

**Entre el recuerdo y el presente continuo: señales fotográficas en
Déjame salir (2017) de Jordan Peele**

**Between Memory and Present Continuous: Photography Signs in
Jordan Peele's *Get Out* (2017)**

Damian Esteban Bretones

Universidad de Córdoba, España

zo2esbrd@uco.es

Resumen:

Este artículo es una reflexión sobre los usos de la fotografía representados en el filme *Déjame salir* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017) que reviven el pasado y desarrollan el presente de los personajes. Para ello, analizamos los objetos y actos fotográficos, su dimensión temporal y sus usos sociales, su función narrativa y simbólica, en el discurso cinematográfico. En el filme, la función testimonial de la fotografía permanece en la fotografía digital, a la vez que posibilita nuevas prácticas, por la implantación de la telefonía móvil e Internet. La fotografía se convierte en mensajes inmediatos, autobiográficos o no, guiados por la interacción social en el *presente continuo* de las redes virtuales. Estas señales fotográficas producen conexiones y tensiones entre el pasado y el presente; tienen una dimensión simbólica sobre la mirada como objeto de deseo que se quiere arrebatar, y sobre los cambios en la producción, difusión y recepción del medio fotográfico.

Abstract:

This article is a reflection on the uses of photography represented in the film *Get Out* (Jordan Peele, 2017) that revive the past and develop the present of the characters. To do this, we analyze the photographic objects and acts, its temporal dimension and its social uses, its narrative and symbolic function, in the cinematographic discourse. In the film, the testimonial function of photography remains in digital photography, while enabling new practices, by the introduction of cell phone systems and Internet. Photography becomes in instant messages, autobiographical or not, driven by social interaction in the *present continuous* of virtual social networks. These photographic signs produce connections and tensions between past and present; have a symbolic dimension on the gaze as an object of desire to be snatched away, and on the changes in the production, diffusion and reception of the photographic medium.

Palabras clave:

Fotografía; representaciones fílmicas; fotografía digital; recuerdo; presente continuo; *Déjame salir*.

Keywords:

Photography; Filmic Representations; Digital Photography; Memory; Present Continuous; *Get Out*.

1. Introducción

Los cambios operados en la fotografía a finales del siglo XX con la implantación de la tecnología digital se acentúan en el siglo XXI con la extensión de Internet y de los teléfonos móviles con dispositivo fotográfico¹. Las consecuencias son ontológicas, discursivas, sociales y culturales, planteando una nueva relación entre el sujeto y la imagen. Las representaciones cinematográficas de la actualidad no son ajenas a estas transformaciones, se ven penetradas por ellas, como interpretaciones: “el filme no descubre la realidad, sino diversas trasposiciones de la realidad” (Sorlin, 1992, p. 220).

En *Déjame salir* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017), la fotografía tiene una presencia constante, interpretando diversas funciones sociales y expresivas que convergen en el tiempo actual. El protagonista es un fotógrafo profesional afroamericano, Chris Washington (Daniel Kaluuya), que pasa un fin de semana en la casa de campo de la familia de su novia blanca, Rose Armitage (Allison Williams). La cámara réflex digital acompaña a Chris como instrumento para observar los diversos procesos dramáticos que ocurren ese fin de semana, y la cámara de su móvil tiene un papel central para descubrir la conspiración a la que se ve sometido: la familia Armitage secuestran a personas afroamericanas, vendidas al mejor postor, que ocupa su cuerpo mediante una operación neurológica de trasplante de cerebro. En el caso de Chris, la finalidad de su comprador, el ciego crítico de arte Jim Hudson (Stephen Rood), es apropiarse de su mirada de fotógrafo.

Pero estas cuestiones patentes se entrelazan con otras latentes: la comparación entre la fotografía profesional y *amateur* con la llegada de la tecnología digital, el estatuto de credibilidad como testimonio de la fotografía analógica que permanece en la digital con modificaciones, y el paso de la memoria biográfica familiar a la autobiografía compulsiva, vía selfi, propia de las redes sociales.

1 La empresa Kodak construyó la primera cámara digital el 12 de diciembre de 1975, diseñada por Steve Sasson. En 1991, se presentó la primera cámara digital para consumidores, Dycam Model 1. Hasta 1997 no se comercializan estos dispositivos y en 2011 aparece el iPhone 4S, que supone un salto de calidad.

Estos temas atraviesan los debates teóricos sobre la era digital de la fotografía² en los nuevos medios de comunicación de masas, que responde a planteamientos novedosos sobre la realidad y la verdad. La digitalización diluye las fronteras entre lo real y lo imaginario, característica propia de la postmodernidad (Ritchin, 2010, p. 5), que articula nuevos discursos con el tiempo actual y con el recuerdo del pasado.

2. Objetivos y metodología

Este trabajo propone una reflexión sobre la fotografía a través del filme y la forma que adquieren en el discurso filmico. Para la consecución de estos objetivos, emplearemos una metodología cualitativa-interpretativa, valiéndonos de los trabajos fenomenológicos-hermeneuticos de Philippe Dubois (1986, 2001), Susan Sontag (2009), y las consideraciones a la obra de esta última, y sobre fotografía en general, planteadas por John Berger (1980, 1998). En estos estudios,

lo fotográfico es concebido (...) ya no como una categoría estética, sino como una *categoría epistémica*, como un modo de conocer y un síntoma de nuestra forma de interaccionar con el mundo, en el marco general de los medios de masas que configuran y vehiculan una forma de mirar –de conocer– la realidad. (Marzal Felici, 2010, p. 150)

De esta forma, analizamos los actos y objetos fotográficos que aparecen, *objetos fotográficos reales*, que según Philippe Dubois “se corresponden con la fotofija de la película o sus créditos y todas aquellas copias que van apareciendo en pantalla como elementos formales” (Parejo, 2012, p. 73). Y los agrupamos según sean analógicos o digitales, por su relación con el pasado y el presente. Desde estas coordenadas se abordarán los usos sociales, remitiéndonos a los trabajos de Pierre Bourdieu (2003) y las reflexiones sobre las prácticas fotográficas actuales realizadas por Mario Carlón (2016) y Edgar Gómez Cruz y Eric Meyer (2012).

2 Véanse las obras de autores como William Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Joan Fontcuberta, Pedro Meyer, Kevin Robins, Martin Lister y Fred Ritchin, entre otros, sobre la postfotografía y la muerte de la fotografía.

En el artículo, primero analizaremos las fotografías analógicas que aparecen en el filme, por su relación con el pasado como recuerdos o documentos. En el segundo apartado, profundizaremos en esas funciones tradicionales de la fotografía que perduran con la nueva tecnología, que se escenifican cinematográficamente en objetos y actos fotográficos desde donde podemos pensar esas imágenes, como indica Dubois (1986, p. 74). Por último, reflexionaremos sobre las nuevas prácticas representadas, que convierten a la fotografía en mensajes inmediatos para desarrollar el tiempo presente de los personajes.

3. Recuerdos analógicos

En la escena de la visita guiada por la casa que ofrece Dean Armitage (Bradley Whitford) al invitado Chris, pasamos por una pared con un conjunto de cinco fotos familiares. Son fotografías de tonalidades poco saturadas por el paso del tiempo, reveladas antes de los procesos digitales, desde un soporte fotoquímico negativizado; al menos, esa es su representación³. Estos objetos fotográficos, escribe Berger, tienen un componente temporal fundamental:

Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el que una vez existió el suceso fotografiado. Todas las fotografías son del pasado, no obstante, en ellas un instante del pasado queda detenido de tal modo que, a diferencia de un pasado vivido, no puede nunca conducir al presente. Toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad. (Berger, 1998, p. 86)

Además, en la fotografía analógica existe una relación de contigüidad instantánea entre imagen y referente, de *huella* (Bazin, 1990, p. 15) o *index* (Dubois) de lo real, pero que implica una transformación: una creación ideológica y cultural que da una imagen plana, luminosa y compuesta por granos –discontinua– en un tiempo de un referente que es tridimensional y continuo.

En consecuencia, hacer una fotografía es un acto de interpretación que selecciona una discontinuidad como se comprueba en el siguiente plano del filme. El padre

³ Los procesos y actividades de producción para realizar esas imágenes usan tecnología digital para construir la apariencia de imágenes analógicas.

Armitage señala a su hijo Jeremy en una foto pequeña de cuerpo entero de niño con pose divertida junto a su hermana, mientras dice: “Este es Jeremy, es el hermano pequeño de Rose... Está estudiando medicina. Quiere ser igualito que su padre” (Peele, 2017). Dean presenta a Jeremy a través de su representación fotográfica infantil. “Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (Sontag, 2009, p. 18). Los vínculos se refuerzan con los comentarios de Dean, que connota explicando o enfatizando un aspecto ya contenido en la fotografía, o pueden inventar un significado nuevo (Barthes, 1986, p. 23).

Asimismo, los comentarios dotan de contenido, de duración, a la fotografía a través de una historia que los enmarca entre hechos anteriores y posteriores, como señala Berger: “en la relación entre una fotografía y las palabras, la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces” (Berger, 1998, p. 92). A la vez que esa historia en torno a la imagen se sostiene por la creencia socialmente percibida de que la fotografía “rinda una cuenta fiel del mundo” (Dubois, 1986, p. 19). La fotografía se consideró popularmente una especie de prueba que certifica lo acontecido y cuya “potencia de credibilidad” (Bazin, 1990, p. 13) se fundamenta en la *supuesta* objetividad analógica debido a la naturaleza aséptica de la técnica, que ha sido innumerables veces desmontada⁴. Los recuerdos los damos por ciertos, como las fotografías, a pesar de ser deformaciones y selecciones del pasado. Aunque cada vez son menos verosímiles, menos creíbles, como indicaremos en los apartados sobre fotografía digital.

Seguimos con el grupo de cinco fotografías que Dean muestra a su invitado. La foto central de mayor tamaño es un retrato familiar de los Armitage (los dos hijos, los padres y los abuelos) frente a la entrada de la casa (F1). A este respecto,

La práctica fotográfica existe —y subsiste— la mayor parte del tiempo, por su función familiar o, mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, por ejemplo: solemnizar y eternizar los grandes momentos de la

⁴ El uso de la fotografía como testimonio o evidencia de lo real ha sido cuestionada por muchos autores: Philip Dubois, Rudolf Armheim o Roland Barthes, entre otros.

vida de la familia, reforzar, en suma, la integración del grupo familiar reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad. (Bourdieu, 2003, p. 57).



F1. Retrato familiar. *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017).

En el retrato están posando, se ha cuidado el escenario y la disposición de los individuos, para un acontecimiento trascendental para la familia que descubriremos en la parte final del filme: el día de rodaje del corto explicativo de la intervención quirúrgica⁵. Es una imagen que trasciende el momento, no solo se proyecta en el pasado sino también en el futuro, porque simboliza la perpetuación de esos individuos, cambiando de cuerpos, y de su sentido de la existencia alrededor de un fundamento racista. Para este retrato familiar se puede aplicar las palabras de John Berger sobre la obra de Paul Strand:

Sus fotografías transmiten un sentimiento único de duración. Le ofrecen al yo soy el tiempo que le corresponde para reflejar el pasado y anticipar su futuro; el tiempo de exposición no ejerce violencia sobre el tiempo del yo soy: muy al contrario, uno tiene la extraña impresión de que el tiempo de exposición es toda la vida. (Berger, 2008, p. 66)

Además, es una actividad intencional y estereotipada, porque se repiten los encuadres y la asignación de papeles de forma solemne, vestidos para una ocasión relevante. Las imágenes fotográficas, sean analógicas o las digitales que inundan

⁵ El retrato familiar de los Armitage adquiere movimiento en un televisor en el corto explicativo de la intervención quirúrgica. Trataremos este proceso de imagen fija a imagen en movimiento en el último apartado.

las redes sociales, poseen una “puesta en escena” de la que emana una ideología (Bourdieu, 2003, p. 66).

En otra pared hay seis fotografías de pequeño formato. Dean se detiene en un retrato en blanco y negro de un hombre vestido de atleta en posición de salida antes de una carrera de velocidad:

– Dean: Esto te va a encantar. El momento glorioso de mi padre. Le ganó Jesse Owens en la ronda eliminatoria para las olimpiadas de Berlín de 1936. Fueron esas que (...).

– Chris: Un golpe para tu padre. (Peele, 2017)

Esta foto junto con los comentarios tiene una función documental y explicativa del pasado de los Armitage, con apuntes histórico-biográficos. Dean Armitage considera la superioridad física de los negros frente a la superioridad intelectual de los blancos, detonante de las operaciones quirúrgicas de transplante de cerebros. La foto está frente a la puerta del sótano donde se realizan las intervenciones; esta situación del objeto fotográfico en el decorado del filme *indica* el desenlace de forma simbólica.

De las paredes de ese sótano cuelgan fotografías analógicas todavía más antiguas, enmarcadas en el pasillo y en la sala quirúrgica. Las fotos en blanco y negro de grupo son similares a los retratos de los miembros de sociedades científicas o clases universitarias en el siglo XIX o principios del siglo XX. En la sala de operaciones hay otra fotografía de la misma época de una intervención quirúrgica. La situación espacial de estas imágenes en la casa determina su antigüedad. Cuanto más se descende en la casa, más cerca de las estancias secretas del horror, los retratos son de un pasado más remoto, más atávico. Se produce una estratificación temporal de las fotografías conectada con el escenario principal del filme. Si en la planta baja hay retratos familiares, en el sótano están las fotografías más antiguas, mientras en la primera planta aparecen las más recientes. Las fotografías se convierten en una especie de árbol genealógico de la familia que hunde sus raíces en el sótano, en el origen, y despliega sus ramas con nuevas formas fotográficas digitales, en la planta superior. Así, la memoria y la fotografía son procesos distintos, pero contiguos en la casa de campo de los Armitage.

4. Mismas funciones, nueva tecnología

Tras la primera secuencia, comienzan los títulos de crédito sustentados en imágenes de árboles en movimiento, que dejan paso a fotografías en blanco y negro expuestas en las paredes del *loft* del protagonista. Estas fotografías no ocupan todo el plano, no se vincula a la esencia constitutiva del filme (Parejo, 2012, p. 74). Son fotografías de gran formato de temática social: la foto del vientre embarazado de una mujer afroamericana (F2) se contrapone en el montaje a otra de un perro blanco agresivo sujeta por un hombre (F3). En ambas, el encuadre omite los rostros humanos, la imagen se centra en la maternidad del cuerpo afroamericano y la violencia del animal de piel blanca, señales fotográficas que sirven de anticipación del horror racista que está por venir.



F2. Embarazada. *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017).



F3. Perro blanco. *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017).

A continuación, un *travelling in* de la estancia muestra varios tipos de cámaras de diferentes épocas sobre un mueble, alguna con una nota pegada, que identifican al protagonista como fotógrafo profesional de la misma forma que se presenta a través de objetos fotográficos a Jeff (James Stewart) en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1952). En el mismo plano, aparece una fotografía de una toma en contrapicado de una paloma a contraluz. Las fotografías son obra de Chris, como se comprueba en la siguiente escena, cuando sujeta una cámara digital réflex Canon EOS 7D. En la pantalla de la cámara aparece esta imagen de la paloma junto con otras de la misma serie de fotografías digitales, similares a las que adornan su piso. La fotografía ya no necesita la materialidad analógica para existir, al convertirse en un código numérico que se procesa en el mismo momento de la toma.

Estas fotografías son obra de un fotógrafo real serbio llamado Boogie (Vladimir Milivojević)⁶. Esta decisión por parte del director, Jordan Peele, subraya la diferencia entre la práctica profesional y *amateur* en la nueva era digital, que se ha visto alterada⁷. La cuestión queda planteada con el uso de la cámara réflex por Chris, que representa en el filme su lado profesional y su pasión desde la infancia⁸. En la escena del paseo diurno por el jardín, Chris se detiene entre los árboles, mira por el visor, enfoca con el objetivo y escuchamos el sonido del disparador, recurso del discurso fílmico para confirmar el acto de fotografiar. Aparece este proceso como un ritual metódico y contemplativo, a diferencia de realizar fotografías con el móvil, del que se desprende una visión romántica de la figura del fotógrafo profesional, sustentada en todo un acervo cultural.

En esta ceremonia que tantas veces hemos visto representada en el cine⁹, el fotógrafo aparece frente a un referente real para ser captado. A pesar de que la

6 Fotógrafo afincado en Nueva York, que hace trabajos publicitarios para multinacionales –Puma, NIKE– y trabajos de carácter documental sobre marginados sociales. Véase su obra fotográfica en <http://www.artcoup.com/>

7 La fotografía tradicional empleaba profesionales muy especializados para la manipulación y el revelado, que están desapareciendo, a la vez que empiezan a entrar nuevos actores como informáticos, programadores y diseñadores gráficos (Gómez Cruz y Meyer, 2012, p. 213).

8 La escena de la primera hipnosis de Chris lo represente de niño en su habitación, rodeado de objetos que lo identifican; entre ellos, una cámara analógica.

9 Las películas sobre fotógrafos plantean reflexiones sobre la mirada, sobre el acto y el proceso de mirar. Además de *La ventana indiscreta*, podemos destacar *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), *Blow Up, el deseo de una noche de verano* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Pecker* (John Waters, 1998) y *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Mereilles).

huella material desaparece con lo digital, permanece lo referencial. La noción de registro de la fotografía analógica pervive en la fotografía digital, manteniendo su uso testimonial y documental, aunque se hallan alterado la categoría ontológica de la fotografía y los procesos de producción, difusión y recepción. Al respecto, afirma Fontcuberta:

Como si la confrontación entre lo analógico y lo digital no hubiese sido todavía digerida y retuviese aún, obsesivamente, la prioridad de nuestras preocupaciones. Como si no fuésemos capaces, o por lo menos, como si nos doliera soltar amarras con un tipo de imágenes que han sido muy importantes para forjar nuestra sensibilidad durante más de un siglo y medio. (Fontcuberta, 2008, p. 100)

En este sentido, se continúa con las representaciones de una cultura fotográfica analógica con cámaras digitales, transfiriendo sus aplicaciones. Los siguientes planos avanzan en esa línea. Chris observa a la asistente de hogar, Georgina (Betty Gabriel), en una ventana de la segunda planta, usando el *zoom* óptico. Por primera vez, pasamos a un plano subjetivo con realistas líneas insertas del mecanismo de enfoque y un viñeteado lateral, más cercano a la realidad que la representación estereotipada cinematográfica de la visión a través del objetivo como un círculo. De esta manera, la cámara es una prolongación de la mirada del protagonista sin hacer una foto, el instrumento de un *voyeur*, en la tradición de Jeff en *La ventana indiscreta*. Con la llegada de los invitados a la fiesta, sigue utilizándola para observar a distancia, haciendo panorámicas y *zoom*. Chris dirige su mirada en función de su interés, como diría Berger:

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Mirar implica comprender: interpretar, hacer, de algún modo, el mundo a nuestra escala. (Berger, 1974, p. 5)

El filme prosigue mostrando fotografías digitales impresas en soporte papel. La foto enmarcada que representa a Chris en plano americano con su cámara en la subasta, como un trofeo vendido al mejor postor (F4). La representación de la fotografía continua con la tradicional función de sustituir al referente. La

fotografía “transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (Sontag, 2009, p. 24); en esta situación, será corporalmente. Como apunta John Pultz, la función testimonial de la fotografía fue usada para definir la otredad, como herramienta del colonialismo, el racismo y el capitalismo: “Los europeos del siglo XIX utilizaron los álbumes fotográficos sobre todo para coleccionar, controlar y definir de manera fetichista el cuerpo de los nativos de tierras recientemente colonizadas” (Pultz, 2003, p. 21). La fotografía del cuerpo de Chris tiene un fondo descontextualizado, sin profundidad; aparece como un icono-fetiché, tan solo con la herramienta de su oficio –la cámara fotográfica–, que representa el objeto de deseo del invidente crítico de arte, su mirada.



F4. Subasta: retrato de Chris con cámara. *Déjame Salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017).

Pocas veces como en esta escena ha cobrado tanto sentido la frase de Susan Sontag: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (Sontag, 2009, p. 14), Chris será subastado en silencio mediado por su representación fotográfica en esta época de racismo institucionalizado más encubierto, rememorando las pujas de esclavos no mediadas en otras épocas de racismo explícito legalizado.

Este motivo del trofeo fotográfico será una *rima*¹⁰ en el filme. Chris descubre fotos del pasado de Rose Armitage, su pareja, en una caja en su habitación. Las primeras cuatro son retratos de la adolescencia en color y blanco y negro. El resto son instantes de felicidad con sus parejas. “Lo que la fotografía reproduce hasta el infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite

10 Son objetos o situaciones que se repiten de forma enfática en el discurso filmico para crear un efecto expresivo o simbólico.

mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1989, p. 81). Volveremos a ver las mismas fotos al final de la película. Esta vez enmarcadas en la pared del dormitorio de Rose (F5). Ella colecciona sus capturas con el doble sentido de captura fotográfica y de seres humanos para ser subastados. Rose engaña a sus parejas igual que el medio fotográfico, “la fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida” (Fontcuberta, 1997, p. 17).



F5. Trofeos -capturas- enmarcados. *Déjame Salir*. (Get Out, Jordan Peele, 2017).

Para Chris, las mismas fotos informan sobre algo no vivido, desentrañan un contexto. Son un documento, una prueba, para confirmar que Rose le mintió al afirmar que nunca “había tenido un novio negro” (Peele, 2017): no sabe qué ocurre, pero es una señal de que algo atroz pasa. Así, tienen una doble función en la narración. Sirven para resolver, en cierta medida, las sospechas de él y son recuerdos para ella. En ambos casos, los personajes no cuestionan la función testimonial de la imagen fotográfica; al contrario, les sirve como documento de la realidad, como evidencia. Pierre Bourdieu explica que “si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos” (Bourdieu, 2003, p. 136). Este valor “realista” se asigna a las fotografías que están impresas, sean analógicas o digitales, como si el tradicional soporte en papel sustentara esos usos sociales que indica Bourdieu, en el filme.

5. Nuevos usos: presente continuo, inmediatez y autobiografía

Tanto Chris como Rose tienen un teléfono móvil con dispositivos fotográficos y conexión a Internet. Para Chris, el móvil es el nexo con el exterior en su visita a la casa de los Armitage. Se intercambia fotos con su amigo Rod (Lil Red Howery), fotógrafo ocasional que le envía a Chris, por mensajería móvil, una instantánea de su perro, que está cuidando en su ausencia. Rod sitúa los elementos de la foto con una finalidad cómica: plano picado del perro tumbado en el sofá con una botella de cerveza. La imagen está connotada con el texto: “Sid se ha emborrachado”, formando el conjunto un mensaje. El retrato no pretende dar cuenta de un fragmento del pasado, aunque lo sea; pretende plasmar un *ahora* cotidiano junto con una intencionalidad cómica.

Esta breve escena expone cómo la digitalización e Internet han transformado la difusión, el consumo y los usos sociales de la fotografía, sobre todo, la aficionada. Las prácticas de la fotografía *amateur* cambiaron con la llegada de la tecnología digital, abaratando la producción. Cambios que se hicieron más profundos con la implantación de la telefonía móvil, al aunar dispositivo fotográfico e Internet. Estos terminales son capaces de ejecutar todos los procesos fotográficos, desde la realización a la publicación pasando por la edición, en breves intervalos de tiempo. Si en el mundo analógico existía una distancia de tiempo entre la realización y la recepción de una foto, la nueva tecnología permite reducir a la insignificancia esa duración, al suprimir procesos como el revelado, la impresión gráfica o la distribución material.

Ahora, al instante, se recibe la imagen convertida en mensaje en el flujo comunicativo de las redes sociales. El intercambio discursivo se basa en el presente; al igual que el fotoperiodismo, pretende dar cuenta de la actualidad, pero la fotografía siempre es de un momento pasado. Las redes sociales virtuales plasman un *presente continuo*, que definimos como un *ahora progresivo*; es decir, que se actualiza constantemente en cada línea de conversación entre los participantes. Estos pueden mantener una comunicación inmediata que crea flujos de información con cantidades ingentes de imágenes. Como señala Mario Carlón, “inscripta en el campo de la interactividad y del presente expandido, la

fotografía contemporánea es distinta de las anteriores, porque lo que se ha modificado son ni más ni menos que sus condiciones de circulación” (Carlón, 2016, p. 48).

La misma imagen del perro nos lleva a otra cuestión: ¿todo momento es significativo para fotografiarlo o bien fotografiamos compulsivamente para dotar de relevancia un instante, por insignificante que sea? Si comparamos el retrato analógico de la familia Armitage con la imagen de la mascota, ambas convierten lo privado en público, siguiendo a Barthes, “la era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente” (Barthes, 1989, p. 169). Pero el retrato analógico familiar se construye como un momento extraordinario para ser recordado, mientras la imagen de la mascota es algo cotidiano que se retrata para compartir en el presente. Esta última es una imagen conversacional efímera destinadas en muchas ocasiones al olvido, como describe Fontcuberta: “Lo primordial ya no es imprimir o conservar la imagen, sino enviarla integrándola en un proceso conversacional” (Fontcuberta, 2016, p. 114).

Otra diferencia, respecto a lo analógico, consiste en relegar a las cámaras fotográficas a un papel secundario para la toma de imágenes (Gómez Cruz y Meyer, 2012, p. 214). Cada vez más fotógrafos profesionales y artistas usan las cámaras del móvil porque son el mejor dispositivo para realizar sus proyectos. A veces, por su disponibilidad al pasar inadvertido, que vincula el móvil con las primeras cámaras Leica y la práctica de Cartier Bresson del instante decisivo, como la obra del fotodocumentalista Matt Black, de Magnum, que trabaja temas de inmigración y pobreza, alterna su cámara profesional con el iPhone (Laurent, 2014). Otras veces, los teléfonos permiten tener al instante la imagen para poderla compartir en redes sociales como la obra de John Vink¹¹, similar al uso de la cámara Polaroid que produce imágenes en el acto¹². Otras, es por la posibilidad de tomar y transformar las imágenes gracias a las aplicaciones móviles de edición que distorsionan las fotografías, como reconoce Cindy

11 Perfil de Instagram de John Vink: <https://instagram.com/vinkjohn?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

12 Andy Warhol realizó unas setenta mil instantáneas con su cámara Polaroid, SX-70 Big Shot, una cámara diseñada para lograr primeros planos intimistas (Stibbons, 2019, p. 52).

Sherman: “Hay aplicaciones, como Facetune y Perfect365, que uso para alterar las imágenes, que han influido más en mi trabajo que el propio Instagram¹³” (Freeman, 2021); una extensión más de su obra de medio siglo donde se fotografía a ella misma para plantear temas sobre la representación de la mujer, el arte o los medios de comunicación.

También Chris abandona su cámara por el móvil al tener la necesidad de tomar y enviar, rápidamente, una fotografía del único invitado afroamericano a la fiesta (Logan King) porque su comportamiento le extraña. Será la única vez en el filme que se escenifique “todo el campo de la referencia” (Dubois, 1986, p. 62): la producción, la difusión y la recepción. Esta última, en pantallas de móviles por diversos receptores –su amigo Rod y la policía Latoya–, que, al contemplarlas, tienen una consideración opuesta sobre la instantánea, prueba de un secuestro para uno o un retrato divertido para la otra.

Para el acto fotográfico de la toma, Chris intenta ser disimulado encuadrando al hombre y su esposa. Al pulsar, se escucha el sonido del disparador y salta, sin quererlo, el *flash* del móvil, el error de un aficionado; fotógrafo profesional que se torna *amateur*. Se hace el silencio por un instante, un plano de conjunto del grupo en la terraza observa como la luz provoca que el retratado se quede hechizado, le sangre la nariz y se abalanza sobre Chris gritando: “¡Huye! ¡Huye!” (Peele, 2017). Gracias a la ralentización de la imagen, el director destaca la importancia de este momento para la narración por los acontecimientos que desata. Otra vez se hace referencia a *La ventana indiscreta*, al *flash* como instrumento que altera la visión, pero aquí no es un instrumento defensivo cegador; al contrario, sirve para despertar. El fogonazo lumínico desvela la conciencia original iluminando la oscuridad en la que permanece hundida, aprisionada¹⁴. Tiene la función de revelar lo que no se ve en el mismo instante, “fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse” (Sontag, 2009, p. 24). Tanto Chris como su amigo Rod fotografían a otros con distintas finalidades, cómica o documental, para hacerlos aparecer de una forma nueva.

13 “Some of the apps, such as Facetune and Perfect365, which I use to transform the images, have impacted my work more than Instagram itself”.

14 En la escena final de *Déjame salir* volverá a emplearse el *flash* con la misma función.

Pero hay un personaje, Rose, que usa el teléfono móvil para retratarse a sí misma junto con sus parejas. Vemos el resultado final, curiosamente, no en una pantalla, sino impreso en papel. Nunca se muestra a Rose hacer una fotografía, pero sabemos que son selfis, autorretratos fotográficos, porque la composición de las fotografías lo confirma: aparece el móvil reflejado en un espejo o un brazo que se alarga en diagonal. Rose usa la cámara delantera y la trasera del móvil para ejecutarlas. La cámara delantera permite retratarnos mientras vemos la toma en la pantalla, lo que lleva a un narcisismo extremo con la práctica compulsiva de la toma fotográfica. En dos de esas fotos en las que posa, contemplamos a Rose sujetando el móvil en una mano a la vez que rodea la cabeza de su pareja con el otro brazo frente al espejo (F6). Fotos similares a las de un cazador con su presa en safaris y cacerías, que mencionamos en el apartado anterior. Las poses son idénticas, abrazándolas y sonriendo, como un ritual que se repite. “En efecto, cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados” (Bourdieu, 2003, p. 45). La afirmación de Pierre Bourdieu sigue vigente en el tiempo de las selfis e Instagram.



F6. Selfie con trofeo frente al espejo. *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017).

Los móviles con sus varias cámaras han sobredimensionado la fotografía autobiográfica. La primera persona ha reemplazado a la tercera en la captura de imágenes, que vive la contemporaneidad:

Como una lucha entre la tercera y la primera persona en la que unos organismos vivos cualesquiera intentan dejar su huella: la cámara misma se transforma en un organismo, en una prótesis, porque ya no vivimos fuera de la imagen y todos somos hacedores de imágenes digitales. (Aguilar, 2015, p. 78)

Una primera persona que afirma el *presente continuo* en el panorama actual que describimos de la mensajería móvil y las redes sociales. Las selfis condensan un presente que produce, selecciona e incluye al *yo*.

Esta obsesión por la inmediatez invade todos los ámbitos de la vida contemporánea (Huber, 2016, p. 108), especialmente, los mundos virtuales de Internet. Cuando Rose está sentada en la cama con su rostro iluminado por el ordenador haciendo una búsqueda en Google Images¹⁵: “Los mejores atletas universitarios”. Nuevos objetivos, nuevas presas, nuevos cuerpos que atrapar, seleccionados mediante un catálogo visual. Aparecen varias fotos en la pantalla de ordenador de hombres afroamericanos y selecciona uno, el retrato en plano medio con el torso desnudo sujetando una pelota de baloncesto. No sabemos si esta imagen está editada, pero la posibilidad de manipular en el acto las fotografías con las terminales móviles permite mejorar la apariencia del referente, guardando su semejanza, el carácter icónico, para ser reconocido como individuo en las redes sociales. Para Carlón, la edición digital cuestiona el carácter indicial de la fotografía, pero sin desaparecer,

como vivimos una época de fin de la inocencia y de crisis de la indicialidad, donde toda fotografía puede ser editada y alterada, la que los internautas han consagrado es una fotografía de indicialidad débil, siempre a punto de ser puesta en discusión. (Carlón, 2016, p. 49)

La experiencia cotidiana de los usuarios de Instagram o Facebook, con filtros y aplicaciones de retoque fotográfico, ponen en duda la creencia de realidad, la ilusión de objetividad. Estos internautas convierten las fotografías en imágenes fluidas, no clausuradas, que siempre pueden ser transformadas a golpe de clic.

15 Especialización para imágenes del motor de búsqueda *web* Google, que aparece en 2001. El flujo de imágenes en el entorno *web* y su búsqueda era tan importante a finales del siglo XX que la compañía implementó esta herramienta.

Un ejemplo, que excede el fenómeno fotográfico, es la escena del vídeo explicativo de la intervención quirúrgica que comienza con la misma imagen de la fotografía analógica familiar de los Armitage (F7). El motivo del retrato era, precisamente, *inmortalizar* el día de la filmación de esa película. Un antecedente fotográfico que tendrá su continuidad en la emisión de televisión de la película de súper 8 mm, ya digitalizada.



F7. Vídeo. *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017).

Por consiguiente, la digitalización es una herramienta de conservación, pero a la vez de transformación del material tratado: el pasado inmóvil de las fotografías de ese mundo racista cobra vida, dotadas de movimiento en la pantalla de un televisor antiguo. Las conexiones entre ese pasado analógico y el presente digitalizado van en una doble dirección. Por un lado, aparecen como un cambio de formato que recrea los recuerdos con otra textura; por otro, produce distorsiones en el presente y en el pasado. Anomalías que apreciamos en la pantalla del televisor cuando vemos el retrato de los Armitage antes de convertirse en programa televisivo. Esas alteraciones en la imagen fotográfica son la expresión visual de las tensiones que se producen en la dimensión temporal, entre los recuerdos y la actualidad.

6. Conclusiones

El protagonista de *Déjame salir* es un fotógrafo, pero el filme no trata sobre fotografía. Sin embargo, la presencia de objetos y actos fotográficos son

fundamentales para caracterizar personajes, para el descubrimiento de una realidad que se oculta, como anticipaciones y, finalmente, tienen una función simbólica de la temática racista del filme. Esas representaciones exponen otras cuestiones, desarrollan una comparación entre los usos tradicionales de la fotografía y los nuevos usos, entre lo profesional y lo *amateur*, entre la biografía familiar y la autobiografía, entre el pasado y el presente.

Persiste el uso testimonial en la fotografía digital, se lo arrebató a la analógica como el personaje del crítico de arte quiere poseer la mirada del fotógrafo profesional. Las fotografías con esa función están impresas, sean analógicas o digitales, porque la materialidad del papel les da esa impronta documental, les imprime verosimilitud por ficciones que sean. A diferencia de las que usan el soporte inmaterial de la pantalla del móvil, que tienen un carácter cómico o son cuestionadas como prueba por la policía. También pervive esa representación de la fotografía que activa los mecanismos del recuerdo, o como trofeo que captura al referente, “a saber, reavivar indisolublemente la memoria de los desaparecidos y la memoria de su desaparición” (Bourdieu, 2003, p. 121).

Pero otras características se han modificado sustancialmente. Los principales cambios se producen en el uso social por la convergencia de fotografía y telefonía móvil, implementados con la conexión de Internet, programas de edición y aplicaciones de redes sociales. Así, los procesos de circulación de fotografías están dirigidos por la interacción social y por la inmediatez. Esto produce una tensión en la dimensión temporal, entre la condición existencial de la imagen en el pasado y su uso como mensajes en el *presente continuo* de las redes sociales. En la actualidad, las imágenes están guiadas por el *ahora* en el intercambio discursivo de los usuarios, marcado por un flujo comunicativo de imágenes que ha reducido a la mínima expresión los intervalos temporales de los actos fotográficos, desde la producción a la recepción.

Los sujetos retratados, en este *ahora sin fin* del escaparate de las redes virtuales, no transmiten su historia con una imagen, sino que la ocultan para que el pasado no se interponga en construir su presente, igual que hace Rose Armitage con Chris. Como menciona Berger:

El espectáculo crea un presente eterno de expectación inmediata: la memoria deja de ser necesaria o deseable. Con la pérdida de la memoria perdemos asimismo las continuidades del significado y del juicio. La cámara nos libra del peso de la memoria (...), pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos. (Berger, 2008, p. 75)

En contraposición al retrato de la familia Armitage, cuyo “momento fotográfico es un momento biográfico o histórico, cuya duración no se mide idealmente en segundos, sino en su relación con toda una vida” (Berger, 2008, p. 61). Y en esa dualidad se mueve la fotografía –y el filme–: la de la cámara para descubrir y recordar o para producir amnesia y adormecer la conciencia.

Actualmente, la imagen fotográfica es una constante, convertida en mensaje que “desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo” (Barthes, 1989, p. 199). Cualquier momento se fotografía, por insignificante que pueda parecer, porque el hecho de retratarlo lo dota de relevancia. Al estar instalados en ese *presente continuo*, no se necesita un acto memorable para ser recordado. Algunas de estas imágenes están protagonizadas por la primera persona, por la autobiografía, condensada en los selfis, como los autorretratos de pareja de Rose Armitage en el filme, facilitadas por la cámara frontal de los móviles. Primera persona que puede ser fácilmente manipulada en las fotografías digitales para mejorar la apariencia de lo que representa. Las fotografías se convierten en *imágenes* fluidas, en continua actualización, que se distorsionan para modificar el presente y el pasado, a golpe de ego. Este componente manipulador siempre ha existido, desde los orígenes de la fotografía, pero se hace más evidente con la implantación de la tecnología digital.

Una época, la actual, sometida a “relaciones sociales entre personas mediatizadas a través de imágenes” (Debord, 2002, p. 4), ahora emitidas en pantallas, que “responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad” (Fontcuberta, 2012, p. 12). Las nuevas prácticas y representaciones fotográficas, consecuencia de estos cambios socioeconómicos y culturales, conviven con las tradicionales, como aparece en *Déjame Salir*, donde la disposición de las fotografías en el escenario principal – la casa de los Armitage– es una estratigrafía visual, desde lo más antiguo en el sótano, a lo más reciente en la última planta, similar a la evolución en las formas

de su racismo y de la propia fotografía. El discurso fílmico es una caja de resonancia de estas manifestaciones que son recreadas, e interpretadas, para operar en unos personajes que viven entre la evocación del pasado y el *presente continuo*.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* RIALP.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (1998). Apariencias. En J. Berger y J. Mohr (Eds.), *Otra manera de contar*. Editorial Mestizo, pp. 81-130.
- Berger, J. (2008). *Mirar*. Ediciones de la Flor.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.
- Carlón, M. (2016). Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. En P. Corro y C. Robles (Eds.), *Estética, medios y subjetividades* (pp. 31-54). Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Paidós.
- Dubois, P. (2001). De una imagen del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa. *Exit*, 3, 130 y 161.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2008). *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Ministerio de Cultura.
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre las postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Freeman, L. (2021). Cindy Sherman on Her First Ever Non-Photographic Works. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/cindy-sherman-tapestries-exhibition-interview/amp>
- Gómez Cruz, E., y Meyer, E. (2012). Creation and Control in the Photographic Process: Iphones and the Emerging Fifth Moment of Photography. *Photographies*, 5(2), 203-221.

- Huber, I. (2016). *Present-Tense Narration in Contemporary Fiction: A Narratological Overview*. Palgrave Macmillan.
- Marzal Felici, J. (2010). *Cómo se lee una fotografía*. Cátedra.
- Parejo, N. (2012). La expresión de lo fotográfico en el cine. En D. Acle Vicente, F. J. Herrero Gutiérrez; M. González de Ávila (Eds.), *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 65-80). Sociedad Latina de Comunicación Social. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3951763.pdf>
- Peele, J. (Director). (2017). *Get Out* [Filme]. Blumhouse Productions; QC Entertainment.
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Akal.
- Ritchin, F. (2010). *After Photography*. W. W. Norton & Co.
- Sorlin, P. (1992). *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Edhasa.
- Stibbon, E. (2019). Andy Warhol: Cast os a Cold Eye / Polaroidfotografien. *Bastian* (2), 52-57.