DOISNEAU

El protagonista de la globalización reclama un nuevo lema: un individuo, un voto y una cámara fotográfica. El equipamiento, hasta hace poco prohibitivo y voluminoso, se incluye como accesorio de teléfonos portátiles, reproductores personales de audio y video, relojes, juguetes de niño y un muestrario amplio de instrumentos de funcionalidad dudosa. Además, las nuevas cámaras, para facilitar las cosas, detectan y se disparan solas frente al poderoso estímulo de una sonrisa.

Roland Barthes categorizó ya en *La cámara lúcida* las tres operaciones básicas de las que es susceptible la fotografía. Argumentaba, en resumen, que se puede ser fotógrafo, sujeto fotografiado y espectador de imágenes fotográficas. Hasta hace muy poco, la primera y la segunda categorías enunciadas, la situación de ser fotógrafo (*operator* u operador, según el francés) y de ser fotografiado (*spectrum* o fantasma), dependían nítidamente de un consentimiento previo. Solamente la condición de espectador tiene un carácter inevitable e involuntario: resulta imposible vivir en sociedad y no ver fotografías.

Lo novedoso es que asistimos a una dejación rotunda de nuestra decisión de ser operadores y fantasmas. Vamos a fotografiar aunque no queramos, lo haremos aunque sea por equivocación, pulsaremos el botón incorrecto o, al menos, seremos cada vez más tentados a hacerlo. Como contrapartida, estamos ya siendo permanentemente fotografiados. Para nuestro socorro o nuestra ruina, millones de ojos electrónicos nos vigilan atentos por si cambia la expresión de nuestra cara. El uso de la fotografía como instrumento de control social es viejo y se remonta a la Comuna de París, en 1871, episodio histórico que probó la eficacia de las

imágenes para la represión y justificó la formación de los archivos fotográficos de delincuentes en los departamentos policiales.

En nuestros días, los viandantes fotografían los acontecimientos ante la señal ineludible que hace que las multitudes se concentren. Una señora fotografía los precios del supermercado. Un padre fotografía sin cesar a su hija moribunda, convencido de que va a sanar. Un delincuente es detenido porque alguien lo fotografió en el momento en el que pasaba por detrás de su víctima. Y la prostituta le propone al cliente fotografiar sus órganos genitales. En resumen, parece imposible sustraerse a esta fiebre por querer atrapar todo en un formato bidimensional y, en consecuencia, casi no quedan puntos ciegos en los que ocultarse y escapar de los fisgones.

La hiperventilación de los operadores fotográficos que agitan sus teléfonos con microcámara es un signo de esta época. Hubo un primer anticipo solemne en el entierro del último papa muerto, en abril de 2005. Roma entera era una muchedumbre multicolor de manos que se levantaban y agitaban en el aire sus artilugios para capturar una imagen que viniera a probar lo que cualquiera hubiera considerado irrefutable: que estaba siendo testigo de un hecho histórico.

Estas imágenes espontáneas, y por ello extraordinariamente vivas, con poca definición y pixeladas –el píxel es la trama sobre la que se desarrolla la vida contemporánea–, se divulgan a través de plataformas digitales a las que se accede instantáneamente, redes sociales en la *web*, *blogs* y *photoblogs*, y otros no lugares del ciberespacio. Dicho de manera pretenciosa, se universalizan y pasan a integrar ese flujo de lava hirviendo y de manjar para voyeristas que es Google Imágenes, una actualizadísima enciclopedia visual en la que es posible encontrar casi cualquier cosa

y donde también se incorporan fotografías satelitales del planeta, técnicas y otras de generación automática.

La voracidad por documentar del vulgo amplía el catálogo de lo fotografiado y permite la incursión en espacios vedados. En la cárcel de Abu Ghraib, en Irak, el ejército estadounidense torturaba a sus prisioneros y los sometía a vejámenes horribles. Unos soldados norteamericanos se tomaron unas fotos mientras hacían esta labor de patriotismo. Orgullosos de sus hazañas, se las enviaron a sus parientes y amigos por correo electrónico. Ninguna de las imágenes de los destacados fotógrafos profesionales que participaron en la guerra ni de los nuevos corresponsales locales, a los que las agencias reclutan, forman y dotan de equipo fotográfico por considerarlos menos vulnerables y más baratos que los extranjeros, está en condiciones de competir con estos frágiles documentos. Ninguna es más verosímil, ninguna produce tanta indignación. Susan Sontag no sospechó que la imagen del encapuchado, que se volvió un ícono de la ilegitimidad del conflicto, iba a quedar fuera, porque se conoció después de su publicación, de su ensayo *Ante el dolor de los demás*, dedicado precisamente a las contradicciones éticas que ofrece la narración visual de los conflictos éticos. Como el archidifundido retrato del Che Guevara de Alberto Korda, reproducido hasta la saciedad, o algunas de las repetidísimas postales amables de Robert Doisneau, esa fotografía precaria tenía la simplicidad y la contundencia necesaria para transformarse en un símbolo que trascendiera.

Este acceso a espacios ocultos es facilitado por los nuevos usos sociales de la fotografía y por la miniaturización y el abaratamiento de los dispositivos, que permiten no sólo obtener fotografías, sino también registrar secuencias visuales con gran calidad. La mejora en la resolución de captura

acorta la distancia entre los fotogramas (extractos de película) y las fotografías. Nace así una nueva tendencia: la captura de secuencias de las que extraer posteriormente las imágenes fijas, bautizadas popularmente como *pantallazos*. Esta opción parecía hasta ahora reservada al registro de los contenidos de la televisión y se legitimaba su uso en aquellas realidades que ocurrían sólo en la pantalla. Pero estas imágenes proliferan ahora en los medios tradicionales en sustitución de las fotografías tradicionales.

Sin embargo, el fenómeno de la popularización del uso de las cámaras por parte del gran público no es más que la segunda etapa de un cambio revolucionario que comenzó hace más de un siglo con el norteamericano George Eastman. Al padre de Kodak le debemos una estética de brillantes y saturados colores e imágenes indiscutiblemente nítidas y felices que funciona aún como modelo de producción y como criterio de edición de colecciones privadas. También es el autor de uno de los más eficaces eslóganes comerciales de todas las épocas: "Usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto".

Efectivamente, durante todo el siglo XIX la fotografía, que es un nombre genérico bajo el que se conoce una infinidad de procesos, antes químicos y ahora electrónicos, para preservar una imagen generada bajo un dispositivo óptico, es un asunto de gran complejidad. Su práctica se reserva, en la mayor parte de los casos, a individuos versados en el manejo de aparatos pesados y con destreza para las mezclas, en ocasiones explosivas, de productos químicos. Kodak separa la toma, reducida a un simple gesto, del proceso posterior, que sigue en manos de expertos.

El equipamiento fotográfico, su peso y portabilidad, siempre ha influido notoriamente en las características del registro. Condiciona necesariamente los resultados, la manera de ver, el

acercamiento a la realidad. La irrupción del primer grupo de nuevos operadores fotográficos, en el primer tercio del siglo XX, se produce precisamente por una simplificación y la estabilización de los procesos en torno al gelatinobromuro seco, que es esa misma película en rollo que ya es difícil de encontrar.

El desembarco de los aficionados, mucho más dignificados en su acepción francesa, *les amateurs*, tiene unos efectos liberadores en la estética fotográfica. Antes de su interrupción, los operadores se dividían en dos categorías básicas: los que hacían de la fotografía un ganapán mediante la práctica del retrato, fundamentalmente, y aquellos otros que llegaban al medio con pretensiones artísticas. Sobre ambos grupos, a veces superpuestos, confluía la sombra pesada de la pintura, de la que la fotografía heredó el formato, la retórica de géneros, las estrategias de composición. Desprejuiciados, los nuevos fotógrafos se liberan de esa pesada herencia e instalan la cámara fotográfica como un electrodoméstico al servicio de la memoria y la construcción de una identidad familiar. Inconscientes, ingenuos, ignorantes o, simplemente, faltos de pretensiones, van a facilitar un reencuentro de la fotografía con algunas de sus características esenciales y diferenciadoras. Cortarán cabezas y desmembrarán sujetos sin piedad en el encuadre. El gesto adquiere un nuevo significado: la instantaneidad, asociado con una representación de lo fugaz de la vida. Esta constatación de una decisión no premeditada –y que se supone, por lo mismo, más verdadera– viene a reforzar la fe en el medio. Por oposición a la pintura, que parece siempre fruto de una imaginación prodigiosa, la representación fotográfica recupera sus lazos estrechos con la realidad.

La práctica masiva de la fotografía se asocia también a nuevas formas de narrar. La composición descuidada, la ausencia de

líneas horizontales y verticales perfectas, la falta de foco o el foco desplazado, la carencia de nitidez o la incorporación de las formas movidas empiezan a formar parte de un catálogo renovado donde se refuerzan las ideas de verosimilitud, realidad en estado puro y honestidad en la mirada.

En esta liberación estética, alentada por las masas anónimas que fotografían vacaciones y cumpleaños, se encuentra el antecedente de las fotos de Robert Capa del desembarco de Normandía, técnicamente inaceptables pero inigualables por su capacidad de emocionar. También está la esencia de la pérdida de sentido de Robert Frank, quien lleva el gesto hasta el límite al ocupar la cámara fotográfica en la mano, sin mirar por el visor. La actitud del autor de *Los americanos*, quien desliga además a la fotografía de la necesidad del acontecimiento como desencadenante del acto fotográfico, abre con fuerza los espacios de la modernidad y allana el camino a la sensibilidad contemporánea.

Las propuestas visuales de los maestros del documental social han ido incorporando progresivamente los aportes de los practicantes desconocidos. Cabe pensar que los nuevos ejércitos de anónimos fotógrafos no vienen sólo a acelerar de manera desquiciada los ciclos de producción de material visual, sino que también están generando nuevas miradas. Entremedio de mucha basura virtual y en recónditas profundidades yacen algunos tesoros que aguardan salir a la luz, volverse pertinentes y dotarse de algún sentido. Están a la espera, en definitiva, de que se resuelva el viejo problema de siempre.