

Retratos de la riqueza miserable
Entrevistas a fotógrafos documentales

David Alejandro Salazar Candela

Proyecto creativo escrito
Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social y Periodista

Director:

Mauricio Díaz Calderón

Comunicador social y periodista / Magíster en Estudios Culturales

Universidad de La Sabana
Facultad de Comunicación
Comunicación Social y Periodismo
Bogotá D.C

2020

En honor a los que se sumergieron para retratar la guerra con
la esperanza que la siguiente generación fotografiara la paz.

Tabla de contenido

| | |
|--|-----|
| Prefacio | 7 |
| La entrevista: insumo del periodismo | 7 |
| Introducción | 11 |
| El fotodocumentalismo en Colombia..... | 15 |
| El fotógrafo de la guerra perdida | 20 |
| El fotógrafo que recuerda lo que la mente olvida | 37 |
| “El Gato” que desde las alturas conserva el alma en un mundo desigual..... | 50 |
| Todas las trochas conducen a las FARC..... | 64 |
| La máquina antifascista de Gerald Bermúdez | 81 |
| Los caminos alternos de la fotografía de Rozo | 101 |
| Agradecimientos | 123 |
| Referencias bibliográficas..... | 124 |

Lista de figuras

| | |
|---|-----|
| <i>Figura 1.</i> Fotografía de Carlos Villalón. <i>Un miembro de la policía especial de Chechenia en un punto de control de la frontera entre Chechenia y Rusia, en febrero del 2000</i> | 21 |
| <i>Figura 2.</i> Fotografía de Carlos Villalón. <i>Cientos de musulmanes se reúnen para gritar consignas anti Estados Unidos durante una marcha del 5 de octubre de, 2001 en Rawalpindi, Pakistán</i> | 22 |
| <i>Figura 3.</i> Fotografía de Carlos Villalón. <i>Fotografía de la serie Coca, la guerra perdida</i> | 23 |
| <i>Figura 4.</i> Fotografía de Carlos Villalón. <i>Fotografía de la serie Coca, la guerra perdida</i> | 28 |
| <i>Figura 5.</i> Fotografía de Henry Agudelo. <i>Serie documental “Huellas imborrables”</i> | 38 |
| <i>Figura 6.</i> Fotografía de Henry Agudelo. <i>Serie documental "Jóvenes que embellecen la muerte"</i> | 39 |
| <i>Figura 7.</i> Foto Henry Agudelo. <i>Serie documental “En la mira”</i> | 41 |
| <i>Figura 8.</i> <i>Una mujer se baña al lado del río en Medellín</i> | 46 |
| <i>Figura 9.</i> <i>Fotografía de la serie La vida estudiantil en la comunidad El Guamo</i> | 52 |
| <i>Figura 10.</i> <i>Un cuerpo flota en un río entre Antioquia y Chocó</i> | 54 |
| <i>Figura 11.</i> <i>Un hombre empuña un arma frente a unos niños</i> | 57 |
| <i>Figura 12.</i> <i>Fotografía de la serie Inocencia en medio de la coca</i> | 60 |
| <i>Figura 13.</i> <i>Fotografía de Federico Ríos. Guerrilleros de las FARC caminan en la selva</i> | 68 |
| <i>Figura 14.</i> <i>Fotografía de Federico Ríos. Una guerrillera de las FARC y su hijo</i> | 73 |
| <i>Figura 15.</i> <i>Fotografía de Federico Ríos de la serie FARC, the last days in the jungle</i> | 78 |
| <i>Figura 16.</i> <i>Fotografía de Gerald Bermúdez. Un disidente de las FARC en la selva</i> | 84 |
| <i>Figura 17.</i> <i>Fotografía de Gerald Bermúdez. Niña indígena Nasa</i> | 87 |
| <i>Figura 18.</i> <i>Fotografía de Gerald Bermúdez. Coccaleros de Antioquia</i> | 91 |
| <i>Figura 19.</i> <i>Fotografía de Camilo Rozo de la serie La travesía de Wikdi</i> | 106 |
| <i>Figura 20.</i> <i>Fotografía de Camilo Rozo de la serie Viaje al pueblo más pobre de Colombia</i> | 112 |
| <i>Figura 21.</i> <i>Fotografía de Camilo Rozo de la serie Un homicidio cualquiera</i> | 117 |

Resumen

Ejercer la fotografía documental en Colombia es encontrarse con un cúmulo de historias humanas y denuncias miserables para retratar. El trabajo artístico de estas instantáneas, que han adornado y alimentado los grandes diarios, revistas y exposiciones culturales del país, hacen de la fotografía uno de los mejores exponentes actuales en la construcción del material histórico y de memoria para un país que vivió más de 50 años de violencia en los campos y selvas, y que aún se somete a la dureza de la guerra, la delincuencia y el narcotráfico en las calles de las principales ciudades y poblaciones. *Retratos de la riqueza miserable* es un compilado de entrevistas a fotógrafos documentales que han recorrido los territorios colombianos en búsqueda de realidades lejanas y ocultas que pocos se atreven a revelar. A través de conversaciones profundas con Carlos Villalón, Henry Agudelo, Federico Ríos, Gerald Bermúdez, Camilo Rozo y Manuel Saldarriaga se busca visualizar ese trabajo, la situación actual de la profesión y las historias contadas a través de sus mismos autores, con la intención de descubrir el papel que juegan en la forma como se narran los sucesos del país.

Palabras clave: fotografía, documental, historias, realidades, territorios, memoria, historia, guerra, delincuencia, narcotráfico.

Abstract

Being a documentary photographer in Colombia is to find a source of stories and complaint to portrait. The artistic work of these people to be on newspaper, magazines and cultural expositions make that photography become an historical and memorial material for a country that lived more than 50 year on a war and today still suffers violence, delinquency and narcotraffic on the principal cities and many towns. *Retratos de la riqueza miserable* is a compilation of interviews made to important photographers who have traveled to far territories to reveal those problems and realities. Through deep conversations with Carlos Villalón, Henry Agudelo, Federico Ríos, Gerald Bermúdez, Camilo Rozo and Manuel Saldarriaga it seeks to make visible their work, the actual situation of that profession and to know the stories through their makers to finally understand the importance of those photographies in the in the narration of the country's history.

Keywords: photography, documentary, stories, realities, territories, memory, history, war, delinquency, narcotraffic.

Prefacio

La entrevista: insumo del periodismo

La entrevista es el primer paso en la creación de un trabajo periodístico, sin distinguir la naturaleza del género que se quiera implementar, que le brinda al autor el material que respalda la tesis de su trabajo. Las conversaciones de este tipo son “los insumos fundamentales del periodismo y los medios” (Halperín, 2008, p. 19).

La base de la entrevista está en la plática, en los cuestionamientos y en las respuestas. En un sentido estructural, José Luis Martínez destaca que la entrevista es “un reportaje en el que se alternan palabras textuales del personaje interrogado con descripciones o narraciones que corren a cargo del periodista” (Martínez, 1974, p. 108).

La entrevista es una de las maneras de conocer a la persona o fuente en su profundidad. De acuerdo con Montse Quesada, citado por Begoña Echevarría, “la entrevista periodística es un texto especializado, basado en el diálogo con personas notorias, cuyos nombres, actividad u opiniones merecen la atención pública” (Echevarría, 2012, p. 31).

David Vidal considera que es “un género periodístico fronterizo entre la oralidad y la escritura. En ella el lector tiene la impresión de un encuentro cara a cara” (como se citó en Echevarría, 2012, p. 31). En el género hay “diálogo y encuentro” mezclada con “información y opinión, maneras de ser que se descubren afines o antagónicas, pensamientos que se ejercen o que se ocultan” (Hernández, 2013, p. 9).

Para el periodista o el reportero, la entrevista se convierte en el primer paso para recoger y encontrar información directa de la fuente, ya sea un funcionario de una alta oficina del Gobierno, un experto en el tema que se está tratando o el protagonista de la historia que se va a contar. Antes, era solo a los importantes políticos a los que se los solicitaba entrevistas, ahora “los ámbitos de actividad que le interesan al periodismo se han multiplicado”

(Hernández, 2013, p. 8) al punto de que cualquier persona con algo que contar es interesante para entrevistar.

En este sentido, según el Manual de géneros periodísticos, también permite al periodista profundizar en un tema gracias al personaje que aborda y, junto a él, profundizar en un espacio del conocimiento; es una de las técnicas de obtener información que “permite al periodista entrar en el campo del análisis y la profundización en los temas y personajes que aborda”(García & Gutiérrez, 2011, p. 79).

Para conseguir una buena entrevista, es necesario dedicarle una buena cantidad de tiempo a la fuente, sentarse con ellos y establecer una relación, aunque no cercana, sí cordial. Para lograr esa afinidad, se requiere de un trabajo previo al día de la cita, “un generoso conocimiento del personaje, que se obtiene de un trabajo riguroso de archivo” (Halperín, 2008, p. 31).

El rol del entrevistador es plantear numerosas y buenas preguntas, que consigan encontrar en el entrevistado el punto que reivindique el enfoque del tema o del problema que se quiere tratar. Según López(1997), en su libro *La entrevista periodística. Entre la información y la creatividad*, “las declaraciones sobre un tema de actualidad realizadas a un personaje [...] acaban por esta misma razón convertidas en noticia” (p. 66).

Como resalta Halperín (2012), “el periodista, al ser nexo entre el personaje y el público, debe tener completo entendimiento del tema que se está tratando” (p.36). Para conseguir esa especialización, debe hacer un trabajo en retrospectiva del tema, los orígenes y las transformaciones del asunto. Para cada entrevista aquí recopilada se realizó una investigación previa del fotógrafo, las publicaciones que pudo haber realizado en diferentes medios de comunicación, exposiciones o galerías. Este proceso se trabajó como una búsqueda de información.

De igual manera se hizo un proceso de análisis de la fotografía, aprovechando que la gran mayoría de los entrevistados tienen fuerte presencia en internet, las páginas web y las cuentas de redes sociales, que daban un panorama mayor sobre el trabajo de cada uno y sus enfoques profesionales. También, la visita a sus exposiciones, a sus galerías y las conversaciones con sus colegas conocidos, que podían dar una luz de las cualidades del personaje.

El trabajo anteriormente mencionado quiso enfocar sus esfuerzos en lo que Montero (1997) destacó en el prólogo del libro *Las grandes entrevistas de la historia* como el afán del periodista por “entender a sus entrevistados, que se esfuerzan en atisbar sus interiores, en deducir cuál es la fórmula íntima del interlocutor, el garabato esencial de su comportamiento y carácter” (p. 10).

Esta información recolectada planteó el escenario para que, en el momento de la entrevista, el periodista supiera, por ejemplo, que la mejor manera de abordar a Carlos Villalón fuera hablando de su recorrido por América detrás del negocio de la cocaína, a Henry Agudelo abordando el tema de los desaparecidos en Colombia, a Federico Ríos por su trabajo con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), a Gerald Bermúdez por su lucha de la mano con los líderes sociales, a Camilo Roza con su trabajo de la fotografía desde el sentido estético y a Manuel Saldarriaga por su trabajo documental con las comunidades indígenas del Chocó.

El título de este trabajo está inspirado en una respuesta de uno de los entrevistados, Federico Ríos, quien resaltó esa variedad de historias de desaliento que tiene Colombia para contar, esa oportuna respuesta nació del diálogo. Para Samper (2002), si no es en las preguntas, “no hay muchas maneras más de obtener información” (p. 14). El escritor colombiano añade que la entrevista tendrá “al menos una introducción para explicar quién

contesta, seguramente dónde responde, probablemente cuándo, y a lo mejor el tema al que se refiere” (Samper, 2002, p. 20).

La entrevista puede ser usada como herramienta inicial para cualquiera de los géneros periodísticos, ya sea el informativo -que involucra la noticia- el de opinión, o el interpretativo -que integra la crónica, el reportaje y perfil. El cronista Samper (2002) también resalta que algunas entrevistas buscan “explorar un personaje, sus ideas, sus anécdotas; otras, obtener una noticia; otras más intentan conseguir un comentario sobre algún hecho o alguna persona” (p. 21).

Esas conversaciones quedaron condensadas en estas páginas, motivadas por el afán de que estos fotógrafos sean reconocidos por un lector que los puede ignorar y esperando, entonces, que los encuentre en este trabajo y el suyo, que retrata un rostro olvidado de Colombia. Que escuche la voz de sus protagonistas, de quienes se sobreponen a diario a las dificultades del territorio, la inseguridad y que arriesgan su vida para publicar, en ocasiones una sola foto, en los medios de comunicación. Como lo expresó Denis Brian, citado por Silvester (2014), “en la actualidad, más que en ningún otro momento de la historia, obtenemos gracias a la entrevista las más vívidas impresiones acerca de nuestros contemporáneos” (p. 26).

Para finalizar este apartado, vale recurrir a las palabras de Fallaci (1980), considerada una de las mejores entrevistadoras de la historia, en relación con la pretensión de este texto: “en los personajes que me guio la misma intención: buscar, junto a la noticia, una respuesta a la pregunta en-qué-son-distintos-de-nosotros” (p. 9).

Introducción

*“Compartimos un gran banco de memoria visual,
principalmente a través de la pintura y otras imágenes de la historia.*

*Creo que cuando la fotografía moderna los aprovecha,
a veces, muy subliminalmente, hace que la gente responda”*

Chris Hondros.

Los medios de comunicación tienen la capacidad de revelar realidades dolorosas que muchos no quieren ver, y la fotografía es una de las formas más directas de lograrlo. El fotógrafo Paul Strand, uno de los precursores de la fotografía directa, decía que la honestidad y la intensidad de visión suponen un respeto al objeto, su más plena realización se obtiene sin trucos, mediante la fotografía directa (Batistella, et al., 2013).

El término de fotografía documental nace de la necesidad de especificar los formatos y las intenciones de la fotografía de la prensa y las agencias internacionales de prensa, aunque algunos críticos coinciden en que aún es difícil categorizar y reconocer los diferentes usos de la fotografía, en tanto en que esta es un sistema expresivo enormemente complejo (Baenza, 2001, p. 32).

“Su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior (...) la presenta como el procedimiento para la vida social de la forma más fiel e imparcial” (Freund, 2017, p.10). A diferencia de las mencionadas fotografías de la reportería gráfica, estas van dirigidas a un público específico, su presentación es artística y no necesariamente tiene que ser clara y exacta, tal como se le exige al carácter directo de la fotografía informativa (Guevara, 2006). Este tipo de fotografías sobresalen por su contenido y la forma como son presentadas. Sin embargo, sí se puede hacer una salvedad entre la fotoilustración y el fotoperiodismo: La primera es conocida como toda imagen que cumple la función clásica de ilustrar comentarios o acciones vinculadas a una vocación didáctica e ilustrativa (Benza, 2007, p.39). En tanto, en

el fotoperiodismo el mensaje está determinado esencialmente por objetivos informativos o noticiosos de actualidad, por el “mercado de la información, es difundido en medios impresos o electrónicos, describe hechos y noticias, y está comprometido con la realidad” (Villaseñor, 2015, p. 26).

Dentro de este último, algunos autores se decantan por ubicar subdivisiones como la fotografía documental y la reportería gráfica. Esta última es entendida como la que se dedica especialmente al cubrimiento de las noticias o breakingnews, las fotografías que suelen acompañar el tema del momento. Los fotorreporteros van en búsqueda de la noticia, no necesariamente de historias, y todos los medios y agencias internacionales de prensa que se enfocan principalmente en ellas envían a sus fotógrafos para cubrir el acontecimiento informativo.

Por su parte, el documentalismo puede adoptar al fotoperiodismo para convertirlo en fotografía documental. Esta se basa en su compromiso con la realidad, no necesariamente ligada a la prensa, que trata temas estructurales con análisis y reflexiones amplias. Generalmente se le asocia con una mayor libertad temática y de espacio experimental. (Benza, 2007, p.45).

En la reportería gráfica muchos de los fotógrafos “empezaron registrando las guerras, pero también se dedicaron a documentar los problemas sociales de las sociedades a las que pertenecían, trabajo que paulatinamente le dio un nuevo sentido a la fotografía documental, una función social y de crítica” (Mora, 2013, p.30).

Los tipos de fotoperiodismo anteriormente mencionados deben tener un contenido y un mensaje -arte, tecnología, política, conflictos, fenómenos sociales-, una retórica del discurso -ensayo, documental, narrativa, exposición-, una aplicación o fin -información, registro histórico, investigación-, una tecnología usada -análoga, digital, experimental-, un

medio de comunicación -galerías, diarios impresos, libros, revistas- y un tema y/o sujeto fotografiado -noticia, suceso, retrato, vida cotidiana- (Villaseñor, 2011, p.18).

“La historia de la fotografía documental está vinculada a esfuerzos institucionales que buscaron, desde finales del siglo XIX, documentar y clasificar sujetos, objetos y realidades sociales apelando al efecto de verdad” (Goyeneche, 2019, p.5). La fotografía es un medio de reproducción simultáneo al proceso, el fotógrafo y la cámara no pueden mentir porque estaban allí (Amar, 2005, p. 14).

Amar (2005) expresa que incluso antes de que la fotografía entrara en los medios de comunicación, ya era una rápida y poderosa herramienta de documentación (p. 14). Cuando se piensa en la fotografía como un documento se le atribuyen valores de veracidad, imagen y verdad (Portal El Pulpo Foto, 2016, p. 29).

El escritor Steel (2008) en su libro *Fotoperiodismo, los grandes fotógrafos del mundo* señala, mientras resalta la labor de los fotoperiodistas en el mundo, que es útil en cuanto a que “hay baños de sangre y genocidios, los niveles de contaminación suben espectacularmente, los casquetes polares se derriten, muchas especies están al borde de la extinción... y, sin embargo, a pocos parece importarles mientras que no afecte a su vida diaria” (p. 1).

La fotografía devela esas situaciones con evidencias, aunque, siendo una forma de comunicación, no es ajena a la manipulación y debe ceñirse a la rigurosidad de la verdad y la objetividad del periodismo. El salvadoreño Juan Carlos, citado por la UNESCO (2017), dice que “es imposible fotografiar un tema con objetividad, pero es posible mostrar una historia con la verdad” (p. 23).

Pero la realidad es oscura, no es lo que parece y hay que buscarla con excavadoras. De manera que la técnica, este trabajo profesional de edición, también requiere una maquinaria para manifestarse (Rovira, 2017). Aunque en un inicio la imagen estaba en una función

pública, esta ha cambiado hacia una función estética. La fotografía requiere de unos principios de belleza que dan un valor agregado al producto.

“Aunque muchos lo consideren obsoleto, aburrido, el documentalismo es un brazo del periodismo en cuanto precisa toda información cuando necesita estar avalada por fuentes grises documentales, textos o imágenes. En resumen: haciendo de testigo cognitivo” (Parra, 2012, p. 9) de los hechos. El uso de la ciencia documental jugará para el periodismo el papel de “testigo” y de evidencia, lo que procurará a este un estatuto epistemológico que convertirá su actividad en sólida y veraz, homologable a cualquier otra que intente ser reflejo de la realidad (p. 2).

Esa capacidad del documentalismo se despega de la agencia noticiosa, del entusiasmo del momento y de la necesidad de rapidez en la emisión de la información. La fotografía documental no se concibe como parte de las breakingnews.

El fotodocumentalismo en Colombia

El presente trabajo tiene como objetivo hacer una inspección del panorama de la fotografía documental en Colombia, desde la visión de algunos de sus exponentes que han recorrido el país en busca de historias para documentar y denuncias que retratar. Teniendo en cuenta a la fotografía como una de las formas contemporáneas de persuasión, una forma de pensamiento (Baeza, 2007, p. 10) y una forma de comunicación visual capaz de conmover a los espectadores por ser un reflejo de la realidad, la fotografía ha jugado un papel de retratista de la historia colombiana.

Este proyecto nace del interés por conocer las historias de los fotógrafos documentales de Colombia, que gracias a sus fotografías han aportado a la construcción de memoria del pueblo colombiano, en cuanto que su trabajo se convierte en parte del material histórico.

Tomando al país como una gran fuente de noticias nacionales e internacionales, los fotógrafos aquí valorados se han desempeñado tanto en medios de comunicación tradicionales como en agencias de noticias globales. Incluso, fotógrafos jóvenes, inmersos en el mundo tecnológico que han llegado a liderar procesos de creación en medios digitales valorados en países americanos y europeos.

La selección de fotógrafos nace de un interés y gusto personal que tengo hacia el trabajo de estos profesionales. Una de las preguntas que me planteé al momento de elegir los entrevistados. Esas respuestas se recogen en este escrito, brindadas por exponentes que ayudan a dar solución a esos cuestionamientos, desde fotógrafos experimentados hasta las nuevas promesas de lo documental que han recogido y modificado los conceptos tradicionales.

También, para resaltar las historias personales de cada uno de ellos, las caras invisibles detrás de la fotografía que, a pesar de hacer una labor fundamental en el periodismo

colombiano, han sido actores de reparto en la opinión pública. Sus fotografías han copado primeras páginas de múltiples periódicos, pero sus historias de vida han quedado relegadas.

Asimismo, estas entrevistas esperan resaltar la labor social que la fotografía en Colombia ha tenido en más de 50 años de conflicto armado, la cantidad de fotógrafos que se han puesto del lado de las víctimas, de los más desprotegidos, pero esencialmente, del lado de la verdad como principio fundamental de la labor periodística.

Este proyecto creativo escrito también se cuestiona sobre la crisis de la imagen, en cuanto a la relevancia que está teniendo en los medios de comunicación actuales, la pérdida de interés por las grandes instantáneas en los medios impresos, la escasa retribución económica y el nacimiento de nuevas tecnologías que compiten a la par con las cámaras empleadas por los fotógrafos profesionales.

La imagen documental y, más específicamente, la imagen testimonial están en crisis en la prensa (Baeza, 2007, p. 13). Una sola imagen puede acompañar diferentes temas y no hay una congruencia entre el texto y fotografía. Como ratifica Baeza (2007), la prensa se convierte poco a poco en un producto más y, por tanto, sus contenidos en mercancías. “Lo que existe en los diarios es una imagen al servicio del texto, comodín de encaje” (p. 15).

Los entrevistados aquí coinciden en intentar salvar principios de la fotografía que se han perdido como el trabajo de campo y técnicas de acercamiento a la sociedad que se han ido perdiendo por la llegada de herramientas, principalmente tecnológicas, que cambiaron la forma de hacer fotografía y la cantidad de imágenes que se crean cada día. “La fotografía se ha transformado, desterritorializado y desplegado en dimensiones inéditas. [...] Pero, sobre todo, la fotografía documento ha cedido su lugar en gran medida a la fotografía-expresión” (Rouillé, 2017, p. 180).

En América Latina los variopintos acontecimientos políticos enriquecieron la creación de un movimiento de fotografía documental con grandes exponentes en el continente. La

revolución cubana, la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, el accionar de Sendero Luminoso en Perú, las matanzas en México y las desapariciones forzadas en Argentina, (Sougez. 2011.p.492) quedaron en los registros fotográficos de autores como Walter Reuter, Mariana Yampolsky, Kati Horna, Sergio Larraín, Sara Facio o Sebastiao Salgado.

En mi opinión, Colombia y sus particularidades sociales y políticas son un escenario idóneo para la aparición de fotógrafos que cubren día a día la realidad nacional. Tomando como punto de partida las fotografías de El Bogotazo de Sady González, hasta la proliferación de fotógrafos jóvenes ganadores de premios y becas internacionales con trabajos tan artísticos como personales.

En Colombia, la fotografía documental ha tenido grandes exponentes que han sido testigos de la historia del país, iniciando con el periodo de la Violencia hasta la actualidad, teniendo pico de alta producción en tragedias como la toma del Palacio de Justicia en 1985 o sucesos históricos para la comunidad internacional como el desarme de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) en el proceso de paz firmado en 2016.

El primer gran ejemplo de trabajo documental lo encontramos en la obra de Sady González (1913-1979) luego del asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y su posterior caos, conocido como El Bogotazo. Intuitivamente, era un documentalista, él sabía que de alguna manera lo que estaba metiendo en el cuadro del visor iba a ser útil en el futuro (Carrillo, 2015).

Leo Matiz (1917-1998), a la par de González, es uno de los puntos de partida de la fotografía en el país. Las imágenes de las comunidades indígenas y campesinos, desde una perspectiva de grandeza ancestral, inspiró a generaciones de colegas que vieron en él la mejor manera de acceder a una comunidad. “Su capacidad para captar la verdadera esencia de los personajes y los hechos provenía de su impulso de observar antes de apuntar su cámara hacia las situaciones humanas y los objetivos que atraían su atención” (Flórez, 2015, pp.25-26). Se

le conoce como el fotógrafo de Macondo, porque fue capaz de inspirar con su fotografía la recreación mental del mundo mágico de García Márquez.

Otro de los grandes exponentes de la fotografía documental colombiana fue Nereo López (1920-2015), reportero gráfico de periódicos como El Tiempo, El Espectador o la Revista cromos, que mezcló su trabajo en la reportería gráfica con la labor documental. En 1982 fue el fotógrafo designado para viajar junto a Gabriel García Márquez a Suecia para recibir el Nobel de literatura. Múltiples exposiciones engrandecieron su nombre entre los grandes del gremio. Con su cámara retrató desde personalidades como Gabriel García Márquez hasta sus compatriotas más pobres. López viajó por Colombia durante años, fotografiando el paisaje andino y escenas cotidianas de ciudades, pueblos y fiestas tradicionales (Caparroso, 2015).

Luego, la guerra dispara la reportería gráfica y la avalancha de noticias no solamente toca a los medios impresos, que abrían y cerraban las redacciones con una ola de noticias de la confrontación bélica, sino de la fotografía que se convirtió clave en mostrar la cara humana de las portadas que daban cuenta de la sangre y las balas.

En ese panorama nacen fotógrafos como Jesús Abad Colorado, reportero del diario El Espectador y referencia de la fotografía en los últimos años. Su trabajo, caracterizado por enfocarse en las víctimas, fue el reflejo vivo de la violencia en los sectores apartados que poco se retrataban en los grandes medios, de las masacres, de los desplazamientos y las violaciones. “El requisito de decir la verdad sobre la guerra para poder superarla y, si se quiere, olvidarla y perdonarla, está expuesto, como en pocas otras partes, en la obra de este fotógrafo” (Guillén, 2019, párr. 4).

Actualmente, la nueva generación de fotodocumentalistas se une a la de nombres experimentados que hace de Colombia un escenario ideal para este tipo de fotografía. Resaltan nombres como Felipe Caicedo (fotógrafo de la tragedia de Armero), Stephen Ferry,

Camilo Rozo, Santiago Escobar-Jaramillo, Gerald Bermúdez, Christian Escobar-Mora, Donald Zuluaga y Juan Pablo Pino, Santiago Mesa, Juanita Escobar, Jorge Panchoaga, Andrés Botero, Álvaro Cardona, Manuel Saldarriaga, Iván Valencia, Linda Aragón, Andrés Cardona, Víctor Galeano, Gena Steffens, Nadége Mazars, Alexis Aubin, Andrés Galeano, Federico Ríos, Nicolo Filippo y Sergio Ángel. En este documento podremos conocer a varios de ellos.

El fotógrafo de la guerra perdida

Antes, en nuestros orígenes, vino la coca.

Por el camino de ella vinimos nosotros a la tierra.

Es la energía que nos guio.

*Esa es la planta que tiene poder,
ella es nuestra fuerza, nuestra inspiración.*

*Esto nosotros no lo inventamos,
nuestros abuelos tampoco lo inventaron,
viene desde el origen.*

Calixto Kuro

Contemplar el trabajo de Carlos Villalón es encontrarse de frente con fotos que documentan los males de los países en el subdesarrollo. Trabajó en lugares como Bolivia, Chechenia, Sudáfrica, Nigeria, México, Palestina, Afganistán o la República Democrática del Congo antes de encontrarse con la historia más alucinante de su vida en la selva colombiana.

Armas, sangre, prostitución, desplazamiento, minería ilegal, ritos festivos, pobreza y muerte resumen un portafolio extenso del fotógrafo chileno que recorrió el mundo retratando guerras directas, visibles para todos, hasta que se encontró con una silenciosa y sutil: la que los Estados tienen contra el negocio multinacional de la producción y distribución de cocaína.

Aunque comenta que en ese entonces su “ángulo era la muerte”, ahora dice que con el trabajo que se encontró en Colombia puede “aterrizar” y dedicar un tiempo mayor a entender las dinámicas de una conflagración de la magnitud de la lucha contra las drogas ilícitas.



Figura 1. Fotografía de Carlos Villalón. Un miembro de la policía especial de Chechenia en un punto de control de la frontera entre Chechenia y Rusia, en febrero del 2000.

Fuente: (Villalón, 2018)

Carlos nació en Santiago de Chile en 1965. Sus recuerdos de niño empezaron a formarse desde el momento en el que la dictadura militar de Augusto Pinochet se instaló en su país tras derrocar a Salvador Allende. El terror lo acompañó hasta el momento en el que se fue del país austral, a los 24 años.

De niño, observó a los aviones del golpe militar que sobrevolaban su casa mientras jugaba al balón. De joven, hizo parte de un grupo de amigos con pensamientos opuestos a la dictadura: antifascistas y antirrepresivos. De adulto, lamentó no haber tenido una cámara ni el conocimiento para documentar su vida de niño y adolescente en medio de la dictadura.

Hizo realidad esos deseos cubriendo conflictos armados en países lejanos. En Chechenia documentó la lucha de los rebeldes contra el gobierno ruso; en Sudáfrica, la transición del Apartheid hacia el gobierno de Nelson Mandela; en Afganistán, la invasión estadounidense y la lucha de los kurdos contra los norteamericanos, a los musulmanes

manifestándose contra Estados Unidos en las ciudades de Pakistán, y en Bolivia documentó la vida explotada de los mineros.



Figura 2. Fotografía de Carlos Villalón. Cientos de musulmanes se reúnen para gritar consignas anti Estados Unidos durante una marcha del 5 de octubre de, 2001 en Rawalpindi, Pakistán.

Fuente: (Getty Images, 2001)

Pero fue navegando por el río Caguán, en el sur de Colombia, donde descubrió la historia que cautivó su carrera al punto de hacerlo dejar de lado la reportería documental. Allí contempló cómo, en los pueblo de la ladera del afluente, las personas convirtieron el polvo de cocaína en la moneda oficial para comprar y vender.

Desde ese momento, su trabajo fotográfico se centró en perseguir el viaje el polvo blanco desde su creación, en las comunidades indígenas donde la hoja de coca es ancestral, hasta Nueva York, la gran urbe donde se consume la mayor parte de la producción.

La serie, convertida en un libro titulado *Coca, la guerra perdida* (2019), inicia retratando la mística de las comunidades primitivas y la forma como consumen la hoja mezclada con ceniza como símbolo ancestral. Luego, Carlos retrató cómo esas mismas sociedades se dedican, desde niños, a la siembra de la hoja. De acuerdo con el último informe de Naciones Unidas, en Colombia hay 169.000 hectáreas de coca sembradas. El país aún es el mayor productor a nivel mundial.

En un segundo apartado, se detiene a documentar los laboratorios clandestinos que procesan la planta hasta convertirla en el alucinógeno. Su trabajo dejó al descubierto las grameras que abundan en la Amazonía colombiana y son esenciales para el intercambio de víveres, el pago de citas médicas y hasta el transporte que se pagan con gramos de coca.



Figura 3. Fotografía de Carlos Villalón. Fotografía de la serie *Coca, la guerra perdida*.

Fuente: (Villalón, 2019)

En la fase final de la cadena, Carlos viaja con dirección al norte, hacia Estados Unidos, deteniéndose con especial cuidado en Medellín, el departamento del Cauca y

México. En la capital antioqueña “inevitablemente” la muerte vuelve a ser la protagonista de las postales. Imágenes de jóvenes asesinados en los andenes de las comunas de la ciudad paisa y de indígenas masacrados por los carteles en el norte del Cauca toman relevancia en gran parte de la obra del chileno.

Carlos es alto y robusto. Cuando habla, lo hace con fuerza y autoridad. Constantemente levanta la entonación para enfatizar en sus argumentos, pero en especial, cuando me manifiesta que la lucha de los Estados contra el negocio de la cocaína es, sobre todo, una “guerra racista y moralista”.

Cuando lo conocí se encontraba de pie, observando las fotografías que conforman la exposición de su nuevo libro en *Ojo Rojo Fábrica Visual*, un café que creó junto a los fotógrafos Alejandra Parra, Stephen Ferry y Fabio Cuttica, y que se ha convertido en el epicentro, y casi único espacio, de la fotografía documental en Bogotá.

Dentro del lugar, en el salón principal, están resumidos los últimos 16 años profesionales de Carlos. Más de década y media dedicada a perseguir el tráfico de cocaína desde el cultivo de las plantas en las selvas de Colombia, hasta Estados Unidos, el país más demandante del planeta.

En el 2001, un año después de aterrizar en Bogotá, conoció al indígena Calixto Kuro en el caserío de Monserrate, en Caquetá. Kuro lo cautivó por su visión ancestral y medicinal de la coca al punto que sus palabras encabezan la serie de fotografías y el mismo libro. Desde aquel momento puso a Colombia como su lugar de residencia, por encima de Chile, al que considera un país escondido detrás de la Cordillera de los Andes en el que casi no pasa nada.

¿Cómo llegó a Colombia o por qué?

Llegué a Colombia casi por una casualidad, porque yo vivía en Nueva York y estaba preparando un segundo viaje a Chechenia, donde había estado en el año 2000 y quería volver. En eso fui a entregar un portafolio a Getty Images a ver si encontraba un trabajo y me

encontré con un amigo al que le conté que pensaba volver a Chechenia. Él me contó que iba viniendo a Colombia. Yo había estado en Colombia en el año 89 en vacaciones, muy poquito, cinco días.

¿En Bogotá?

En Bogotá y en Cúcuta, iba como en camino a Venezuela y me había parecido súper. Cuando este tipo me dijo Bogotá, Colombia, dije “en realidad he estado en Chechenia en una condición súper difícil, miles de dólares de gastos y dije “ahora Colombia”. Me fui a Getty y me preguntaron que qué iba a hacer y les dije que me iba a venir a Colombia por un mes, y ya llevo dieciocho años.

¿En esos países, como Chechenia, fotografiaba la guerra pero nunca hizo el ejercicio de documentar detrás de las balas?

No, no era documental. Era ir dos semanas a Sudáfrica y fotografiar quién mataba a quién, y a las elecciones de Nelson Mandela, por decirte algo. O a México a fotografiar a los zapatistas en elecciones. O a Haití a retratar cómo la gente se mataba a machetazos en la calle, pero nunca hubo algo con el detenimiento de querer ver mucho más allá de ver simplemente esa noticia de muerte y violencia.

¿Cómo fue hacer ese paso de la reportería gráfica a la fotografía documental?

Fue una cosa muy simple para mí, ni siquiera hubo un pensamiento detrás de esto. Fue porque cuando cubría los diálogos de paz en El Caguán, me tocó la buena fortuna de hacer un viaje por el río Caguán hacia el Amazonas y ahí descubrí cómo la gente trocaba base de cocaína por comida y cuando me encontré eso, inmediatamente supe que era una historia increíble y empecé a trabajar en ella. Una vez la terminé, seguí trabajando inmediatamente en temas relacionados a la coca y a la planta de coca, que no es igual a la cocaína.

¿Qué diferencia hay entre las dos?

Tampoco pienso que haya mucha diferencia entre las dos, entonces saltar de una cosa a la otra pienso que se da de una manera paulatina. Si te interesa algo, fotografías más esa historia y eso según los entendidos se vuelve documentalismo porque fotografiaste más, es como extraño.

¿La parte documental no tiende a ser más extensa y profunda?

Sí, es como “me gustó el tema y seguí fotografiándolo”. Ahí es cuando la gente lo llama documentalismo, pero no son noticias sino fotografías diarias, que igual terminan siendo una noticia. Es algo más extenso, pero yo creo que la fotografía está muy relacionada con el documental, es una duración en el tiempo, por así decirlo. El trabajo de noticias me llevaba a fotografiar los laboratorios de pasta base pero nunca la historia de la familia, ni nada de eso, porque el trabajo de noticias es rápido y nunca hay mucho presupuesto para hacer una historia en profundidad.

¿Hay que ser sensible para ser fotógrafo documental?

Sí, yo me acuerdo haber pensado muchas veces en el principio de mi carrera que siempre me iba bien cuando me emocionaba, las mejores fotos eran cuando tenía una emoción con respecto a lo que estaba fotografiando. Cuando no sentía nada, no había nada bueno. Y todavía sigo pensando eso. Si uno no tiene ganas, interés o curiosidad, es mejor no ir. He conocido mucha gente que va porque los obligan y no logran nada bueno. Hay que tener interés por saber qué me van a contar, por querer saber algo nuevo.

¿Esa fue su primera aproximación a la cocaína?

Sí, claro.

¿O la conoció antes de eso?

No, no, había conocido la cocaína desde niño, güevón, en Chile. La primera vez que vi unas líneas de cocaína fue en una fiesta y no era ni siquiera fotógrafo, nunca había pensado en ser fotógrafo. Pero ahí vi a algunos amigos míos que se estaban metiendo unas líneas blancas y les pregunté. Me contaron lo que era, yo tenía unos 18 años. Les pregunté si podía probar y un súper amigo me dijo: “no, no te conviene esa cosa, vuela”. Y ya. Pero esa fue la primera vez que vi cocaína. Luego, viviendo en Nueva York en los años 90’s te puedes imaginar: todo el mundo se metía cocaína. Y luego en el 96 estuve en Alaska porque quería ir a pescar, en los barcos pesqueros, y me encontré a unos mexicanos que eran narcotraficantes y vendían cocaína a la gente que trabajaba en los barcos. Entonces al final nunca me subí a los barcos y me quedé fotografiando extensamente a esta gente que era como “narcos en Alaska”. Esa fue mi primera relación con la cocaína en términos de fotografía.

Es decir que usted ha visto de verdad toda la cadena de este multimillonario negocio

Claro, yo empecé, digamos, a ver el trueque. La gente comprando, vendiendo y trocando base de cocaína en estos pueblos de El Caguán y ahí vi todo lo que era el cultivo y todo el negocio hasta Nueva York. Finalmente, para acabar con este proyecto volví a lo más ancestral de todo, que eran los indígenas del Amazonas que usan el mambe. Yo creo que son los únicos que lo utilizan porque la gente masca la coca y la convierten en un polvo. Al final toda esta violencia en México y Nueva York, dije que la última parte de mi proyecto era el inicio real de la coca como planta sagrada y medicinal.

¿Cómo percibió la relación de esta persona con la ancestralidad de la hoja de coca?

Yo creo que ellos son los que tienen la razón, la planta de coca de verdad es mágica, ha influenciado la vida de los hombres alrededor del mundo de una manera increíble. Lo que dicen los indígenas es que la planta tiene espíritu en sí, tiene poder. Y es verdad, yo lo comprobé, seguí una planta desde Chile hasta Nueva York y he visto el poder que tiene y creo que es real. Creo que lo más real de toda esta historia es que la coca es una planta sagrada, medicinal, y debería usarse así. Simplemente eso y olvidarse de la conjunción de químicos que se le ponen para volverla esta droga que sí, da millones y billones de dólares a la gente que la utiliza como moneda o que la comercializa.



Figura 4. Fotografía de Carlos Villalón. Fotografía de la serie Coca, la guerra perdida

Fuente: (Villalón, 2019)

¿Algo ha cambiado?

Para nada, es increíble. El año pasado estuve en un lugar llamado Santa Lucía, Meta, y estaba haciendo una historia sobre la coca y la cocaína. Había una gente con la que me iba a encontrar, unos campesinos. Cuando llegué al pueblo nos encontramos, nos sentamos y los invité a una gaseosa o una cerveza, llegamos a la tienda que había en el pueblito y cuando le fui a pagar a la señora, me dijo que no aceptaba dinero sino base de coca, estando en el año 2018. Lo más importante de esto es que obedece al abandono del Estado, es una cosa increíble. El Estado nunca se ha dado cuenta, es como si no le interesara su gente que está lejos. Ahora se fueron las FARC de todos estos pueblos y el Estado no hizo nada, solo entraron los paras u otros grupos de narcos. Va a seguir pasando siempre si el Estado no toma rienda sobre el asunto y dice basta. No puede ser que esos niños estén condenados a ser guerrilleros, raspachines o narcos porque el Estado no lleva escuelas.

¿Por qué su libro inicia citando al indígena Calixto Kuro?

Este es el texto del chamán, de Calixto Kuro. Yo decidí ponerlo en la exposición y luego en esta pared porque lo que dice el tipo, ocurre exactamente con la coca y la cocaína. El tipo dice que es una leyenda que le contaron sus abuelos, es tan increíble que estos tipos sabían qué tenían entre manos y qué iba a suceder en el futuro, lo sabían, lo cantaron y es claro, no hay pierde. Ellos dicen que la coca es más importante que ellos, vinieron siguiendo el camino de la coca. Estos tipos son mambos, ahí viven y son lo que hacen en su vida.

¿Estas personas son conscientes de las consecuencias de la coca?

Claro, mira lo que dicen: "...en cambio el hombre blanco fue quien nos la profanó, por tal razón sufren esas consecuencias, porque el creador no direccionó la planta para esos usos. Por esa mala dirección, al violencia afecta a sus amigos y familias. A sus amigos los hiere con el machete". Yo creo que ellos pensaron en eso antes de que existiera la cocaína. Sabían lo que iba a suceder.

¿Cuántos años estuvo trabajando en esto?

Realmente no lo sé, pero si uno cuenta año por año, fueron 16. Hubo veces en las que estaba haciendo otras cosas y no me preocupé por esto o hubo otro año en que trabajé mucho en el Congo, en África, y dejaba esto de lado y luego lo retomaba. Fue mucho tiempo porque yo siempre pensé que esto debía hacerse a través de encargos. Yo no quería poner plata, o no es que no haya querido, sino que no tenía la plata para hacer todos estos viajes. Entonces procuré que todo el tiempo fueran encargos, yo le vendía a alguien un pedazo de la historia o alguien me llamaba y me encargaba que hiciera otra parte. Por eso fue tanto tiempo, yo creo que esto se hubiera podido haber hecho en 3, 4 años si tuviera 60.000 dólares.

¿Qué lo llevó a empezar a dedicarse a esta historia?

Encontrarse una historia que uno piense que es La historia. Yo cuando encontré a este señor que fuera la primera foto de este viaje, le pregunté qué estaba haciendo y me dijo que secando cocaína al sol, yo me quedé estupefacto. Me dijo que diera una vuelta por el pueblo porque todo el mundo estaba haciendo lo mismo. En ese momento dije que era lo mejor que me había pasado en la vida. Estuve en Chile, Chechenia, Afganistán, Rusia, miles de países; pero nunca me encontré una historia que me dijera “quédate, aquí hay que quedarse a terminar esto”.

¿Esos encargos fueron de medios internacionales?

Sí, desde que vine de Nueva York afortunadamente siempre tuve una relación con los medios en Estados Unidos y en Europa, siempre ha sido una relación periodística con revistas y periódicos de afuera.

¿Qué interés tienen ellos en esta historia o por qué le ponen encargos en Colombia?

Tienen interés, más que nada, porque es la cocaína. Por el narcotráfico y por el glamour que tiene el narcotráfico y la violencia. Siempre ha habido un tipo de interés en la plata que genera el narcotráfico, las historias de los narcos, que son muy coloridas; y de la cocaína en sí. Ahora hay mucho interés sobre la planta como ente sagrado.

¿Algún medio colombiano se ha interesado por su trabajo?

Sí, una vez hice algo, que ya tenía hecho, con una revista que se llama Don Juan. Lo hicimos con el editor y le conté esta historia del trueque de la coca y lo publicamos. Fue hace muchos años, ya ni siquiera me acuerdo cuándo. Pero creo que es el único medio colombiano que se ha interesado en hacer esa historia.

Y los más masivos por qué no se han interesado en contar estas historias con este formato?

La verdad no sé, de verdad nunca me he puesto a pensar en el accionar de los medios colombianos. Tal vez nadie nunca les ha ofrecido hacer historias de este tipo, pero si tú lees los periódicos El Tiempo, El Espectador, los que yo leo, siempre tienen todos los días algo sobre narcotráfico, sobre algún cartel o la relación colombo-mexicana con la droga... Siempre hablaron mucho de la cocaína con las FARC, las protestas de los cocaleros cuando se ve es cuando erupcionan y hay pueblos que están en completo caos por estas protestas... Decir que los medios colombianos no se han ocupado sería una falacia porque escriben mucho del narcotráfico. No nos podemos olvidar de que Colombia es el máximo productor de la cocaína sobre la tierra y si sus medios no hablaran de eso sería ya la hecatombe en el periodismo.

¿Qué pueden aportar fotografías como las tuyas a la extensa narrativa que se ha hecho sobre la cocaína?

Yo no creo que le aporte a eso, a esa narco-película o al narco-documental, es muy diferente. No tengo ningún problema con que alguien haga El Patrón del Mal y sea completamente errado en términos históricos, pero yo no creo que mi fotografía le aporte nada a eso. Mi fotografía no es entretenimiento y no tiene nada que ver con ese mercado.

¿Qué riesgos corrió mientras descubría esto?

Siempre ha habido problemas, en Colombia hubo problemas de gente acusándome de ser de la DEA, pero era para proteger su negocio ilegal. En México un par de veces me sacaron de un pueblo corriendo, era obvio que no querían que estuviera reportando. Siempre va a haber gente que no le interesa y actúa de manera violenta para que no sigas haciendo tu trabajo. Siempre va a haber gente que no quiere que un fotoperiodista haga su trabajo.

¿Hubo presiones?

“Las únicas presiones fueron de unos “paras” en el Putumayo porque un colega, que no voy a nombrar, llamó a un paraco y le dijo que yo era guerrillero, entonces me sacaron del pueblo”.

¿Es difícil hacer un fotolibro de esta calidad?

Es muy difícil hacer un libro. Yo nunca había hecho uno y es muy difícil. Se necesitan muchos recursos y se necesita mucho tiempo y disposición incluso cuando el libro ya está hecho. Si haces un libro y lo dejas en una mesa, no va a pasar nada. Pero si haces un libro durante 16 años porque quieres que algo cambie, una vez el libro está, hay que seguir trabajando el triple en difundir el mensaje para que la gente pueda por lo menos ver que existen alternativas.

A quién quiere llegar con este libro?

Yo quiero que llegue a mucha gente, más que nada a niños y jóvenes, pero también me encantaría que de alguna manera empezara a cambiar la legislación. Hay que legalizar,

hay que buscar nuevas alternativas porque después de estudiar este tema por 16 años, pienso que la única alternativa es la legislación. Me encantaría ir al Congreso de la República y hablar con los senadores y decirles qué está pasando. Tal vez muchos de ellos no lo saben. Siempre me he encontrado con gente a la que le he contado de dónde viene la cocaína y no tienen ni idea, no saben que viene de una planta.

¿Es el trabajo al que más tiempo le ha dedicado?

Sí, bueno hace unos años me encontré un trabajo en el Tapón de Darién y empecé a trabajarlo. Esto empezó en 2006 y llevo 13 años trabajando ahí.

Teniendo Colombia muchas historias por documentar, ¿es más fácil con respecto a otros países de la región?

Hay más interés en Colombia porque de alguna manera es el segundo o tercer receptor de ayuda norteamericana más grande del planeta, después de Israel o alguien más. Sí, siempre hay más interés en Colombia por la cocaína y el narcotráfico, siendo el mayor productor del planeta. Es más fácil encontrar clientes, más interés en la prensa y sus lectores en Colombia que en Chile.

¿Qué historia es?

Hace muchos años leí en el periódico El Tiempo que habían capturado a unos inmigrantes chinos en la entrada de la selva del Darién y me pareció increíble saber por qué unos chinos iban a meterse allá y empecé a trabajar y encontré una historia de migraciones a través de ese lugar, de gente que quiere llegar a Estados Unidos. Me tomó cinco años encontrar a los inmigrantes, pero en ese tiempo trabajé con los indígenas, con los marineros, los paramilitares, los buscadores de oro y de pronto encontré a los inmigrantes más o menos en el 2011. De ahí en adelante he seguido y he cruzado el Tapón con ellos cuatro veces.

¿Encontró similitudes entre Colombia y el Chile de su infancia?

No, Colombia es un país muy diferente, es excepcional. Finalmente yo entendí que García Márquez no era un genio sino un periodista. El tipo habló de las cosas que veía y nosotros creíamos que era Realismo Mágico. Colombia es rara y hace las cosas raramente, empezando por la clase empoderada. Es muy extraño para la gente que no lo conoce.

¿Cómo ve el futuro de la fotografía documental en Colombia?

Yo creo que tiene mucho futuro, tiene gente como Jorge Panchoaga o Juanita Escobar que son increíbles. No creo que sea solo un momento. Creo que es algo que empezó y que se viene reafirmando muy bien y tiene mucho futuro. Yo llegué hace 19 años a Colombia y era impensable la fotografía documental como es hoy en día. Siempre ha habido fotógrafos extraordinarios en Colombia pero no este movimiento joven de documentalistas que son increíbles y que tiene gente que ya salió al mundo. Antes de internet estábamos atrapados. Juanita Escobar tiene becas con Magnum Foundation, ya no solo es una fotógrafa colombiana.

Qué relación tiene esta labor con la libertad de prensa?

La libertad de prensa es grave en Colombia, me decepcionó mucho la Revista Semana, aunque era de antes pero esta fue la gota que derramó el vaso (el despido de Daniel Coronell por cuestionar a la revista). Se cagó, era el único medio que era un poco creíble. Yo no creo que eso inflencie que la fotografía documental muera porque este tipo de fotografía y la gente que lo hace es mucho más importante que el medio. Sobre todo porque si vemos el término documental como a largo plazo, vemos que eso no lo hacen ni El Tiempo, Ni Semana, ni El Espectador.

¿Qué tan importantes son estos espacios de reunión como Ojo Rojo para los fotógrafos documentales?

A mí me encanta Ojo Rojo, encuentro que es un proyecto maravilloso. Es increíble poder mostrarle a la gente, sin tener que enseñarles necesariamente lo de uno, y poder

decirles que hay, en Colombia sobre todo, una fotografía maravillosa; que existe este mundo y es posible mantenerlo. Yo me acuerdo que cuando llegué no había mucho fotógrafo como hoy en día que trabajan en temas personales y las cosas que a ellos realmente les gusta como documentalistas. Yo no conocía esa tradición en Colombia, creo que es muy nueva.

Estos lugares como Ojo Rojo suelen enfrentar problemas económicos para sostenerse, ¿puede explicarse por el poco interés de las personas por conocer otras realidades?

Sí... obviamente cada persona tiene sus prioridades. Las personas en Colombia no apoyan lugares como Ojo Rojo no porque no les interese sino porque tienen sus prioridades, sus familias, su educación, su comida. Ahora, yo sí creo que hay un movimiento cultural en Colombia que sí le interesa muchísimo saber qué pasa en la Colombia rural y lejana, no me cabe duda. También tengo clarísimo que hay un sector en Colombia al que no le interesa nada más que sus ciudades y donde viven. Esperan estar bien con sus familias. Pero realmente no les interesa lo que sucede dos horas más allá de sus casas. Eso se podría llamar egoísmo o de mil maneras pero sé que existe un sector de la sociedad así.

¿Volvió a hacer fotografía documental en su país?

Sí, justamente ahora estuve en Santiago de Chile haciendo unas charlas en unos colegios y encontré una historia en la Santiago marginal que me pareció una historia muy bella, muy interesante que me gustaría hacer. Y hace muchos años he querido hacer la historia del pueblo Mapuche, la resistencia Mapuche y más allá, toda su cosmografía y todo este pueblo tan interesante e importante de América, es el único pueblo indígena que sigue peleando después de 500 años. Pero Chile es un país lejano, poco conocido y muy difícil. Por lo tanto, encontrar fondos para hacer este tipo de historias de largo alcance es difícil.

¿Vivió momentos especiales en su infancia en Chile que lo marcaran para contar historias?

Sí, claramente la época de Pinochet. El golpe de Estado, que lo recuerdo perfectamente como si fuera ayer y luego esos 25 años de dictadura de cuando la policía le pegaba y mataba a la gente. Yo al final de la dictadura fue cuando conocí la fotografía y de hecho creo que mis primeras fotos periodísticas fueron cuando Pinochet perdió el plebiscito del año 88. Era mi primer año como estudiante, pero empecé a entender que la cámara era una máquina para no olvidar. Entonces fotografíe esas cosas y siempre he pensado que me hubiera gustado conocer la fotografía antes para poder haber fotografiado la dictadura. Hubiera sido increíble porque la viví de una manera muy diferente con mi grupo de amigos, que éramos anti Pinochet. No queríamos empuñar armas ni tirar piedras, sino que actuaba con acciones artísticas como el teatro, la pintura y la escritura se podía derrotar a este mal, a esto patético.

¿En otro país tuvo la oportunidad de estar en ese mismo contexto y ahí sí tener una cámara para documentar?

La verdad que en una dictadura así no he vuelto a estar. Ahora, he estado en dictaduras, en países donde hay una sola ley, pero es muy diferente, mi contexto de Pinochet fue diferente porque nací en ella prácticamente. Yo siempre digo que me fui de Chile cuando saqué a Pinochet.

El fotógrafo que recuerda lo que la mente olvida

Entre aplausos y ovaciones, Henry Agudelo Cano desciende de la tarima del teatro del Centro de Convenciones Compensar, en Bogotá, después de exponer su trabajo ante varios de los mejores fotógrafos de Latinoamérica y miles de aficionados a las instantáneas.

Su disfrute es manifiesto. Hinchado de honor, recibe cada saludo y calificativo de “maestro” que le llega desde todos los frentes. Es el reconocimiento a cuatro décadas dedicadas a “darle vida a la muerte” a través de la fotografía en Colombia.

Pero especialmente en Medellín, la ciudad que llegó a ser considerada como la más peligrosa del mundo en tiempos del narcotráfico y donde Henry se movió en búsqueda de la muerte y la violencia.

Algunos se animan a llamarlo “el ojo de Dios”. Él, con orgullo, suele reconocerlo. “Tengo un ojo privilegiado”, arroja de vez en cuando en las entrevistas que le realizan. Bajo ese apodo, ganó en 2017 el premio Sony WorldPhotography con un trabajo que retrató la piel de los desaparecidos en Colombia.

Sacando provecho del acceso que le dieron las facultades de ciencias forenses de las universidades de Antioquia, fotografió los trozos de piel de los N.N. que aquellos laboratorios conservan para que eventualmente puedan ser reconocidos por sus familiares.

Pedazos de piel con tatuajes, cicatrices o manchas que se convirtieron en las únicas pistas de los cuerpos no identificados del conflicto armado y la violencia en Antioquia.



Figura 5. Fotografía de Henry Agudelo. Serie documental “*Huellas imborrables*”

Fuente: (Portal El Mundo, 2017)

Se sumergió en la muerte, visitó cementerios, acompañó coches fúnebres, pasó horas en el frío de las morgues y siempre se asombró por la cantidad de jóvenes que llegaron y nunca fueron reclamados por sus seres queridos.

Pero el interés no llegó solo. Empezando como fotógrafo, a finales de los años 70, perdió a su mejor amigo asesinado a tiros en una comuna de la capital antioqueña. Luego, para acentuar el golpe, su hermano, un químico de profesión, encontró la muerte cuando decidió dedicarse a cocinar cocaína. Según cuenta Henry, recibió cuatro disparos en la cabeza.

Visitar los cementerios de Itagüí para despedir a sus seres queridos despertó su interés en la muerte. La cantidad de calaveras y huesos que eran enterrados en fosas comunes para pasar a ser incineradas le dieron su primer acercamiento al fenómeno de los desaparecidos.

Entrado en años de experiencia, dice ser testigo directo de al menos un cementerio con unos 6.000 desaparecidos en un país que registra al menos 83.000, según el Centro Nacional de Memoria Histórica. Un número que casi triplica el de las dictaduras de Argentina, Brasil y Chile en el siglo XX.

En 2019 repitió el galardón con una serie documental de estudiantes de la Institución Universitaria Tecnológica de Antioquia que embellecían los cuerpos que nunca habían sido reclamados, “cuerpos olvidados”.



Figura 6. Fotografía Henry Agudelo. Serie documental "Jóvenes que embellecen la muerte"

Fuente: (Agudelo, 2018)

En épocas del narcotráfico en Medellín, el “mono”, como le conocían, se destacaba por ser el primero que llegaba al lugar de la noticia. Siempre ha valorado el poder de anticiparse a los hechos, prever la situación, el escenario, los ángulos y la historia que va a fotografiar.

Esa pericia le valió para que en 1987 fuera el único fotógrafo que captó el momento en el que un helicóptero recogió a uno de los responsables de esos muertos: el narcotraficante Carlos Lehder y lo enviaba rumbo a la extradición en Estados Unidos. La foto fue única e inédita. Ser el único que documentó la escena le valió un reconocimiento mayor entre el gremio.

Pero la muerte y la violencia lo volvían a llamar de vez en cuando. En el Urabá antioqueño retrató masacres, como la de Mapiripán, y vio de frente el dolor de las víctimas. Con años de experiencia y “sangre” sobre los hombres, decidió revelar las fotos de las matanzas en blanco y negro para “bajarle la violencia”. En Colombia, de acuerdo con él se registraron 1.982 masacres entre 1980 y 2012.

Dice que su mejor escuela fue caminar y las enseñanzas de sus padres. Aunque siempre buscó referencias, nunca quiso parecerse a ningún otro fotógrafo. Siempre se empeñó en buscar su propio sello, un ángulo diferente para contar las historias, para que sus fotografías fueran diferentes a las de sus colegas.

En 2004 ganó el premio más prestigioso del mundo fotográfico, el WorldPressPhoto, con una serie documental que retrató las corridas de toros en la Plaza de La Macarena de Medellín desde otra perspectiva. Atándose con una soga al techo del escenario, se descolgó sobre el escenario y capturó una faena del torero español Andy Cartagena, un acto insólito.



*Figura 7.*Foto Henry Agudelo. Serie documental “*En la mira*”

Fuente: (Agudelo, 2020)

En 2009 repitió este galardón y se metió entre los más laureados de la fotografía nacional. Fue en su natal Medellín donde encontró la imagen que mejor representa otra de sus frases: “hacer visible lo invisible”.

Mientras el mundo reconocía a la ciudad paisa como una de las de más rápidos avances urbanos, después del fin del cartel comandado por Pablo Escobar, Henry se fijó en las personas que aún vivían sin hogar entre las alcantarillas cercanas al río que atraviesa la urbe.

La fotografía de una mujer desnuda y enflaquecida mientras lava la ropa con las aguas negras de Medellín le concedió ser el primer colombiano que coronó por duplicado el galardón.

Ahora, con 61 años y cerca del retiro, planea volver a sus inicios en el dibujo y la pintura. Creó un instituto que enseña a jóvenes los principios técnicos y éticos de la fotografía

y hace presencia en las redes sociales, donde frecuentemente recuerda con la fotografía “lo que la mente olvida”.

En el evento de Bogotá, Henry accedió a responder unas preguntas.

¿La fotografía documental tiene una característica especial?

Para mí, sí. Debe tener un compromiso de aquel que tiene esa cámara fotográfica detrás. ¿Cuál es ese compromiso? El amor y la pasión de contar algo, el amor y la pasión de entender que tiene una herramienta demasiado poderosa en sus manos y que hay una comunidad que la está necesitando, porque ellos no ven lo que uno ve. Usted no lo escribe, pero usted sí visualiza y ese es el gran poder narrativo que tiene la imagen. Y cuando lo aprendemos, no lo queremos soltar, cuando aprendo eso, sé que tengo un compromiso con la sociedad porque estudio, porque me preparo, porque vengo con la trayectoria de empezar a componer y a entender lo que es una sociedad. Porque tengo que transmitirlo a través de una cámara para poder expresar. No es tendenciosa, es equitativa en el sentido en el que yo no me puedo dejar comprometer por x o y partido, sino que, al contrario, yo tengo que decir "algo está pasando aquí, tome la decisión usted.

¿Con la fotografía podemos contar más historias y mejor que con un texto?

Al que hace texto, cuando alguien tiene ese poder de la palabra y es narrativo, yo no le quito ese poder, porque para eso se prepararon ellos. Lo que pasa es que nosotros somos muy visuales y desde que nacemos queremos ver, tocar, palpar. Los ojos son de esas grandes partes visuales que uno tiene, porque uno con los ojos llega y ve a alguien que se está conmoviendo y uno llora, se ríe... Con la palabra tengo que empezar a leer páginas, a leer páginas para poder entender y luego dejar de lagrimear o después empezarme a alegrar. La fotografía es directa, tan directa que con una sola expresión uno dice "uy, ¿qué pasó aquí? qué dolor, qué alegría, qué tristeza". Entonces eso es lo bueno que tiene la imagen, porque la imagen te golpea (me ejemplifica golpeando sus manos) porque cada golpe tiene una

apreciación del que está detrás de la cámara. Yo, Henry Agudelo, tengo la apreciación de comunicar, de educar, de entender que la gente está ahí y no es visible y quiero hacerla visible. Entonces ahí es donde tenemos que saber entender por qué el poder de la cámara.

¿Qué características tiene una fotografía documental que usted considera poderosa?

Para mí, una característica es que sea informativa, expresiva, de buena composición, que tenga una forma y una presentación de lo que quiere comunicar el fotógrafo, sea en color o en blanco y negro: que tenga una idea. Pero imágenes sin idea, imágenes sin que me hagan conmover, no significan nada.

Usted es reconocido por exponer esos valores y además ser creativo...

Una de las cosas más importantes: que sea creativo, que sea único porque si yo no soy único ¿para qué? ¿Voy a ir a copiar lo que hizo por allá Henri Cartier-Bresson, Robert Kappa, la gente que está hoy en día? No, el ser usted lo lleva a expresar todo ese tipo de sentimientos. Yo genero fotografías de impacto, porque eso es lo que me gusta a mí, que la gente tenga choque. Choque positivo o negativo, pero que tenga un choque, que lo sacuda. Eso para mí debe tener una fotografía.

¿Cómo se consigue esa autenticidad?

Cuando entiende a los demás fotógrafos, cuando hace prehistoria. ¿Qué es hacer prehistoria? Quién fue tal fotógrafo, quién fue este otro y no me quedo con ellos, me quedo con Henry Agudelo. Creo una firma con un sello.

Usted se ha enfocado en esas “historias invisibles”. Por ejemplo en una cumbre presidencial usted prefirió enfocarse en un habitante de calle, ¿por qué se enfoca en la historias que nadie más cuenta?

Porque cuando yo observo todo eso digo: ¿Me voy a ir a la entrega de armas de las FARC donde se van 50 huevones? No, yo hago otro tipo de comunicaciones a un público que no ve todo lo que ven una cantidad de fotógrafos. No, yo hago lo que yo quiero ver, apreciar y contar. Ahí empiezo a ir hacia allá.

Porque hay varios fotógrafos que se enfocan en la oficialidad...

Muy mal hecho porque no hay creatividad, me parece que se pierde la autenticidad, me parece que para eso contrato a un robot o a un sólo fotógrafo y que haga click, click, click. No tienen memoria, yo quisiera que este medio me muestre una cosa y este otro medio me muestre otra cosa. Pero, ¿para ver un medio con lo mismo?, por eso se están acabando. En un medio te muestran lo mismo, ¡ah qué estupidez!, eso me parece muy estúpido. ¿Yo para qué voy a comprar un periódico donde todo el mundo me muestra la misma huevonada? no tiene sentido.

¿La crisis de los medios se puede llevar por delante la fotografía?

No, porque aplícalo en tus redes sociales. Creo que hoy en día somos independientes. Por ejemplo, yo que me quedé sin trabajo hace unos años, fortalecí mis redes sociales y la gente me explora, me mira, me consulta, me contratan a través de redes sociales. La fotografía no se va a acabar nunca, lo que se tiene que acabar son las malas fotografías y los malos fotógrafos que no saben comunicar.

¿Esas historias que pocos cuentan son las que más conmueven?

Pero más que al habitante de calle es eso a lo que no es oficial. Si hay un acto aquí, buscar aquello que no es visible para los demás. La parte oficial la ve todo el mundo, actos protocolarios, cuando dicen “ubíquese aquí”... No nono. Empezar a desarrollar un ojo, una visión, un olfato que te indique que eso no es lo que debo hacer yo, yo debo hacer eso. ¿Por qué? Porque es mi línea, porque es mi sello, es mi estilo, eso que lo hagan los demás. Yo partí de eso hace mucho rato, rompí con eso.

Usted ha recalcado la importancia de anticiparse a los hechos y eso lo ha hecho distinguirse dentro de los fotógrafos. ¿Por qué es importante?

Porque usted tiene que sospechar y presentir que algo puede ocurrir. Como yo en una competencia no puedo intervenir meterme allá. Si usted presiente que hay un sitio donde puede ocurrir algo, estar ahí presente. Porque ese algo te va a denunciar, te va a informar, te va a decir ojo que van a ocurrir este tipo de cosas.

Usted tiene un lema que es "hacer visible lo invisible", cuénteme sobre eso...

Mostrar aquello que la gente no quiere ver, mostrar aquello que mucha gente y las fuentes lo dificultan y dicen "no, no me muestre eso". No, eso es lo que yo quiero mostrar. Los gobernantes dicen "tenemos saneada toda la 33, toda la Avenida Boyacá, no hay indigentes" y esto lleno de indigentes. Eso lo hago visible y lo muestro a un Estado porque eso incomoda. Y decirle al Estado: usted no ha hecho ni mierda. Mostrar a un Peñalosa como cuando hice mostrando la foto pasando por encima de una tapa que se la roban aquí permanentemente, decirle "treinta años hace que te hice esa foto y esas tapas todavía se las están robando, no hable mierda, mire lo que está pasando". Eso es hacer visible lo invisible.

¿Eso es documental?

Para mí sí es documental porque toda mi charla es basada en un proceso, en una construcción de mi vida que lo hice documental. Que no creía, porque desde esa época cuando empecé a hacer foto, dije bueno, son fotos, pero hoy en día recobra eso, la parte documental y se vuelve importante.

¿Usted hace homenajes con sus fotografías?

Conmemoraciones, recordarle a la gente las cosas que han pasado: Armero, Palacio de Justicia, la venida del papa, asesinatos, poderle decir que hace 30 años Atlético Nacional

quedó campeón de la Copa Libertadores. Es volver a recordarle a la gente todo aquello que la mente olvida.



Figura 8. Una mujer se baña al lado del río en Medellín.

Fuente: (Agudelo, 2009)

¿Desde cuándo empieza su compromiso con las historias de los desaparecidos?

En 1985 y cuando mataron a mi hermano y matan a mi mejor amigo. Mi hermano lo matan de 4 tiros y a mi mejor amigo le pegaron también 2 tiros en la cabeza”.

¿Considera que ese trabajo podría ayudar a encontrar la verdad?

No tanto la verdad, yo estoy parado ahí haciendo un tipo de registro y la verdad después se deja venir por las investigaciones. Soy testimonio de algo que ocurrió, pero no estoy sindicando (sic) a nadie, ni de que es mentiroso ni esto. Esto ocurrió, esto apareció, esto yo vi y de esto hay un testigo que es Henry Agudelo que estuvo ahí presente, desmíentalo.

Ahí está, dígame si esas personas están vivas, esas personas salieron de allá, porque soy testigo de primera mano de lo que yo hice.

¿Cómo se representa fotográficamente a los desaparecidos?, personas que no tienen nombre, rostro, que nadie sabe nada sobre ellas...

A través de sus prendas, a través del retrato que tienen sus familiares, de sus pertenencias, de aquello que ellos dejaron en sus casas. Todo desaparecido deja un rastro, todos: la cobija, el colchón, las fotos, las medias, las gafas, el anillo... todo eso es testimonio.

La historia de los quirófanos en los que embellecían a los desaparecidos estaba ahí, pero usted la usó para aplicar eso de “darle belleza a la muerte”, ¿cómo se dio cuenta de que esa era una de las maneras?

Porque ahí está el verdadero fotoperiodista, el verdadero fotoperiodista cuenta aquello que le conmueve, cuenta aquello que marca diferencia. Yo siempre le digo a los muchachos: es buscar la aguja en el pajar. ¿Qué es la aguja en el pajar? Aquello que es difícil de ver en la realidad, que el ojo humano no percibe. Lo que hay detrás de todo eso es lo que hay que contar en la vida.

¿Ayudó a construir un cambio en su comunidad, en Medellín, en el Oriente antioqueño con sus fotografías?

Hay imágenes que pueden representar ese cambio, como lo hizo la niña de Vietnam, la que se quemó. Cuando sale prendida, hacen una fotografía y el Time empieza a cambiar de concepto, de pensamiento. Porque ellos decían que personas desnudas no podían salir en primera página y cambió tanto que tomaron la decisión de publicar en la portada y ya todo el mundo quería ver a Vietnam y el horror que estaba pasando allá. Entonces hay cambios en ese tipo de cosas. Cambios en la sociedad, cuando yo presento este tipo de cosas que la gente se conmueve y sienta como ese dolor. Por eso es que con la fotografía uno tiene que remover conciencia, pero permanentemente, no dejarlas guardadas sino seguir.

Ahí se aplica la diferencia entre mirar y observar detrás de una cámara de la que usted tanto habla...

Ver es lo que está acá (pone su mano frente a su ojos), observar viene de abajo hacia arriba, tu educación, tu manera de percibir el mundo, tu lectura, apreciación del mundo, el compartir, eso se llama observar. Cuando yo empiezo a subir toda esa información que creció conmigo, observó. Pasan un par de señores...eso es ver. Observar es detenerse a decir: “uy, qué pasará detrás de esa familia que va ahí, quiénes son”. Eso pasa en las noticias, llegan, ven, pero no observan.

Una explicación de la belleza de sus fotos es que antes tenía una sola oportunidad de disparar por el tipo de tecnología que había, ¿con el cambio de lo análogo a lo digital se afectó esa manera de tomar fotografías?

Golpea porque la parte digital es muy permisiva, es muy alcahueta y te lleva a que dispaes y dispaes. Pero el buen fotógrafo tiene que detenerse a observar y a tomar decisiones, y a decir esto sí y esto no. Ahí es donde está el buen reportero gráfico, no aquel que ve qué me voy a inventar o qué va a salir y dejarle todo el poder y todo el contenido a la máquina, porque es que el que está detrás de eso es un ser humano. La máquina la venden en cualquier almacén, pero el pensamiento, el conocimiento hay que adquirirlo, eso no se compra.

Usted dice que tanta muerte “rayó” al fotoperiodismo, ¿A qué se refiere con eso?

Me parece que mucha gente quiere buscar protagonismo en cosas violentas y ser buen fotógrafo de hacer cosas violentas. No, vos podés encontrar cosas hermosas en ese tipo de cosas, es que la muerte también es bonita, es la manera como la vas a contar, desde qué punto la vas a contar. Yo te puedo mostrar imágenes que te vas a quedar con la boca abierta sin mostrar sangre, sin mostrar violencia. Eso es estética.

¿Esa podría ser la característica estética de la fotografía documental?

No, es la ética. Y la ética la tienes tú o la tengo yo y la pueden tener los otros. Otro es entregar un plano ordenado y limpio, para que el lector que no sepa de fotografía la entienda.

“El Gato” que desde las alturas conserva el alma en un mundo desigual

El joven Manuel Saldarriaga no sólo cumplió su sueño de trabajar en El Colombiano - el mismo periódico cuyas páginas usó para envolver comida y hasta para reemplazar al papel higiénico cuando tuvo que pasar por tiempos difíciles de su juventud, en el barrio Santa Cruz de Medellín- sino que siguió de largo hasta conseguir ser galardonado con tres premios Rey de España, uno de los más prestigiosos del periodismo en habla hispana.

Hace ya 30 años que ingresó, siendo casi un niño, como laboratorista del periódico El Mundo, en la capital paisa. Allí trabajó revelando rollos para las cabezas visibles de la fotografía gráfica en la región en ese momento: Henry Agudelo y Donaldo Zuluaga. Los afamados fotorreporteros se convirtieron en sus maestros hasta que el joven Manuel voló solo.

Su primera gran imagen la tomó en un desalojo en un barrio La Iguaná de Medellín. En el campo, sacó la foto que mejor reflejaba la tragedia y que enorgulleció a su mentor Agudelo. Una mujer llorando junto a sus tres hijos capturó la esencia de la tragedia que estaba retratando.

Esa instantánea se convirtió en su bautizo en una primera página y le valió el Premio Nacional de Periodismo del Círculo de Periodistas de Bogotá. Como agregado, le dio un lugar entre los mejores fotógrafos de esa región desbordada en historias.

Luego, ingresó a El Colombiano y desarrolló su mirada humana de la fotografía. Tras demostrar sus dotes como fotógrafo, llegó a ser conocido como “El Gato”, por su facilidad para trepar cualquier obstáculo con tal de hacer la fotografía desde el ángulo que desea.

Su maestro Agudelo describe esa capacidad felina como “una habilidad impresionante para montarse a cualquier lugar” y hacer explotar su inclinación por las fotografías en picado y contrapicado.

Esa visión le ha permitido cubrir los conflictos armados en las comunas menos favorecidas de Medellín, las huelgas de los cocaleros, presenciar entrenamientos paramilitares, la cultura del sicariato, las masacres, pero, sobre todo, la vida de los indígenas en los resguardos comuneros de Antioquia y Chocó, donde se siente en casa.

En febrero de 2020, con 50 años, mientras cubría el Tour Colombia de ciclismo en Boyacá, recibió la noticia de que había ganado su tercer Premio Rey de España, uno de los más destacados para el periodismo de Iberoamérica. En medio de colegas que lo felicitaban, Manuel conservaba la humildad y tranquilidad que lo caracterizan. A simple vista, parecía no percibir los valiosos halagos que los jurados del galardón habían derramado en él por el poder de sus fotografías.

Esta vez fue por un trabajo titulado *La vida estudiantil en la comunidad el Guamo* en el que exhibe las dificultades que afrontan los niños de una comunidad indígena de Chocó para ir a la escuela. Pero antes, en 2010, había sido por un fotorreportaje en el que mostraba la inocencia de los infantes en medio de los cultivos de hoja de coca. Y en el 2016 fue por un trabajo que hizo junto al periodista Santiago Cárdenas sobre la contaminación por mercurio que sometía un río de Antioquia. Ahora, después de los reconocimientos, es el único fotorreportero colombiano que puede presumir un Rey de España por triplicado.



Figura 9. Fotografía de la serie La vida estudiantil en la comunidad El Guamo.

Fuente: (Periodico El Colombiano, s.f.)

Dada la contingencia que generó la pandemia del virus del COVID-19 desde marzo de 2020 en Colombia, Manuel respondió algunas preguntas vía telefónica.

¿Qué lo impulsa a adentrarse a esos territorios de Antioquia y Chocó?

Primero que todo, yo trabajo en el periódico El Colombiano de Medellín y normalmente hay una planeación de trabajo, se plantea desde la redacción a qué sitio vamos y qué cubrimiento vamos a hacer. Normalmente yo voy con un periodista, entonces cuando yo llego a la zona, a X trabajo, simplemente no me quedo con lo que encuentro, lo que me impulsa a adentrarme más es buscar cosa que no son visibles en el entorno. Digamos que voy un poco más allá de una zona, de un campo o una comunidad indígena que está en sus casas, en sus tambos. Listo, ahí se hace un cubrimiento, pero sé que detrás de la montaña o detrás de esas casas hay otras historias, hay otras imágenes, entonces es como la curiosidad, el impulso es querer ir un poco más allá de lo que veo dentro de lo normal, del contexto en el que estoy.

¿Cómo actúan sus sentidos y esa curiosidad cuando ya está trabajando con la comunidad?

Cuando uno va a realizar un trabajo tienen que estar palpado de qué se trata, de qué es la historia, de qué es lo que se va a realizar, cuál es la investigación que se va a hacer. Entonces normalmente uno llega y no es con la cámara inmediatamente empezar a hacer click, depende del momento, si vos ves a la distancia una imagen que te cautiva y te llama la atención, hace eso. Vos lo haces en el momento, pero cuando el tema está centrado en una comunidad en la que vamos a hablar, por ejemplo del conflicto, eso es llegar poco a poco y escuchar la historia, de qué se trata. Hace poco estuvimos en una zona que se llama Chageradó, más arriba de Murindó (Antioquia). Allá hubo una comunidad indígena que fue azotada por unos paramilitares que llegaron a la zona a querer reclutar indígenas, a intimidarlos. Y aparte de eso, estuvieron como un poco más de tres o cuatro días ahí bebiendo en la comunidad de los indígenas y estuvieron haciendo disparos que lo había intimidado. Entonces era importante escuchar la historia de lo que había pasado y, por ejemplo, los indígenas se referían a que habían disparado demasiado y se encargaron de mostrarnos las pruebas, recogieron todos los casquillos de lo que ellos habían disparado. Entonces ahí era importante escuchar porque en el momento que llegamos pues nosotros no vemos nada, simplemente vemos a la comunidad en sus tambos, pescando, algunos en el campo recogiendo cosecha. Lo importante que había que escuchar era lo que les había sucedido, tuvimos de primera fuente lo que los paramilitares les habían hecho en la zona. Había un valor importante de mostrar esas pruebas y esos casquillos me llevaron a realizar una foto con más contexto, más que simplemente hacer un registro de la comunidad como tal.

¿Cómo definiría su mirada en la fotografía?

Yo creo que mi mirada es un poco más de no simplemente llegar a una escena y tomar una imagen desde el punto en que estoy, siempre me gusta manejar un picado o un contrapicado, que sea diferente a esa línea normal donde todo el mundo se para y ve plano. Entonces digamos que en esa fotografía uno dimensiona un poco más y llama un poco como más la atención, sobre todo por los planos que se utilizan. Pero más que mirada, también es que yo creo que eso va ligado como a un sentimiento, es como el sentimiento que vos le pongás, que te comprometés con la escena, con la historia, yo creo que esa es la clave de lograr una fotografía diferente.

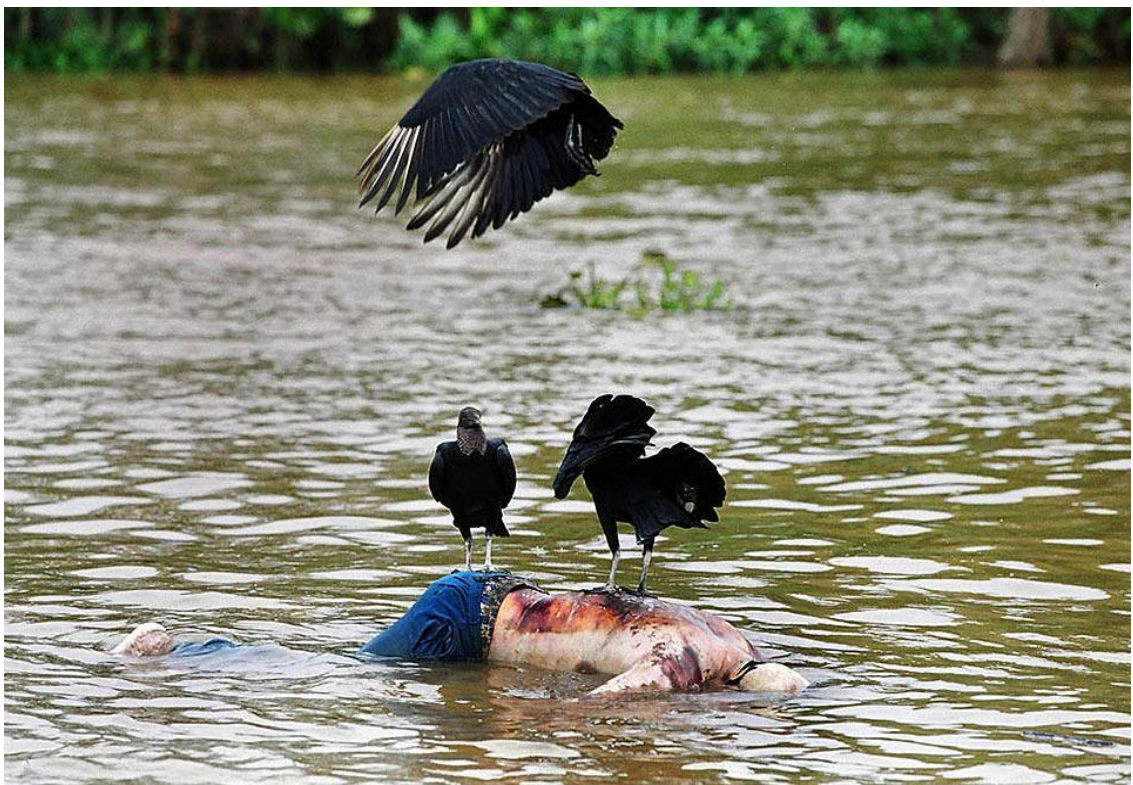


Figura 10. Un cuerpo flota en un río entre Antioquia y Chocó

Fuente: (Saldarriaga, s.f.)

¿Con qué tipo de historias se identifica?

Me gustan muchos las historias sobre todo cuando es para resaltar la labor de alguien, de una persona, de una comunidad, eso es lo que me cautiva mucho, son las historias que me

identifican. Cuando vos podés mostrar en cierta forma gente que no es muy visible, a una comunidad normal, a la ciudad, y de pronto vos podés rescatar todo eso. Hace poco, ahora como estamos en este problema con el COVID-19, se habla de la labor de los médicos, de la policía, del desorden de la gente, de los que cumplen las reglas... y empieza uno a mirar también cuando la gente empieza a quejarse en los supermercados porque no encuentran sus alimentos, porque alguien se llevó más... en fin. Empiezo a pensar en esta emergencia, en quién nos trae esa comida, quién la proporciona, quien la cultiva. Entonces hice un trabajo periodístico y me fui para el campo a mostrar quienes eran esos que cultivaban esa papa que nos comemos día a día. Esas son las historias que nos cautivan, mostrar que, en cierta forma, lo que se nos volvió común para nosotros no nos retrocedemos un poco a pensar quiénes son los que ponen la mano, quienes son los que ponen la frente al sol. Esos que están detrás de un alimento.

En el premio Rey de España catalogaron sus instantáneas como fotografía social, ¿considera que es así?

Si, me gusta mucho trabajar fotografías que tengan un fin social. Y me refiero a que al hacerse públicas, cuando vos hacés visible estas imágenes de rescatar el valor de la gente o de las denuncias que hacen, finalmente siento que se hace una labor social porque llama la atención a un público u otro. Y pienso que en cierta forma va a haber un mejor trato. Si hablo de los campesinos, de mostrar cómo producen en el campo, la gente va a tener una fijación y va a quererlos más, apoyarlos más, alguien hará algo. O si estoy en una comunidad indígena, si hago una denuncia, a través de una foto, de que están en peligro, entonces ahí se hace una labor social porque digamos que en cierta forma el Estado va a poner más los ojos en ellos o los mismos actores se van a abstener de molestarlos un poco. Hace poco estaba haciendo un trabajo de un niño en el barrios París, una comuna occidental de Medellín, donde el niño vivía muy triste, vivía en un segundo piso y tenía problemas en sus piernas, de movilidad, y

él tenía una silla de ruedas común y corriente, pero se le veía esa angustia, esas ganas de salir a jugar con los niños en las calles. Era muy difícil transportarlo en esa silla de ruedas, entonces contamos la historia y los dos días X persona de buen corazón le ha dado una silla eléctrica a este niño y ya puede salir a la calle, se pueda desplazar por un parque y puede tomar aire. Entonces yo creo que ahí, por el hecho de haber publicado esa foto antes y mostrar las condiciones en las que estaba, se hace una labor social.

El diario El Colombiano les da muchas facilidades a los fotógrafos para contar historias propias, ¿considera que ese apoyo es fundamental para marcar la diferencia en la prensa impresa?

El apoyo del periódico para este tipo de proyectos que realizamos es vital. El periódico tiene una cosa muy bonita y es que aparte de un hecho noticioso, de lo que sale del día a día en sus páginas, siempre hay una página que es para los fotógrafos y es para poder publicar un reportaje gráfico. Los domingos, por ejemplo, es una edición especial, entonces nos dan una doble página. En el día a día utilizamos dos o máximo tres fotos, en cambio un domingo que es doble página ya hay capacidad de meter de cinco a seis, entonces El Colombiano en esa parte es fundamental para poder mostrar nuestro trabajo aparte del que se realiza normalmente de lo cotidiano, es clave.

¿Considera usted que su región, Antioquía y Chocó por la cercanía, es un sitio perfecto para un fotorreportero por la cantidad de historias que tiene?

Yo creo que en todas partes hay historias, en el barrio, en la misma cuadra, en el pueblo más cercano, siempre hay historias. Yo digo que esos buenos fotógrafos como Henry y Donaldo no han sido reconocidos tanto porque haya buenas historias, siempre las hay en todas las dimensiones, ahí lo importante es la sensibilidad de cada persona, de cada fotógrafo. En este caso, en particular hablando de Donaldo y Henry, es esa forma limpia y pura de

poderse compenetrar con una comunidad, con el mismo medio ambiente, con los animales, con la naturaleza. La clave es la sensibilidad.



Figura 11. Un hombre empuña un arma frente a unos niños.

Fuente: (Saldarriaga, s.f.)

¿Qué significa para usted cada vez que se ha ganado un Rey de España con historias tan propias de la región?

Yo realmente no trabajo para premios, no trabajo para concursar en eventos fotográficos. Trabajo en un medio de comunicación y la idea es mostrar, es denunciar, es valor. Con estos premios lo que pasa es que a uno le llegan las invitaciones y pues ya uno teniendo el trabajo ahí, uno manda. Gracias a dios, la vida me ha privilegiado de tener ese placer y ganarme por tercera vez el Rey de España es una cosa muy especial, es algo que me hace sentir que en cierta forma estoy haciendo bien mi trabajo, independientemente de un viaje o lo que te den, es un reconocimiento y que sea el medio reconocido como tal, es una alegría que también se refleja en los compañeros, no es simplemente Manuel.

¿Cuál debería ser la labor de un fotoperiodista ante tanta miseria?

Yo pienso que la labor es esa, es comunicar, es mostrar la esencia, registrar lo que vive la gente, no maquillar, no ser protagonista en ningún momento. Es simplemente ponerse a un nivel que no es del protagonista ni del chacho que llegó con una cámara, no. Simplemente es tener respeto y simplemente enfocarse a coger esos momentos, a expresar en una imagen lo real, lo que está sucediendo como tal”.

¿En su fotografía necesariamente hay una denuncia?

No siempre, tampoco es sólo denuncia. Si yo voy a Chageradó donde los paramilitares se tomaron y dispararon sus fusiles, esos casquillos son denuncia. Pero también hay fotografías que rescatan, que muestran la labor que alguien realiza, que muestran también alegrías. Entonces eso es un poco de todo, nosotros como periodistas tenemos que ser integrales: dónde registramos dolor, dónde la alegría, la pobreza, la riqueza; también hay que rescatar lo positivo.

Los jurados del Rey de España también dijeron que en su obra muestra posibles soluciones...

Yo creo que logra, por ejemplo con el trabajo del mercurio, cuando inicialmente lo hacemos en el periódico lo hacemos público y luego esto trasciende a través de un premio en Europa y digamos que coge más fuerza y que si logra uno que haya una solución, que ya no se trabaje en las minas más con mercurio, de que haya un control, de que el mundo está poniendo los ojos en estos territorios. Sí, en cierta forma se empiezan a generar soluciones y controles.

¿Por esa labor en las comunidades ha sufrido de enfermedades o percances?

Sí, claro. Alguna vez, paradójicamente me ha pasado con los indígenas, yo amo a los indígenas, me encanta retratarlos. La primera vez me dio un paludismo en las selvas del Chocó, un paludismo falciparum, después de llegar de esas zonas del Chocó. Pero igual

estábamos haciendo un trabajo con indígenas y negritudes y quién sabe qué bichito me
ponchó ahí y cuando llegué a Medellín como a los 15 días ya estaba hospitalizado, recuerdo
que bajé como 10 kilos en una semana, eran fiebres totales. Como a los tres, me reventó el
paludismo vivax. O sea que adquirí dos paludismos a la vez. Y en otro trabajo hace tres o
cuatro años que me cogió tuberculosis, eso fue en un barrio de Medellín, barrio Niquitao,
donde me metí a hacer un trabajo de los indígenas, de cómo habitaban en esta selva de
cemento, de cómo eran sus cuartos y era impresionante las piezas muy encerradas, colchones
en el piso, ropa, comida, ratones, una cantidad. Los niños y algunos adultos estaban con tos y
ahí adquirí tuberculosis, pero ya salimos de eso. ¿Trabajos en los que uno haya corrido
peligro?, claro. En la época del conflicto uno siempre estaba expuesto, en Toribió, Cauca, por
ejemplo me tocó enfrentamientos donde quedé en la mitad del ejército disparando y la
guerrilla desde otro punto. Es otra forma de tener peligros como en las comunas, la Comuna
13 también cuando esos enfrentamientos o que vos ibas a los barrios y había conflicto entre
bandas, entonces uno siempre está en medio del fuego cruzado. Han pasado situaciones a lo
largo de todos estos tiempos. Así una anécdota: recuerdo una vez en Puerto Asís, Putumayo,
en un paro cocalero y de unos campesinos que se tomaron el aeropuerto, estaba el ejército de
por medio, los campesinos se querían tomar la pista para no dejar llegar los aviones, el
ejército se metió en la pista y fue una cosa muy tensa porque había gases, enfrentamientos.
En esas marchas también había ahí grupos de guerrilla que incitaban a todo esto, entonces me
acuerdo que en un momento yo quise hacer una foto del lado del ejército hacia la multitud y
el ejército me dijo que no respondía si me metía ahí. Entonces me pasé para el lado de los
campesinos y en una de esas, de un momento a otro, un señor que estaba a mi lado cayó de
repente y estaba su cabeza totalmente destrozada, le habían disparado y no supe por dónde.
Pero esta persona cayó al lado mío y eso fue peor todavía, cuando llegó la ambulancia la
prendieron... Yo en el momento simplemente me limité a hacer las fotografías, a registrar el

hecho, pero ya después en calma en el hotel pensaba que estuve cerquita, que eso hubiera podido haberme pasado a mí. Y bueno, pero también sigue uno motivado en la labor de seguir registrando lo que yo llamo los instantes cotidianos del mundo desigual.



Figura 12. Fotografía de la galería Inocencia en medio de la coca

Fuente:(Revista Semana, 2010)

¿Cómo es la historia con la que se ganó el más reciente Rey de España?

Bueno, El Guamo es una zona rural del corregimiento San Rafael en el Chocó.

Inicialmente habíamos viajado con un compañero, un periodista Ricardo Monsalve a esa zona del Chocó con la Defensoría del Pueblo para una entrega humanitaria de parte de la guerrilla del ELN que tenía secuestrados a unos ingenieros, dos soldados y unos policías. Entonces nos encontramos con la Defensoría, no sabíamos a dónde llegábamos, todo en el camino fue cambiando y nos decían de un momento a otros que era para El Guamo, sin conocer el lugar y por cuestión de logística la guerrilla había tomado por estrategia entregarlos allá. Cuando llegamos a El Guamo había que esperar que llegara la guerrilla con los secuestrados y entonces, mientras eso pasaba, yo me puse a retratar un poco la comunidad y de un momento a otro fue llegando un momento donde fui visibilizando que iban llegando niños en pangas con sus mochilas y que algunos que estaban ahí dentro de la comunidad también iban saliendo con sus mochilas a caminar un poco más lejos, como a la parte de atrás. Entonces me interesó fue eso, seguir a los niños hasta llegar a las escuelitas y empecé a registrar esa vida cotidiana en los restaurantes escolares, en sus clases, en cómo llegaban unos a pie, otros en sus lanchitas. Permanecimos mucho rato ahí, verlos regresarse nuevamente, algunos perdiéndose por la selva, en su caminata, otros perdiéndose por el río abajo.

Ese es un claro ejemplo de una gran historia que solo usted logró ver...

Sí, aproveché el tiempo de hacer un trabajo, de registrar a los niños y el periódico me abrió un espacio un domingo, pude publicar una doble página como con cinco fotografías y cuando se presentó la convocatoria del Rey de España envié ese trabajo y pegó. Hay historias que para uno sin verlas se vuelven paisaje, es un común, pero cuando vos vas a ver la esencia y retratás eso y lo mostrás tal, en este caso los niños estudiando, digamos que de esas cosas tan sencillas que para nosotros son paisaje, que pasan desapercibidas, cuando las vemos publicadas uno dice "mirá esto, mirá lo que pasa y no le ponemos atención". Entonces ahí es lo que yo llamo sensibilizar, sensibilizarse uno mismo, a una nación, en fin. Siempre trato de

hacerlo con el mismo cariño, con el mismo respeto, hay fotos que son de momento, de información del día cotidiano y siempre le pongo el mismo cariño, las mismas ganas, así como trabajo un tema documental también voy al estadio y cubro con las mismas ganas esa alegría de un equipo, un equipo, de unos jugadores cuando hacen un gol, la idea es captar el momento preciso.

¿Qué lo lleva a retratar algo que usted ha denominado como “el mundo desigual”?

Sensibilidad, logrando una buena captura con la sensibilidad, porque vos ahí tenés alegría, tristeza y lo cotidiano. Lo que hablo del mundo desigual es por eso, porque vos mostrás la pobreza, la tristeza, el llanto.

En algún momento usted decidió hacer una exposición fotográfica en la selva, para que los indígenas se vieran a sí mismos en las fotografías, ¿por qué?

Esa decisión de indígenas para indígenas nació de alguna vez que tuve la oportunidad de estar por primera vez en una comunidad indígena entonces tuve la oportunidad de dormir allá, de permanecer como cuatro días mientras que la Cruz Roja daba alimentos y aplicaba las vacunas. Entonces me fui compenetrando con ellos, durmiendo en el tambo. En un principio ellos eran extrañados con las cámaras, cuando yo cogía la cámara y apuntaba para hacer un clic, salían corriendo, pero digamos que la permanencia me ayudó a ir ganándolos, a ver que yo era buena gente porque me ponía a jugar con ellos, aceptaba comida, si venía una indígena con un racimo trataba de ayudarle a cargar y así empezó a surgir esa idea, porque ellos decían que tomar una fotografía es robarles el alma y a mí me quedó sonando eso. Después tuve la oportunidad de volver a esa misma población en el Atrato Medio, pero esta vez ya no para ayuda humanitaria sino por un desplazamiento al que estaban forzados por enfrentamientos de paramilitares y guerrilla. Tuve la oportunidad de volver al mismo sitio y entonces quise montar esas fotografías, una galería, copié las fotos y viajé a la zona, en plan de mirar su

situación y de paso les monté una exposición para ellos y es de las cosas más bonitas que he vivido: ver cómo ellos se miraban en fotos, se reían, se gozaban entre ellos porque ya habían crecido los niños, también generó lágrimas en algunos porque tal persona había fallecido, pero en términos generales fue una experiencia bonita, les dejé las fotografías y siempre me ha cautivado como ese cariño, esa nobleza de ellos y siempre que veo indígenas a mí me causa como ternura, son los dueños de la tierra y son personas que merecen el respeto de la humanidad, que el hecho de que estén viviendo en zonas tan alejadas que no son visibles. Me golpea mucho cuando los veo en la ciudad porque el territorio de ellos no es esta selva de cemento, es allá donde tienen sus tierras, sus ancestros y bueno. Lo que me motivó al final fue demostrarles a ellos que una fotografía no se roba el alma sino que antes es mostrarlos a ellos y hacerles sentir que son importantes para nosotros, así estén allá resguardados.

Todas las trochas conducen a las FARC

Aunque algunos se animen a señalar a Federico Ríos despectiva y peyorativamente como “el fotógrafo de las FARC”, muchos otros, incluido el gremio de los fotógrafos, lo reconocen con halagos y cumplidos como uno de los mejores fotógrafos del país. Su pecado, para algunos, o bendición, para otros, fue haber sido el fotógrafo que trabajó más de cerca a la exguerrillera comunista de las FARC.

El sueño profesional de Federico fue ingresar a las entrañas de los rebeldes para retratar la vida de unos colombianos armados que peleaban desde la selva y a su vez “entender el país en el que vivía”. En 2010 ingresó por primera vez a los campamentos y desde ese momento su trabajo fue reconocido por revelar una vida, casi desconocida, del conflicto armado colombiano. Aunque el enfrentamiento entre las FARC y el Estado colombiano duró más de cinco décadas, nunca se había visto tan de cerca la cotidianidad de los alzados en armas.

Sus fotografías, que han adornado páginas de grandes medios de comunicación a nivel mundial, documentaron los últimos años de la guerrilla, antes de desmovilizarse con el acuerdo de paz de 2016. Su conocimiento del tema fue tan grande que en los Llanos del Yarí, donde las FARC celebraron su última reunión meses antes de la firma, fue el único que obtuvo el permiso para retratar a Rodrigo Londoño, alias Timochenko, máximo líder del grupo armado, a petición del cabecilla.

En su afán por conocer la ruralidad “abandonada” de Colombia, también compartió con múltiples comunidades de múltiples veredas. Entre los fotógrafos, Federico siempre está en un escalón elevado que alaba su profesionalismo y su capacidad de internarse en las entrañas del campo por semanas, para volver victorioso con historias desconocidas que impactan los ojos de los lectores de periódicos del mundo y los asistentes de sus exposiciones.

Hace dos años, en medio del optimismo por el proceso de paz, hizo una exposición en Medellín titulada Venus 41 en referencia a la marca y talla de las botas de caucho que usa para internarse en la Colombia rural.

Los años anteriores y posteriores a la firma del acuerdo de La Habana, fue el fotógrafo más presente en medios internacionales que quisieron conocer de cerca la mística de la guerrilla más antigua, hasta ese momento, de Latinoamérica.

En uno de sus trabajos, *FARC, the last days in the jungle*, documentó la caminata de los excombatientes hacia la vida civil, su llegada a las poblaciones cercanas, sus últimas comidas en la selva, las últimas reuniones y hasta las fiestas en las que festejaban la consecución del acuerdo. Antes de ese momento vio el nacimiento de los primeros bebés dentro de la guerrilla, la reacción de los exguerrilleros durante los últimos sobrevuelos del ejército y las dinámicas de las relaciones amorosas dentro de los frentes.

Su trabajo ha sido criticado por aquellos que ven con malos ojos su cercanía con la guerrilla. En el momento en el que se dio esta entrevista, Federico acababa de regresar a Colombia tras semanas sin que se conociera públicamente su paradero.

Días atrás, había tenido que abandonar el país tras ser señalado por la senadora del partido de Gobierno María Fernanda Cabal de “estar de gira con las FARC”. El señalamiento no era directamente contra él sino contra el periodista Nicholas Casey, quien acababa de publicar una investigación sobre directivas militares que revivían los fantasmas de las ejecuciones extrajudiciales - conocidas como ‘falsos positivos’- que se dieron al interior del Ejército Nacional contra civiles inocentes.

El trabajo fue publicado en el *New York Times* y la parlamentaria publicó una foto del reportero Casey, acusándolo de ser colaborador de la guerrilla, aunque en realidad se trataba de Ríos en una de sus misiones.

Aunque la salida del país fue resonante en los medios, su regreso fue silencioso.

Y es que, a diferencia de las decenas de fotógrafos que han registrado de manera noticiosa los más de 50 años de conflicto armado colombiano, Federico se ha convertido mundialmente famosos por retratar el “lado B” de la guerra, de la muerte y de la violencia.

En su trabajo se destacan también las horas que compartió con los jóvenes vulnerables de Medellín para conocer la realidad del sicariato en la Comuna 13, las trochas que recorrió con las comunidades indígenas que luchan y fueron perseguidas por cuidar el medio ambiente y las noches que durmió en los cambuches armados por las grandes crisis migratorias de los años recientes en Sudamérica.

Junto a todos ellos, descubrió cómo se vive en las regiones apartadas de Colombia, las dificultades para llegar a los territorios, el abandono del Estado y los resquemores de antaño que siguen presentes y mantienen a Colombia en un constante conflicto. También estuvo en “el otro bando” destacando la labor de “El ángel”, el helicóptero del ejército colombiano que es usado para rescatar a víctimas de minas antipersonales en la selva.

Ríos también viajó a la frontera indivisible entre el Chocó y Antioquia para fotografiar el negocio de la minería ilegal de oro que, además de acabar con los ríos del país, mantiene en la pobreza a los habitantes de la región. Él dice que desde niño amó la selva y el monte. Los viajes que hizo de pequeño junto con su padre a la Amazonía le dieron la experiencia para afrontar como fotógrafo el difícil caminar por los territorios colombianos. Una de sus grandes exposiciones la tituló “*transputamierda*”, en referencia a la odisea en la que se convirtió llegar a los lugares más alejados para hacer su trabajo. El caballo, las mulas y las motos son medio de transporte preferido en los caminos de herradura colombianos.

A pesar de que esos reportajes de largo aliento han sido publicados en los principales medios del mundo como New York Times, National Geographic y El País de España, su capacidad de encontrar belleza en lo cotidiano le han llevado a crear el proyecto *Historias*

Sencillos, publicaciones en su cuenta de Instagram de pequeños relatos que encuentra en sus viajes por Colombia y que resaltan relatos aparentemente sencillos pero reveladores de la vida de los colombianos.

Luego de volver al país, Federico accedió a responder estas preguntas en la sede de Sony en Colombia.

Usted suele hablar de unos principios éticos que tiene la fotografía documental, ¿cuáles son?

El pilar de la fotografía documental es que uno no miente, no engaña. Uno no distorsiona la información para favorecer a terceros ni para engrandecer personajes. Stephen Ferry publicó un artículo muy duro en el Consultorio Ético de la Fundación Gabriel García Márquez en contra de Javier Arcenillas porque hizo unas fotos de los Maras Salvatruchas que aparentemente ya estaban en los centros de rehabilitación, pero él los llamó asesinos y hay todo un debate ahí. Es que la fotografía documental tiene un lado que es meramente estético y un lado muy complejo que es absolutamente ético y comparable con el periodismo. Uno necesita unos principios rectores que están ahí. Es importante entender que uno no puede poner en riesgo la vida de las personas por una fotografía. Si yo hago unas fotos de niños en condición de vulnerabilidad de una comunidad que está en riesgo y esas fotografías pueden poner en mayor a riesgo a esas personas, ni siquiera las tomo. Si por la premura y calor de la escena, las tomo, pues no las envío. Eso es muy importante, entender que hay un gran poder en la fotografía que se puede usar para bien o mal, y hay que estar al margen o atento a esas situaciones.

En el artículo que usted menciona, Stephen Ferry hablaba del riesgo de que la fotografía cree estereotipos, ¿Por qué?

Porque es muy fácil. Los premios y los concursos empujan hacia allá muchas veces. Los fotógrafos, en su afán de aceptación, caen en ese tipo de situaciones y creo que es un

camino corto que han encontrado muchos para conseguir resultados, aunque no son a largo plazo. Javier Arcenillas se ve desenmascarado por ese tipo de reflexiones.



Figura 13. Fotografía de Federico Ríos. Guerrilleros de las FARC caminan en la selva.

Fuente: (Rios, s.f.)

¿Cuáles son los principios políticos de la fotografía documental?, otro de los principios que usted destaca.

Eso es más complejo y largo. Yo creo que uno debe estar a favor de los débiles. No se puede uno doblegar a favor del mercado o de intereses particulares por encima de las sociedades y la humanidad. No puede ir lavando conciencias sobre atrocidades, asesinatos, genocidios, violaciones de derechos, minería extensiva, destrucción de la selva.

¿Hay una delgada línea que separa esa posición con el activismo?

Yo creo que la fotografía documental exhibe documentos que pueden ser usados a favor o en contra de una causa y esas causas son activismo. Cuando un fotógrafo encuentra

una línea de trabajo y decide documentar las batallas del pueblo palestino, cuando decide documentar la muerte de los migrantes africanos tratando de cruzar el Mediterráneo, los campos de refugiados... pues, el fotógrafo fotografía esas situaciones. Y no sé en qué momento se desdibuja el ejercicio del activismo, porque yo siento que está ahí. Es muy complejo pensar en fotografiar eso sin pensar en las personas que están frente a la cámara y sin pensar en que esas fotos sirven como un registro notarial para la historia a largo plazo, pero también, ojalá, a corto plazo como un ejercicio de reflexión. Ojalá cuando la gente cogiera el periódico o abriera una página web por el computador o por teléfono celular y viera esas fotos, se sensibilizara.

¿Esas fotos conmueven al público?

Está probado y súper comprobado -desde la foto del niño y el buitre de Kevin Carter, pasando por Aylan Kurdi en las playas del Mediterráneo y por el padre y la hija que murieron ahogados en el Río Grande tratando de llegar a México- que esas fotos no le amargan el café a nadie, a los tomadores de decisiones. Siguen cometiendo atrocidades. Entonces yo creo que la fotografía documental es una bola muy larga, no es un tiro corto.

¿Por qué no es un ejercicio de efecto inmediato?

Pensar en la fotografía documental como un ejercicio de cambio inmediato, una inversión de retorno a corto plazo, me parece que es un poco inocente, un poco ilusa. Con un romanticismo que no tiene el carácter y peso suficiente. Yo siento que la fotografía documental se siente como un ejercicio notarial a largo plazo para que la historia pueda ser revisada de esta manera, como la estamos contando. Cuando uno ve proyectos profundos, como los de Fernel Franco y Nereo López, pues uno empieza a descubrir una Colombia de hace 50 años que tiene unas características muy similares a las de hoy, pero sobre todo empieza uno a descubrir la causas de lo que somos. Y en esas causas es importante indagar, redibujar, buscar. Yo siento que más que la fotografía se acerque al activismo, se acerca a la

obra, al arte porque genera unas reflexiones que están buscando ser un chuzón enconado que va a crecer, pero no mañana sino a largo plazo.

Si no le amarga el café nadie, ¿entonces a quién va dirigida?

A la historia. Es como: ¿para quién construyeron el Notre Dame y para quién lo están reconstruyendo? ¿Para quién se pintó el techo de la Capilla Sixtina? ¿Para quién se erigió la Estatua de la libertad? ¿Qué conmemoramos en el Puente de Boyacá? Porque con certeza ese puente no es para pasar ese río en este momento, sino que es un ejercicio de reflexión histórica y ahí es donde yo siento que es importante entender cómo nos construimos para entender hacia dónde evolucionamos.

¿Las imágenes nos ayudan a entender hacia dónde vamos?

Hoy tenemos que revisar las imágenes que nos construyeron, hoy es importante revisar, por ejemplo, todo el movimiento de la *Farm Security Administration* de Dorothea Lange fotografiando a lo largo y ancho de Estados Unidos documentos duros del agro norteamericano. Y hoy uno entiende que, viniendo de allá, tienen hoy estas condiciones. En Colombia esto no ha pasado, entonces es muy gracioso y particular porque estamos como en un "lleve y traiga" de la fotografía. Claro, está Neredó (López Meza), está Fernell Franco, Leo Matíz y otros grandes pero no fotografiamos extensivamente quienes somos. En el afán globalizador nos volcamos a eso, pero si uno revisa a más corto plazo, por ejemplo sí hubo un gran movimiento fotografiando los últimos años de las FARC, un montón de fotógrafos.

¿Por algo en especial?

No, porque es una preocupación de hacer ese registro notarial, por dejar una constancia y por generar un cuerpo de trabajo sólido que aporte, desde una perspectiva de la discusión. Yo creo que también es un ejercicio de desprenderse de la idea de la verdad absoluta y más bien plantearse el ejercicio de diálogo: "estas son mis fotos, cuentan mis

ideas, ¿cuáles son las suyas y cómo articulamos, cómo dialogamos? Eso me parece bien interesante.

¿En Colombia, los encargados de hacer esa revisión de las imágenes que nos construyeron han sido los fotógrafos o el gobierno, la oficialidad?

Ahí hay una cosa particular: en el Gobierno colombiano, en una movida súper extraña (porque de verdad esto es como si no lo hubieran pensado) no hay un ejercicio sólido de narración visual a través de lo fotográfico del papel del gobierno. Entonces uno casi podría ver ahí una movida de contrapoder. Si uno se fija en un personaje tan contradictorio como Obama, uno se da cuenta que Pete Souza, el fotógrafo personal de Obama, es un tipo delicadamente seleccionado, el mejor. No hizo un ejercicio de fotografía documental sino un ejercicio de propaganda política y lo hizo con una destreza increíble y las fotos son maravillosas, cada una en los instantes más íntimos de Obama jugando con los niños en el salón oval de La Casa Blanca, esquiando... Eso se convierte en el discurso oficial de un Estado. Y va uno y se fija quién está haciendo las fotos de los mandatarios colombianos y dice ¡Caramba, a esta gente no le importa nada más que el mañana! Porque con absoluta certeza, no están preocupados por ese registro notarial visual porque las fotos son una vaina desparrajada, o sea, desprevénida, desprovista de calidad, de cualquier intención sólida narrativa. No han entendido esos nuevos escenarios de comunicación. Martha Lucía Ramírez es la vicepresidenta de este país, se tomó una foto en una visita que hizo a Cúcuta y esa foto sigue siendo meme hoy, debe llevar más o menos un año y cada día hay un escándalo nuevo y a la pobre tipa la vuelven y la azotan con ese meme porque es una foto absolutamente insensata. Es una foto descerebrada, esta señora en esa posición de poder hablándole a esos “pobres miserables inferiores”, ahí es muy fácil ver cómo en Colombia tratamos la fotografía con las patas, cómo no se está preocupando por eso.

¿Cómo es ese tema de la contranarrativa desde la fotografía?

Aquí la contranarrativa está ganando la batalla y eso es un giro muy particular, eso no se ha visto en ningún otro lado del mundo. Cuando uno trata de ver el conflicto entre Palestina e Israel, pues claro, hay imágenes de lado y lado. La típica imagen del palestino y los gigantes israelíes, pero uno después encuentra las imágenes del otro lado y es porque también están preocupados por esa generación de imágenes. En Colombia, no. En Colombia no encuentras ese tipo de contranarrativas, casi que solamente la propaganda oficial del gobierno es la que se ocupa y se preocupa de hacer las fotografías de un militar dándole un helado a una niña. Ahí solo la contra narrativa prevalece. Jodida esa vaina.

En ese sentido estaríamos viendo un sentido estético para generar esa narrativa, ¿la fotografía documental tiene una particularidad estética, una característica especial?

No. Y ahí hay una vaina bien interesante. La fotografía documental se ha liberado completamente, se ha salido del closet del todo y ahora se puede hacer fotografía documental directa, fotografía documental con luz artificial, es como: estamos en un momento de la liberación del estilo. Yo, por tarado será, me sigo apegando al estilo más clásico de la fotografía documental, que es la fotografía directa. Pero hay mucha gente que está tratando y tomando la fotografía desde unos ejercicios de vanguardia. Yo insisto que Andrés Cardona para mí es uno de los fotógrafos jóvenes más importantes en Colombia y el tipo de fotografía directa nada. Uno ve sus fotos y son estos chicos posando dentro de un río, es como ultra obvio, es excesivamente obvio que están posando, pero ¿no es fotografía documental eso? Sí lo es. Y es una fotografía documental con un nivel de sensibilidad muy bárbaro. Es un trabajo que va a dar de qué hablar durante 10-15 años. Va a haber un momento de silencio y es un trabajo que con certeza va a pasar a la historia. Entonces las aproximaciones empiezan a variar, se empieza a liberar. Andrés no necesita vivenciar el momento y hacer la fotografía directa del momento en el que estos dos cadáveres desaparecen en el río, recrea el momento, pero con muchas gracias, con mucha habilidad, con mucha sensibilidad y con eso logran

impactar a la audiencia que está buscando. No hay un registro documental de este tipo de situaciones, pero el trabajo de Andrés se convierte en el referente histórico para este tipo de trabajos.



Figura 14. Fotografía de Federico Ríos. Una guerrillera de las FARC y su hijo

Fuente: (@HistoriasSencillas, 2016)

¿Qué ejemplos así de fuertes tenemos de fotografía directa en Colombia?

Mirando un poco para atrás, en Colombia es importantísimo hablar del trabajo de Jesús Abad Colorado. Eso es punto de partida, clave, base fundamental. Ese trabajo desde el lado de las víctimas, de las comunidades, del lado de los campesinos, del dolor. Es un trabajo fundamental y un ejercicio superclásico de fotografía directa y vale la pena. Ahora, lo más enriquecedor no es ver el trabajo de Jesús Abad Colorado, lo más enriquecedor es poder ver el trabajo y después ver el de Andrés Cardona y establecer unos diálogos visuales. Riquísimo sería tenerlos a ellos dos sentados en un conversatorio. Para la historia, queda el trabajo de

Jesús dialogando con el trabajo de Andrés. Y esos diálogos entre los trabajos son los que se vuelven sólidos.

Es un círculo cerrado de fotógrafos y amantes de la fotografía, ¿es iluso pensar en que esas reflexiones y diálogos lleguen a "las masas"?

Con el trabajo de Jesús Abad Colorado han pasado cosas importantes estando él en vida, llega esta mujer Kate (Horne) y hace este documental. El documental es un éxito, también Jesús Abad hace la exposición, hizo su libro y es un éxito. Pues es un trabajo que ha empezado a romper unas barreras. Lo que pasa es que eso es una excepción, que pase tan rápido. Yo por eso pienso que el trabajo de Andrés no va a tener una emergencia tan rápida, tan cortoplacista, eso va a ser más un largo plazo. Pero, es un trabajo de tener ahí en la mira y dentro de esa dinámica ya puede uno empezar a ver que es un trabajo contundente. El trabajo de Santiago Escobar, el trabajo de Jorge Panchoaga, la *Casa Dulce y Salada* tiene mucha tela por cortar. Aquí hay muchos temas y tenemos una riqueza miserable.

¿Una riqueza miserable?

“Aquí tenemos una riqueza en temas sociales porque pasan tantas cosas desgraciadas y desafortunadas, y es en eso en lo que nos enfocamos los fotógrafos documentales porque hay una urgencia como seres humanos de abordar estos temas y es una pregunta que lanzamos, es un grito que uno dice "¿está pasando esto, por qué no le paramos más bolas? pensemos maneras de resolver esta vaina". Entonces ahí es donde la cosa se pone *Hard Core*.

¿Todos estos fotógrafos tienen una vida casi que en el anonimato?

Pues uno puede caminar tranquilamente por las calles de Nueva York con James Natchwey y nadie sabe quién es el man. Entonces ahí hay un espejismo de fama. Uno no puede caminar por las calles de ningún lado del mundo con Brad Pitt. Uno puede salir a las calles de cualquier país con cualquier fotógrafo, el que quieras, y nadie va a saber quién es. Creo, si no me equivoco que estábamos caminando Nigel Barker y yo en Cartagena,

relajados. Uno de los fotógrafos más importantes del mundo, este tipo ha participado en los realities grandes del mundo de moda y jumm ahí tranquilo. Es un tema de nicho muy pequeño, entonces ¿quién conoce el trabajo en Colombia de Joan Fontcuberta? Pues un nicho mínimo de la fotografía. Y de la misma manera el trabajo de Andrés Cardona, después de que uno sale está en otro mundo en el que la gente sabe más de carros que de cualquier cosa o de fútbol, por ejemplo. Jesús Abad Colorado puede entrar a su exposición en el Claustro y aun así la gente que está ahí mismo viendo, la exposición no sabe todos que es Jesús Abad Colorado, no se dan cuenta. Y eso es fabuloso porque la fotografía es un mundillo y no podemos vivir dentro de un espejismo de fama, mejor dicho, no hay fotógrafos famosos, hay fotógrafos conocidos en el mundillo, pero no más. Yo creo que esa es una demanda fuera de lo real, eso no pasa aquí pero no pasa en ningún lado”.

¿Muchos fotógrafos han sido conocidos primero en el exterior que en Colombia?

Pienso por ejemplo en Alfredo Molano. Él es un gran cronista, es un tipo increíble. Germán Castro Caycedo, Juan Miguel Álvarez, Alberto Salcedo Ramos, esa gente sale a la calle relajada, van al Carulla y compran un mercado. Y pasan al cajero y les cobran lo mismo, nadie sabe quiénes son, nadie les está diciendo "¡uy usted es Alfredo Molano, el que se caminó el país entero, el mercado suyo va gratis!", no eso no pasa. Eso tal vez le pasa a Juan Pablo Montoya, qué sé yo. Los fotógrafos estamos detrás de la cámara y nuestro lugar está detrás de la cámara y detrás de la historia, es eso. Esto no es un pulso, esto no es una competencia. Esto es sólo un montón de miradas dialogando. Lo que a mí me parece más particular es que en este país todas esas miradas coincidan con un lado de la historia, con un lado político. La tarea titánica sería "listo, búscame un fotógrafo que haga fotografía documental progobiernista, de derecha.

¿Hay que ser sensible para ejercer este oficio?

No hay ninguna otra manera de hacerlo. No existe ninguna forma de que se haga este oficio sin sensibilidad. Es la única herramienta metodológica para acercarse a una comunidad. Si uno se acerca a una comunidad a través de cualquier otra artimaña, termina fracasando. He visto a miles de personas hacerlo, con dinero, con dádivas, con bombones para los niños... La única forma es ser sensible, abrir el corazón, entender a la comunidad, comprender y entonces esto se convierte en un gesto de compasión, que es una palabra que detesto, o misericordia, que son palabras detestables porque establecen una relación de poder. Tal vez no encuentro en este momento una palabra que explique que uno entiende el sufrimiento del otro y las condiciones del otro. Pero además a eso hay que ponerle otra cosa encima: es que además de entenderlo, uno debe tener clarísimo que las posibilidades de que uno haga cualquier cosa por el otro son mínimas y muchas veces nulas.

¿Cuál era su intención cuando buscó adentrarse al mundo de las FARC?

¿Para qué fotografié a las FARC durante 10 años?... (piensa prolongadamente) Para hacer registro histórico. A mí no me interesa convencer a los uribistas de que las FARC son otra cosa. De verdad no, qué desgaste, qué jartera. Y eso no va a pasar, qué espejismo. A mí me interesa generar un diálogo y ese diálogo va y rueda.

Jesús Abad Colorado dijo alguna vez que lo habían invitado a cubrir conflictos en otros países, pero que no lo haría porque no siente lo mismo que sentiría acá en Colombia. ¿Usted tendría esa misma opinión?

Hay un capital importante del trabajo que es el conocimiento que uno tiene sobre lo que está documentando. Cuando uno trata de comparar dentro del trabajo de Sebastiao Salgado sus fotos de África con sus fotos de Brasil, uno entiende una brecha gigante. Pero no por eso siento que un trabajo fotográfico afuera del país pierda valor. El trabajo de Gervasio Sánchez es un trabajo impresionante y el tipo es español, y ha cubierto no sé, los 20 conflictos más importantes del mundo: Siria, Yemen, Irán, Afganistán, Bosnia,

Centroamérica, Colombia. Y el trabajo que el tipo tiene sobre minas antipersonales, sobre desapariciones es contundente. Yo creo que eso es una limitante muy personal, yo no puedo decir que Jesús Abad está equivocado porque es que no hay equivocación en sus decisiones personales. Ni puedo decir que está en lo cierto porque cada persona tiene unas perspectivas diferentes. El ELN por ejemplo es ahora una dinámica regional, no nacional. Hay participación del ELN en Cuba, en Venezuela ¿entonces yo llego hasta la frontera y ya está? No. Ponerle límites nacionales a un trabajo a mí me parece que es tener una perspectiva muy específica. Ahora, Jesús Abad tiene una línea de trabajo super clara: está concentrado en fotografiar a la víctimas del conflicto armado colombiano, esa es su línea y ya está, punto final. No es lo mismo las fotos de Jesús Abad Colorado en una revista, en un periódico nacional, en un periódico local, en una galería, en un libro, en un museo... Cada escenario cambia y cambia la relación. Casi desaparece el autor porque el diálogo ya no es el autor sino entre la obra, o la foto, y la audiencia. Y ojo que corregí la palabra obra porque habría que debatir si la foto impresa en un medio es también obra o no.

¿Por qué?

Pues porque si pensamos que es obra, entonces ¿cuántas obras se producen al día en todos los periódicos del mundo o de Colombia? ¿Son artistas todos los fotógrafos? Esa es una discusión muy extensa y profunda. Yo pensaría que ahí hay unos giros complejos que no estoy seguro. Pero un trabajo que ya está al nivel de obra puede aparecer en una portada de El Espectador y aun así yo digo "¿esto es obra, es foto, es reportería o es qué? Y el diálogo es, de esa pieza con la audiencia.

¿Qué lo motiva a contar una historia?

No sé, porque hay una diversidad enorme. Lo que sí sé es que debo tener algo que me motive, un gancho en la historia y ese gancho pueden ser muchas cosas, me gustan las historias de naturaleza, de diversidad, de progreso, pero también de denuncia porque siempre

son importantes. Me importan, pero no me gustan las historias que involucren situaciones de Derechos Humanos y eso me llama porque siento que trabajo hay por hacer.



Figura 15. Fotografía de Federico Ríos de la serie FARC, the last days in the jungle.

Fuente: (Rios, s.f.)

Usted tiene un proyecto llamado *Historias Sencillas*, que consiste en contar pequeños relatos en publicaciones de su cuenta de Instagram, ¿Eso es fotografía documental?

Yo creo que lo documental es muy extenso y ha salido de las fronteras, de las barreras, y se ha convertido en una cosa completamente diferente de abordar. Yo mismo me he encontrado errado, afortunadamente, y he tenido amigos que me han ayudado a encontrarme errado en muchas definiciones de lo documental. Hubo momentos en los que pensé que lo documental necesitaba una extensión en cuerpo de trabajo, en fotos y en tiempo.

Y ahora pienso que puede ser o no. Cada vez se hace más difícil definir y enmarcar qué es lo documental y qué no es. Porque hay fotos, hay instantáneas que son eso: instantáneas que son una sola imagen y aun así documentales con un poder muy muy muy sólido. Y también los alcances, hay alcances más locales y otros más globales, la foto cédula es un ejercicio documental, la foto de los 15 (años) son un ejercicio de documentación fotográfica de archivo, son también ejercicios documentales. Yo creo que cada vez es más difícil ponerle a esto una chaqueta. Ahora, incluso, me fascino cuando veo técnicas mixtas, gente que hace collages, que hace un montón de vainas con fines documentales y funcionan. Para mí, ahí lo importante es el ejercicio de una carrera ética, de una carrera política de lo que significa este trabajo, pero el panorama se abre de una forma maravillosa.

¿Hay una diferencia con la reportería gráfica?

Ahí hay un límite que uno dice: bueno ¿y qué?, ¿dónde está ese límite? ¿Qué es lo documental y qué no? Es que reportería gráfica es trabajar para un periódico, bueno, y si yo trabajo para un periódico también que es el *New York Times*, uno muy grande pero periódico al fin de cuentas. ¿Qué le entrega a la foto resultante una poción mágica si es del NYT y se la quitas si es de El Espacio? Pues nada. Entonces cuando uno habla del trabajo del periodista, de fotógrafos que trabajan para diarios, yo pensaría que la pregunta no es el soporte sino las intenciones del fotógrafo. Yo conozco fotógrafos que tienen materiales increíbles y trabajaron toda su vida para diarios. Bueno, estamos trabajando, cada uno a su ritmo y a su velocidad, pero por ejemplo Felipe es un tipo que en su exceso de humildad no sale a defender su trabajo pues claro por el agotamiento físico, financiero, mental que esto ocupa; pero ahí está.

A algunos les gusta hacer la diferencia según el medio, ¿usted está de acuerdo?

¿Porque se hace desde un periódico hay que bajarlo del butaco de lo documental? Yo creo que más bien documental es una palabra que se ha endiosado y no lo es tanto. Entonces como se ha endiosado a la palabra, se ha endiosado al artesano de lo documental, al artista de

lo documental, al personaje se le ha puesto por allá en un intocable y esto es menos bla
blaba, esto es menos glamour, esto es menos postureo, es más realidad.

La máquina antifascista de Gerald Bermúdez

Gerald Bermúdez (1980) siente como propias las adversidades de los protagonistas de sus historias, que viven en la alejada, cruel y “verdadera Colombia”. Podría decirse, incluso, que es uno de los fotógrafos que más se involucran con las comunidades marginadas del país y que junto a ellos lucha día a día para visibilizar los problemas que pocos ven.

Por ejemplo, siente y lamenta cada vez que un líder social es asesinado. Desde que se firmó el acuerdo de paz, en 2016, varios cientos de defensores de derechos humanos y líderes comunitarios que hacen pedagogía contra los negocios ilícitos han sido asesinados por grupos armados ilegales. Disidencias de las FARC, bandas criminales, grupos paramilitares y hasta carteles mexicanos, como el de Sinaloa, aterrorizan la vida de las comunidades en los campos de Colombia.

Aunque las oenegés y las oficinas estatales no se ponen de acuerdo en las cifras, es sabido que son altos los números de víctimas. De acuerdo con la ONU, sólo en 2019 fueron asesinados 108. Otros conteos independientes como el de Indepaz son más pesimistas y calculan 623 desde la firma del acuerdo.

“Me los han matado”, suelta cuando recuerda a sus amigos y conocidos, especialmente del Cauca con los que compartió, charló y recorrió terrenos para poder conocer sus historias, al punto de que ya no tiene que alertar sobre su viaje y tiene apartada su cama para llegar y convivir con las comunidades.

Varios de esos rostros que ya no están quedaron retratados para la eternidad bajo los lentes manuales y las antiguas cámaras *Leica* que lo acompañan en sus viajes. “This machine kills fascist” (esta máquina mata fascistas) reza una frase que grabó en todas sus herramientas. Una de ellas la lleva tatuada en el brazo izquierdo.

En las instantáneas están retratadas, por ejemplo, las luchas del pueblo indígena Nasa, en el Norte del departamento del Cauca, y símbolo de resistencia de los comuneros en Colombia.

También trabajó con los exguerrilleros de las FARC desmovilizados en el acuerdo de paz de La Habana poco después de dejar las armas. A ellos también los ha visto desaparecer. De acuerdo con el último informe de Naciones Unidas, en enero de 2020, desde que se firmó el histórico pacto, 303 excombatientes han sido asesinados. Son varios los que quedaron entre los archivos de Gerald cuando lo apostaban todo por la paz.

Trabajó para diarios extranjeros, como el sueco *Di Weekenden* el que retrató la vida de los raspachines, o raspadores de hoja de coca, en Antioquia y Córdoba, primer eslabón de la cadena del multimillonario negocio del narcotráfico. También para el *SvenskaDagbladet*, donde retrató la vida de los caficultores que retomaron sus trabajos después de desminar los campos.

Para la cadena gala *France 24* recorrió el Catatumbo, hasta hace un par de años la región donde más se producía coca en el mundo. También en Brasil colgó sus fotos en uno de los diarios más importantes del país: para el *Folha de Sao Paulo* eternizó los rostros de los indígenas amenazados por defender el medio ambiente e impedir el paso de los carteles del narco.

Después de la realización de esta entrevista, un día después de que el exnúmero dos de las FARC Iván Márquez y Jesús Santrich anunciaran el regreso a la “lucha armada”, develó la realidad de las disidencias que prometían formar una “segunda Marquetalia” en alusión con el nacimiento de la guerrilla.

Sus fotografías se convierten en el primer relato de un secreto a voces que se recorría la opinión pública. Unos 3.000 guerrilleros, niños y jóvenes incluidos, se volvieron a armar para prolongar en la guerra y nadie los escuchó. Los temores de Gerald se hicieron realidad.

¿Por qué, si usted es historiador, terminó en la fotografía documental?

Varias cosas, lo primero que yo estudié, o inicié, fue medicina por una exigencia de la familia. Me abrí de eso y terminé en derecho. Hice hasta octavo semestre en Ibagué y me mamá y me fui. Inicialmente quería escribir una novela y me vine para Bogotá a trabajar de lo que fuera y a escribir. Llegué hace 17 años casi. No había terminado carrera cuando mis amigos de promoción estaban pensando en maestrías. Eso fue un poco duro para empezar de nuevo a los 22. Empecé historia en “la nacho” y estuvo bien. Mi abuelo paterno y mi tío abuelo paterno eran periodistas, siempre me llamó la atención el periodismo. Tenía un blog cuando estudiaba historia donde me preocupaba sobre lo que estaba pasando. Todo eso sumado, me llevó a que cuando estaba terminando historia, pues, mano, hay que sobrevivir, empecé a ser profesor de historia en un colegio y me mamá de dar clases y me quedaron faltando unos créditos. Entonces comencé a ser periodista gracias a Constanza Vieira, una gran amiga. Ella me dijo como “tenés madera, metete” entonces hicimos los contactos y entré.



Figura 16. Fotografía de Gerald Bermúdez. *El diario de Gerald: Los niños de la guerra.*

Fuente: (Bermúdez, 2019)

¿Únicamente a tomar fotos?

No, a escribir, a reportear. Me regalé muchas veces como turnos extras y demás pero yo hacía fotos, la situación estaba mejor y tenía mis equipos. Porque antes hacía texto y fotos y no me gustaba porque se volvían redundantes. Esto ha sido un camino de ir a una vía y a la otra.

Observando su trabajo se puede ver que hace trabajos para medios alemanes, suecos, otros en portugués. ¿Cómo llega allí o cómo lo contactan?

Eso es una cosa que tiene distintos circuitos. El primero es conocer gente, si vos conocés a los corresponsales extranjeros acá, les dices que tienes esto o lo otro y ellos te dan un mail y tú mandas. Eso es muy incierto porque es un balazo en la oscuridad. La segunda vía es asistir a revisiones de portafolios y eventos fotográficos en el mundo, tienes que sacar de tu bolsillo para presentar tu trabajo. La tercera es que te referencien. Empiezas a trabajar con

un periodista al que le gusta tu trabajo y ahí encuentras la salida. Yo hago las tres; por ejemplo, este año me fui a Estocolmo y a Berlín un mes a visitar a mis clientes, sentarme en una redacción con un editor a decirle tengo esto, qué podemos planear, tengo esta idea. Ahí se va construyendo. La ventaja es que es más vitrina.

¿Qué pasa en los medios colombianos?

Vos acá hacés un trabajo en SEMANA o en El Espectador y los que te lo compran no tienen ni idea de lo que están comprando. Entonces pueden poner los *captions* como se les da la gana. Pueden hacer cualquier cosa que quede mal, no le dan la visibilidad suficiente y a la larga sirve para un carajo. Y no pagan bien, aquí el que más ofrecía era Soho en sus épocas y Semana Rural, pero, por ejemplo, que se supone que SEMANA tiene músculo, ofrecía 400 mil pesos por una historia, eso no paga los buses. A mí me ofrecieron un trabajo de la salida del Bloque Sur, de la salida desde la selva en La Carmelita, como tres días en lancha y El Espectador 250 mil pesos por 10 fotos de una cuartilla. Eso no te vale llegar. Para empezar, regalar el trabajo está bien, yo empecé mirando para afuera, pero publicando acá, moviéndome mucho con ONG y organizaciones. A mí me ha gustado el asunto de la gente que no tiene voz, ir a ser un corresponsal como hacen muchos colegas, un vocero de las fuerzas armadas, no tiene sentido porque ellos tienen presupuesto para comunicaciones y propaganda y uno como periodista no tiene por qué hacer eso. Hacerlo con las FARC también es tonto porque ellos también tienen su propaganda. Los que no la tienen son las organizaciones como la Asociación de Mujeres de Briceño, que a duras penas hacen una rifa para comprar una licuadora. A esa gente es a la que yo no le veo problema de darle mi trabajo y decirles: úsenlo. Cosa que no pasa si SEMANA lo coge gratis.

Viendo este panorama, ¿qué pueden hacer los fotoperiodistas de Colombia para que se empezara a valorar más su trabajo?

Que se acaben los medios nacionales como están. Esa siempre ha sido mi intención. El esquema de negocio que tienen los grandes medios se tiene que ir. Semana Rural lo intentó, sin plata, más por la buena voluntad de los fotógrafos, y funcionó. Era chévere y había ensayos fotográficos como con libertad de expresar. Pero digamos aquí en Colombia lo lógico sería que El Espectador o SEMANA o El Tiempo que tienen plata, sacaran una gaceta separata enfocada a la fotografía.

¿Una idea así nunca les ha interesado?

No les interesa. El periodismo está en una crisis global, está claro, y vos tenés la posibilidad de reinventarte y atacar unos puntos que nadie está atacando o quedarte en la misma línea de antes e irte muriendo poco a poco. ¿New York Times qué hace? Saca toda la plata que tiene y la invierte. Contratan gente y están haciendo historias, son fuertes por eso. National Geographic está haciendo algo así, pero con investigación. Aquí en Colombia nadie lo está haciendo. Están esperando que la gente en Colombia le compre material que conseguís en Twitter todo el tiempo. No hay espacio para estas vainas que a la mayoría de la gente no les interesa como la fotografía o la reportería.



Figura 17. Fotografía de Gerald Bermúdez. Líderes sociales, blanco de violencia en cuarentena.

Fuente: (Bermúdez, 2020)

¿A la audiencia tampoco?

A pocos. Fíjate que la exposición de Jesús Abad Colorado, cruzando la calle del Palacio de Nariño, lleva un cojonal de tiempo y Duque fue hasta hace dos semanas. Ese tipo de trabajos no interesan. El otro asunto es que los medios tienen un sistema de agencia, como hace Colprensa por muy poca plata, por ejemplo, por prestación de servicios y venden un paquete que puede vender muy bien pero hasta ahí estamos. O compran iStock, que son estas fotos de libre uso. O hacen lo que hace El Espectador que es usar la misma foto cuatro veces al día para ilustrar noticias diferentes. Entonces no hay con qué.

¿Esta baja retribución económica hace que los que quieran darle voz a los que no tienen, sean los que más dificultades poseen?

Pues ahí volvemos al punto. Es asunto de saber por dónde te mueves. Esto es un negocio y hay que saber meterse en el negocio. Hay gente a la que sí le interesa, a los

alemanes les interesa, a las ONGs extranjeras les interesa mucho visibilizar eso, entonces puedes garantizar los ingresos de dos meses, si no tienes hijos de cuatro, y con eso puedes ir a algún lado a hacer un trabajo tuyo, a aplicar a convocatorias, a becas... No es la vida de los 70's, 80's, de estos fotógrafos súper millonarios, porque los celulares acabaron con eso, pero uno puede vivir bien, ofrecer algo. Ahora, hay otro problema y es que las facultades de comunicación yo no sé qué están sacando porque al momento de sacar un comunicador social no están sacando un periodista.

¿Y los fotógrafos?

Ahora, otro elemento es que la mayoría de los fotógrafos de prensa, que podrían ser los más llamados a dar ese salto de la prensa al documental, dada la condición tan jodida del mercado, sabiendo que tienen un sueldo fijo y unas prestaciones, pues no se van a poner a irse a otra vaina. Algunos lo hacen, pero no es la norma. Si tú tienes adentro, en las entrañas, la punció n por estar sacando una cámara y disparar todo el tiempo e intentar transformar esas fotos en algo más, pues bueno, vas para algún lado, Si no, te puedes quedar haciendo fotos de agencia, que está muy bien, alguien tiene que hacerlo, pero no hay esa búsqueda más profunda.

¿Usted cómo dio ese salto al documental?

Jumm... Yo tengo una deuda muy grande con mi exesposa porque fue muy comprensiva hasta donde llegó, todo se rompió por el trabajo. Al principio tenía más paciencia. Yo salía un viaje a, no sé, a Apartadó con una ONG que convocaba gente y yo conocía gente en el medio que me decían como "oiga, si quiere ir a tomar unas fotos, péguese, ponen el transporte, la comida y se puede quedar en una carpa". Yo me iba 2 días o 3 a hacer las fotos como empezando en esa vida de interactuar con las comunidades. No me pagaban, si ponía algo en un medio era solo por el crédito, pero estaba bien, yo decía que valía la pena hacerlo. Sin embargo, empezó a interferir con el trabajo y empecé a sumar mi

trabajo periodístico con el contacto con las comunidades. Me acuerdo mucho que esos viajes eran como muy dispersos. Había un viaje a la comunidad de paz en San José de Apartadó, pero donde me involucré realmente fuerte fue con la comunidad de Las Pavas, Buenos Aires, en el sur de Bolívar. Yo conocí a Misael Payares que es el líder de esa comunidad en 2011 y a mí el tema me pareció alucinante e hice una crónica sobre ellos y luego decidí pasar navidad con ellos.

¿Una crónica sobre la comunidad?

Es que es un lugar muy jodido porque hay restitución de tierras con paramilitares y FARC. La crónica es sobre eso, pero en un principio, siendo un poco ingenuo, dije “tengo que mostrar cómo pasar navidad esta persona para que pase algo” y obviamente no pasa. Entonces me fui a documentar la navidad con ellos y ahí fue cogiendo peso. Yo me fui a eso, nos acercamos mucho y ahí me di cuenta de que hay unas falencias históricas en el campo que no son secreto. Esas falencias pasan, además de lo material, por el hecho de que las comunidades campesinas, indígenas y negras, excepto del norte del Cauca, no tienen claro cómo comunicarse con el mundo y cómo hacerse ver. Entonces yo colaboro con lo que necesiten.

¿Para esas comunidades qué significa que alguien llegue con una cámara?

Depende, men, porque uno siempre tiene que hacer una labor de avanzada, que es que alguien le informe a la comunidad que va a llegar alguien y uno llega a la comunidad. Ya están en sobre aviso y ya no es tan raro ni una cosa extraña. Lo otro es que tú siempre pides permiso para tomar fotos. Hay unas estrategias y eso depende de cada cual. La mía es ser empático, si hay un jornalero mamado de echar azadón, entonces le ofreces un cigarrillo y lo invitas a una cerveza. Es iniciar una conversación. Ya después empieza uno a ablandar la materia. Este es un trabajo muy jodido porque hay que ser muy cauto y muy inteligente. Hay zonas en las que sacás la cámara y de una vez se ablanda, porque no es lo mismo llegar a una

comunidad que a un pueblo y sacar la cámara en el billar donde no sabes si hay milicianos de las guerrillas, si hay paramilitares de civil, infiltrados de la policía o el ejército, si hay narcos... Hay que ser cauto y cuidadoso, Colombia no es un país como cualquier otro en Latinoamérica y en eso yo insisto mucho, este es un país que en guerra y por ende es un país peligroso para el que muestra las cosas que pasan alrededor de esa guerra, no necesariamente los tiros sino las dinámicas en los territorios.

¿Usted me dice que muchas veces se quiere contar una historia para generar un cambio, pero eso no pasa, suele ser así?

Lo que pasa es que uno piensa que eso es lo que va a hacer, pero no va a pasar. Eso no pasa. Uno puede mandar una alerta, no sé, como decir “Hey, miren esto”. Pero claramente ese es un asunto muy ingenuo. No estoy diciendo que no sirvan para nada, lo que estoy diciendo es que uno puede generar transformaciones pequeñas dentro de la comunidad, claramente, muchas cosas al interior, pero de afuera hacia adentro es jodido. Tienes que ser una persona muy poderosa o una vaina medio farandulera, a lo Sebastiao Salgado, para poder influir de esa manera. Ese es un trabajo del día al día con la gente a pie, todo el tiempo ahí, ahí, ahí.



Figura 18. Fotografía de Gerald Bermúdez. Falha de plano deixa lavradores de coca colombianos no limbo. Fuente: (Bermúdez,, 2018)

¿Muchas veces han asociado a fotoperiodistas como miembros o partidarios de un bando u otro?

Muchas veces uno llega a zonas, cocaleras por ejemplo, donde muchos no pueden tener claro a qué puede ir uno y asumen que uno es parte del ejército o de la policía. Entonces es muy jodido. Por eso te digo que uno tiene que ser muy inteligente al momento de plantear la historia y tener un contacto en el terreno, no es decir como “me voy mañana a El Bagre” con mi cámara y porque dice “prensa” no me va a pasar nada. Hay que tener un contacto, saber llegar, saber a qué va uno y respetar los límites de la gente porque hay unas cosas que la gente no quiere que se fotografíen y uno no las fotografía, no necesariamente porque están escondiendo algo sino porque no hay acceso. Sin embargo, cuando son hechos públicos, noticias, fotografíalo. Eso está en el criterio de cada cual. Hay una línea muy fina, que yo he insistido que hay que respetar, entre el activismo y el periodismo. Ahí yo hago una crítica

grande a todas estas vainas de medios alternativos. Uno encuentra muchas veces en las marchas o en estos viajes a visitas y es que, men, tú no puedes estar tomando una foto en medio de una pedrada y coger un policía a piedra o decirle que es una rata.

Aunque muchos lo piensan

Si lo piensas, guardatelo porque eres un periodista. A menos que venga un policía y te meta un bolillazo, como se ha pasado muchas veces.

¿Cómo tomó usted las agresiones que le hizo la policía en las marchas estudiantiles de octubre de 2019?

Sobre las agresiones pues, men, qué te digo, eso es pan de cada día no solo en las marchas. En Arauca me tocó un sargento del Ejército que me quería borrar las tarjetas y por más que vos invoqués cualquier cosa, si el man no quiere, no te deja salir. En terreno es un poco más fácil porque uno tiene teléfonos de Defensoría y es paradójico porque estando uno en medio de la nada con gente armada, pero si uno tiene línea, es más difícil que puedan hacerte algo. Porque cuando está esta vaina (las marchas), esta multitud, actúan impunemente. El otro problema es que Colombia es tan débil en la estructura del gremio de medios.

¿Si usted va a una región como freelance, cómo hace para actuar ante esas situaciones?

Pues, men, lo primero es que yo tengo una póliza de seguro. Segundo, he procurado tomar la mayor cantidad de entrenamientos que se puedan en cuanto a primeros auxilios y ambientes hostiles. Por ejemplo, ahora salió una nota en CNN sobre el RISC, que es el *reportersinstructed in savingcolleagues*, con lo que uno más sueña y del que fui parte en Sao Paulo el año pasado. Es como tener la capacidad de poderse defender: chaleco antibalas, casco de kevlar, tu botiquín de campaña, teléfonos, línea directa con el CPJ, que es el comité de protección de periodistas que está fuera de Colombia; línea directa con Reporteros Sin

Fronteras y con la FLIP. Hay unos protocolos de seguridad que uno establece con la FLIP y más allá de eso, mijo, rece si cree en algo.

¿Esto se aprende en la academia o yendo al campo?

Mano, eso puede ser cualquier cosa. Lo puedes aprender en la comunidad, con un colega, en el oficio... Yo he ido aprendiendo con colegas, pero también en el andar. Yo no soy una persona antipática, entonces es fácil entrarle a la gente y establecer puentes. Esto es un trabajo en la medida que te da para comer, pero es más que un trabajo porque es la manera como uno tiene de ver el mundo y de vivir. A mí siempre el *frame* me ha maravillado, entonces es parte de uno.

¿Revisando su trabajo, me surge la duda de cómo llega, por ejemplo, a hacer ese trabajo con los coccaleros, por qué inicia esa idea?

A mí el narcotráfico siempre me ha parecido muy interesante y el consumo de drogas y estupefacientes. Sería muy paquetudo decir que nunca he consumido nada, no soy candidato a la Alcaldía de Bogotá. Entonces ese mundo ha sido muy atractivo porque, si hace un análisis político, el narcotráfico está atravesado en el conflicto. Si haces un análisis de estos pelados que van pasando al colegio, piensas “mierda ¿que irán a hacer ahora? ¿Van a consumir? Entonces digamos que Colombia es una sociedad donde las drogas están todo el tiempo en el imaginario. Ahora, yo empecé a pensar sobre coccaleros en un viaje que hice como en 2010-2009 a Bolivia. Conocí Los Yungas, los coccaleros de allá con las organizaciones.

¿Estaba de paseo o trabajando?

Yo me fui de Colombia porque tenía una amenaza con un colega que teníamos un periódico. Nos estaban presionando entonces tuvimos que irnos. Durante un año.

¿Qué periódico?

Se llamaba El Contratiempo, un periódico satírico. Estúpido todo. Era una movida muy artística y cultural que iba en contra de Uribe. Nos tuvimos que ir en 2009. Entonces me fui y conocí eso con una vaina, no sé si turística, pero había un amigo que estaba trabajando allá. Ya cuando estaba acá, en el sur de Bolívar, ahí en Las Pavas y luego en la Serranía de San Lucas, conociendo unos mineros de oro, empecé a oír que también había coca y yo nunca pensé que hubiera coca en el sur de Bolívar. Ahí conocí cocaleros, conocí las bases de la economía cocalera. El raspachín cuánto gana, cuánto vale el precursor, qué se hace, luego cristalizarla, etc. Y dije ¡puta! esto es Colombia. Porque cuando estás en el campo te das cuenta de que nada es rentable. Hace mucho tiempo era “wow”, pero ahora es lo único que da de comer y después de los acuerdos es muy incierto. La cultura cocalera, más allá de ver con la cadena del narcotráfico y con el fetiche del polvo, me interesa más la cultura alrededor, no la narco. Entonces yo empecé a relacionarme mucho con cocaleros, sobre todo con los raspachines, que me parecen interesantísimo porque es como un lumpen muy joven en el campo, para ponerlo en términos marxistas. Es muy interesante porque me parece que además es una actividad económica que está al margen de la ley pero se rige por las reglas más brutales del capitalismo del mercado. Tiene todos los elementos para ser la actividad económica que mejor se inscribe en la globalización y capitalismo actual. Además de eso tiene unas cosas fascinantes como que es el primer producto de explotación de este país, por encima de muchos otros: es el único producto del que Colombia controla desde la producción hasta la distribución, en algunos casos. Es el único producto en el que uno ve realmente el valor agregado. Pero además es el único que, al dejar tanto margen, digamos que tiene tanta diferencia entre el último comprado y el productor -porque entre estos dos polos hay una diferencia abismal en ingresos-. Los campesinos, por ejemplo, desde hace como año y medio, el kilo de pasta está en 2 millones 200 más o menos y eso les alcanza para librar los costos y

quedarse con 600 mil para los tres meses, que a la larga no es mucho. Entonces ya no esa vaina cocalera así loca y grande.

¿Cuándo conoce eso, se involucra de inmediato?

Yo conocí eso y me empecé a involucrar, además yo empecé a trabajar sobre las FARC. Uno llegaba a zonas como La Unión Peneya o Puerto Vega-Teteyé o Calamar, Guaviare y ahí empezamos a conocer los cocaleros y sus distintos usos, las distintas maneras. En el Cauca con los Nasa uno conoce otras formas de relacionamiento con la coca. Y pues nada, terminé trabajando en 2017, viviendo casi 20 días por fuera de Briceño, Antioquia, haciendo un monitoreo y documentación del piloto de sustitución de coca y ahí me di cuenta de que es un desastre. Me parecen fascinantes los raspachines, los manes que se ganan en una raspa 1 millón de pesos y van y se gastan en una moda de catálogo o se mandan hacer un tatuaje. Es como “mierda, eso en el campo en los 90s no existía”. Ya no se ve tanto el raspachín joven que se va y se gasta la plata en un prostíbulo y en el trago sino que le meten a una casa, se organizan con una mujer y hacen una casa de cemento... Entonces hay unos usos que van cambiando con el tiempo y son muy interesantes. Todavía estoy planteando muchas cosas de lo que voy recogiendo para ver qué se podría hacer mejor.

Teniendo en cuenta las dimensiones del negocio, ¿fue fácil entrar a allá?

Con cocaleros no fue difícil porque si tienes el contacto con una organización, pues es fácil. Uno llega a allá y va armando una red. En últimas de eso se trata, la vida de un fotoreportero o un fotógrafo documental es hacer una red. Yo siempre he pensado que el fin último del trabajo o el punto al que uno tiene que llegar es que el sitio a donde uno llegue se sienta como la casa, se sienta como una familia. Entonces mañana yo voy a Las Pavas y allá tengo mi pedazo donde me tienen donde llegar, voy a la zona veredal de La Carmelita y muchos excombatientes me tienen como parte de su familia. Puedo ir a un proceso campesino con los Nasa y esa es mi casa. Yo creo que eso es a lo que uno tiene que apuntar.

Yéndonos a otro de sus trabajos, usted documentó un tema delicado que es el asesinato de líderes sociales, usted va hasta allá y convive con sus angustias

Sí, yo hice una vaina... Lo que pasa es que lo que yo hice para Folha de Sao Paulo sobre eso nació de un asunto muy personal porque en este trabajo con los Nasa yo conocí a Ramón Ascué, que era un comunero que quise muchísimo. Y a Ramón me lo matan hace un año. Y Verónica, que es su esposa, quedó viuda y para muchas narrativas es un número, 500 o no sé, uno pierde la cuenta. Pero digamos que esos números se convierten en afectos propios dependiendo de con quien hables, de esos 500 yo he perdido en un año a 21 que conocí y eran amigos, con los que interactúe... Entonces para mí intentar ir y rastrear un poco qué pasó, ver cómo está, ver cómo está Verónica y luego ampliarlo un poco a otros casos es una manera, a mi modo de ver, de intentar dignificar esa memoria e intentar decir: “pasó hijueputa, es que no es un número”. Pero es muy difícil cuando es una ola tan grande, cuando todos los días matan al uno y al otro. Es muy jodido y lo más jodido es que poco a poco el cerco se va cerrando.

De cierta manera usted está perdiendo sistemáticamente a “sus fuentes”

Eso lo hablaba con un colega, y es que sientes que tu círculo se empieza a cerrar cada vez más, empieza a desaparecer la gente cercana y uno se empieza a preguntar “bueno, ¿cuándo me va a tocar?”. Estamos en una guerra, ya no puede andar ahora por el río San Juan tranquilo porque te sale gente, ya no puedes viajar al Putumayo, como hace dos años, porque ya hay disidencias, hay organizaciones criminales de excombatientes, hay grupos paramilitares, que allá se considerarán paramilitares... entonces, men, hay una puta guerra muy fuerte. En el Cauca hay combates todos los días volvieron a atacar Toribio y no pasa nada porque nadie quiere reconocer que fracasó esta vaina.

¿Usted tiene esperanza?

Todavía hay esperanza, todavía hay otras cosas. Hoy me preguntaba una colega que qué falta. Y pues voluntad y plata. La voluntad claramente no está, lo que se viene es una guerra de mierda mucho más fea porque no hay como una articulación vertical. En una entrevista que le hice a un comandante (de las FARC), ellos dicen que sí tienen una estructura vertical, pero están hablando mierda.

¿Este momento coyuntural se plantea como un reto para los fotoperiodistas documentales?

Hay un asunto con Colombia y es que es la fuente de noticias más grande que tiene Latinoamérica, yo creo que incluso América. Donde vos querás tienes una historia. Y si es para fotoperiodismo, mucho más porque acá hay unos procesos de memoria que no se han cerrado. O sea, tú en Guatemala ya tuviste todo un tribunal de verdad, en Argentina hubo un proceso de rescate de memoria y reconocimiento de violencia estatal, en Brasil incluso después de la dictadura empezó a vivir este tipo de movimientos. Colombia no. Colombia no lo ha cerrado y ya lo está botando. Entonces acá, en donde querás, encontrás temas. Pero volvemos al punto: ¿quién se interesa en eso? Porque no todos los periódicos del mundo van a sacar historias de Colombia todo el tiempo y ahí es donde debería estar el Estado entrándole. Por ejemplo, el Centro de Memoria, en los 4 años que estuvo dándole, sacaron unos informes muy interesantes, pero eso trabajos de rescate de memoria fue solo de comprar archivo. Pero tú no tenías es esos procesos o en esos planes una relación directa con los gremios de fotoperiodistas o con los grupos. Aquí nadie se acercó a pedir nada. Falta ver qué va a pasar ahora con el proceso de esclarecimiento de la verdad, pero eso nunca pasó. Hay una cosa que a mí siempre me ha molestado y me ha parecido muy miserables y es que yo soy historiador -bueno no me gradué y ya me vale cinco graduarse de esa vaina, soy fotógrafo documental y es el mejor ejercicio porque nadie te pide título ni nada sino que es tu talento,

vales por lo que sos, por eso rechazo la academia - pero los historiadores, que deberían estar investigando en este momento en bloque desde hace algunos 6 años las causas estructurales del conflicto, están de espaldas.

¿Quién ha contado esos relatos?

Los que cuentan los relatos de la guerra y de la paz no son los historiadores y los académicos, son los periodistas y el periodismo en Colombia es uno de los más deficientes del hemisferio. Un periodista colombiano se puede haber graduado y a duras penas sabe escribir. Entonces pedirle que investigue, pedirle que tenga un contexto académico, cultural, económico... te jodiste. Entonces son unos pocos relatos y pobrísimo. Son relatos a las patadas, por cumplir. Entonces no pasa nada, nada es nada. El reto de acá al futuro es ese: que haya de verdad fotoperiodismo en Colombia, fotoperiodismo documental que se pueda sostener, que haya interés estatal en esta vaina. Que no solo esté el premio ese nacional de fotografía que cae en cinco manos sino que hay estímulos a crear colectivos, proyectos de investigación, becas... no existen. Es muy poco.

¿Y los procesos de memoria?

Eso es de siempre, es que la memoria es una vaina que se ha malinterpretado por la idealización en la que se ha metido. Es decir, todo el mundo asume que la memoria es algo que se construye después de que se cierra un proceso “ahh yo voy a hacer la historia de mi padre porque se murió” nooo, la memoria se hace todo el tiempo. Si piensas la memoria como algo estático, te jodiste. Colombia se metió de cabeza a hacer la memoria y todavía no sabe qué es. ¿Memoria es hacer una placa en mármol que tenga los nombres de los muertos? ¿Memoria es hacer el centro de memoria que es esa vaina allá con insertos de tierra donde han sido las masacres? ¿Memoria es reconocer lo que está pasando, las responsabilidades? No está claro. Eso quedó en manos de los periodistas que no tienen idea de qué hacer. Hay dos o tres, por ejemplo Juan Miguel Álvarez es uno de los mejores cronistas que tiene este

país y en Colombia no publica casi nada, en una revista que le compra y es la revista más hijueputa que tiene este país de menos de 40 años. Federico Ríos es un fotoperiodista que está en la cresta de la ola y no publica en ningún medio de acá. Villalón, Ferry, nadie publica en un medio de acá porque aquí a nadie le importa.

¿Entonces qué queda?

Pues men, fotos de archivo que están muy bien, cinco huevones que ponen a un redactor o a un practicante a que escriba... Vergonzoso El Espectador ayer mostrando “el gran emprendimiento de los excombatientes de Anorí y del Frente 36 de las Farc que están haciendo morrales y ropa de montaña” yo dije “no, jueputa, le van a hacer una nota a Martín Batalla” pero no, sale un conversatorio con audio hecho con celular del man contando qué es y meten insertos de los productos sacados del perfil de Facebook de la empresa. ¿Para qué putas hacen eso? pues no lo hagan, copien el link y que la gente entre. Darío Arizmendi dijo algo maravilloso despidiéndose y es que la guerra hace crecer la economía y como los medios en Colombia dependen de los grandes grupos económicos, pues dependen de la guerra. Ni memoria, ni reconocimiento.

¿Qué más esperan o pueden aportar los que, como usted, han recorrido esa Colombia profunda?

Primero, “Colombia profunda”, “la otra Colombia”, a mí siempre me han parecido una mierda porque son eufemismos para enmascarar. Le dan un aire romántico, nos remite a El corazón de las tinieblas de Joseph Conrad con toda esta visión romántica y victoriana de África. Men, no es la Colombia profunda, es la Colombia. Si tú miras cuánta gente hay en las ciudades y cuánta en el campo. Esa Colombia es la verdad, esta es la farsa. Esta es donde tú sales y a ti no te llega un panfleto que dice “te voy a pelar, hijueputa”, pero allá sí. Tú sales acá a las 12 de la noche, 1 de la mañana y podés irte a un bar y caminar por la calle, bueno están los ladrones. Pero tú en Corinto, 3 veredas arriba, no puedes salir después de las 6 de la

tarde porque sabes que te matan. Y eso se repite en el 70% del territorio nacional. La otra Colombia es esta, la de mentiritas, la que parece Miami, Londres, Nueva York o el pajazo mental que se quieran meter de la 72 para arriba. Macarena, Soho, todas esas estupideces. La real está allá.

¿Qué falta?

Realmente yo en ese sentido sí soy muy godo y muy clásico: un proyecto de Estado Nacional, Aquí no hay nación, no hay Estado; por ende, no hay jefe de Estado, no hay gabinete no hay nada y por ende lo que hay es unos intereses económicos de unos grupos muy grandes que se sirven de las instituciones para apoderarse mover. La gente que está afuera, en los campos, en los barrios periféricos, no existe. Falta el reconocimiento de que esto es un país hecho por gente. Yo siempre he pensado que Colombia es esta imagen de Cronos comiéndose a sus hijos para garantizar su poder y supervivencia.

Los caminos alternos de la fotografía de Rozo

Camilo Rozo destaca por su versatilidad. Las historias más humanas que retrata su lente perfectamente pueden ir acompañadas de fotografías publicitarias, deportivas y de acción que ensanchan el portafolio del fotógrafo bogotano de 49 años, uno de los más valorados del país.

Fue mientras realizaba fotografías en una liga de surf en la costa caribe cuando “de carambola” cayó en la Revista Soho, una publicación que a principios de los 2000 se dedicó a contar historias, crónicas y reportajes por medio de las plumas de los mejores cronistas del continente y los ojos de lo más destacados fotógrafos.

Entre los retratistas destacó el trabajo de “Rozo”, como todos le conocen, por darle otra mirada a las historias, experimentar y “encontrar los diferentes caminos” para conmover y asombrar a los lectores del impreso que en su momento fue sinónimo de calidad en el periodismo narrativo del continente.

Entre 2004 y 2010 trabajó de la mano con Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Alfredo Molano, Germán Castro Caycedo, Piedad Bonnett, María Jimena Duzán, Jorge Franco y otros tantos escritores que vieron acompañadas sus historias por fotografías impactantes y hasta “locas” que Rozo capturó.

Junto a ellos, fue testigo de la cotidianidad del colombiano, la vida caótica de los bogotanos, los muertos que yacen en las calles, los manicomios, los festivales musicales, los mundos alternativos, los trabajos comunes y hasta la vida de personajes conocidos a nivel nacional como cuando hizo una radiografía de Diomedes Díaz en un trabajo que le llevó cuatro años de dedicación siguiendo al cantante vallenato.

Inspirado por la literatura, el cine y la pintura, consiguió su primer gran trabajo documental viajando un par de años desde India hasta Indonesia, retratando las complejidades de un mundo muy distinto al que conocía.

Por ese sentido innovador, dentro del gremio de fotógrafos se le conoce como atrevido, aunque también como un “loco” que quiere romper todas las barreras de lo que ya se ha hecho.

En una café de la Zona T, en Bogotá, Rozo respondió algunas preguntas.

¿Cuándo usted empezó, en los medios había espacio para la fotografía documental?

En ese momento había trabajo para todos porque era un país que, o bueno, siempre ha sido un país muy delicioso para documentarlo. Se van contando sus tragedias, sus bellezas, sus rincones y sus cosas.

¿Usted nunca pasó, como varios de sus colegas, por la reportería gráfica, sino que dio de una vez el salto a lo documental?

Yo tenía un portafolio muy poderoso, muy bello, pues muy fuerte de lo que yo había hecho como aficionado cuando me estaba convenciendo de que la fotografía era lo mío y yo vivía en Europa. Y cuando terminé mis estudios en Europa, que estudié fotografía en Londres, me fui desde India hasta Indonesia haciendo fotos con rollos, me compré un paquete de rollos grandote y me fui de viaje. Casi dos años duré hasta Indonesia, mochileando por cada país de a dos o tres meses. Digamos que de ahí salió un primer portafolio mío documental.

A pesar de eso, usted ha tenido que trabajar casi como un periodista, formar sus historias e idearlas, no sólo llegar al lugar y tomar las fotografías y se acabó, ¿se considera fotoperiodista?

Yo de hecho clasifico como fotoperiodista, pero a mí no me gustan los mierderos, no me gustan los gases lacrimógenos ni me gustan las manifestaciones, los choques. Lo he hecho, me ha tocado cubrirlos, pero yo siempre le encuentro un lado a mi trabajo.

¿Por qué?

Primero porque no me nace, no es la fotografía con la que yo crecí, de la que yo me enamoré. Aunque vi mucha fotografía de guerra cuando era pelado y cuando muchachos pues porque era como para los que queríamos ser reporteros era como el grado supremo. Pero desde chiquito nunca me han gustado las armas, nunca me gustó el tropel, entonces digamos que las fotos de conflicto, por mucho que yo las apreciara -el trabajo de Kappa, bueno de cualquier fotógrafo de Vietnam o de cualquier guerra me parecen espectaculares y qué difícil hacer eso- pero no eran las que más me gustaban.

¿Qué prefería usted en sus años de formación?

Yo prefería ver National Geographic, un reportaje de 10 fotos sobre los indígenas de animales o sobre los agricultores, de cualquier cosa que yo viera más documentada, más suave, yo sentía que había unos retos mayores en contar.

Sin embargo, la guerra siempre será interesante de documentar

Digamos, la guerra se cuenta sola, la tragedia se cuenta sola. Basta estar bien parado y hacer una buena imagen, entonces yo siempre preferí, me parecía más exigente de alguna manera, narrar cosas en las cuales era más difícil de encontrar un gancho visual. La guerras, las armas son fotogénicas, la sangre es fotogénica, la muerte. Por eso yo siempre estuve como desligado a eso.

¿Hallar ese giro es pasar a lo documental?

Yo creo que sí, nunca lo había pensado. Yo no sé si una línea definitiva entre el fotorreportaje y lo documental sea la cantidad de sangre o violencia que puede haber en la historia. Ahorita me cuesta responder porque diría que sí. Bueno, hay documentales sobre violencia también, pero de pronto en su estética lo documental exige un poquitico más de atención, creo yo, de cuidado y de más amarre. Significa contar las cosas amarradas de ciertas formas y de ciertos paquetes.

¿Cómo ingresa a trabajar en la revista Soho?

Entonces en Soho yo ya había pasado mi portafolio de mis viajes por el mundo, pero digamos que no fue suficiente para penetrar esa rosca de entrada porque yo estaba demasiado joven también, pero en ese momento estaba el ingrediente adicional de que ser fotógrafo era un poco heroico, no porque uno pusiera el pecho en las guerras, en las manifestaciones, en el campo o en el monte; sino porque poner un rollo era un compromiso, porque revelar era un compromiso, porque ampliar las fotos era un compromiso, porque uno volvía de una viaje, creían en uno y uno volvía con cosas que uno no sabía si estaban ahí, si habían quedado bien. Entonces ese nivel de confianza extra que tenían los clientes en uno es lo que hoy se ha perdido porque el digital permite que uno haga mil fotos y algo sale. Ese tipo de mística cambió con nuestra época, esa mística se valoraba.

¿Por qué ya no se valora?

Ahora con todos estos cambios, con los celulares, con la tecnología, por la manera de consumir la información y todo, esos medios desaparecieron. A nadie realmente le importa ser fotógrafo de El Tiempo.

¿En la época que usted ingresa, había muchos fotógrafos en los medios?

Eran muy poquitos, pero si usted entraba ahí, usted coronaba, usted tenía para darse una buena vida, para pagar su arriendo, era un trabajo. Ahora, también por lo generacional, los jóvenes pueden también regalar su trabajo porque todavía viven con sus papás... Pero hay mil caminos, hay muchos: Instagram, los blogs, usted puede abrir una cuenta diaria de Instagram o abrir un blog diario si se le da la gana, pero vaya monetice eso, encuéntrale plata.

¿Cómo fueron sus primeras misiones en Soho?

Mi primera misión, de una vez en la revista, fue una coincidencia muy bella. Fue descubrir que la revista tenía la línea narrativa que a mí me gustaba, que era no hacer nada coyuntural, no cubrir una manifestación sino historias. Y yo siempre estuve entregado a hacer

historias, mi trabajo de Asia, cuando yo volví, son pequeñas historias de cosas que me tardaba semanas en hacer o meses en completar, pero eran historias. Y Soho también tenía ese gusto por la historias y por los cronistas.

¿A quién tuvo que acompañar aquella vez?

A mí en mi primera misión me mandaron con Alberto Salcedo Ramos, que ya se había ganado un premio Rey de España, dos premios Simón Bolívar... o sea, admirado. De una vez me dijeron “venga, su primera crónica va a ser con Salcedo Ramos haciendo una crónica que se llama “*Cómo vive un Wayúu*”, dentro de un especial que se llamaba *Cómo vive un colombiano*. Entonces era cómo vive un colombiano cuadrupléjico, cómo vive un desempleado, un ministro colombiano, personajes así.

¿Esa era la línea por la que Soho tenía especial aprecio por los fotógrafos?

Soho tenía una línea que es muy tomada de la revista *Esquire* como de buscar así cosas de crónicas de inmersión. Entonces nos fuimos con Alberto a La Guajira, nos conocimos, nos hicimos amigos, hemos hecho muchos trabajos y pues yo siento que yo estaba muy listo, muy maduro ya en la fotografía para ese rol que me dieron ahí. Lo que me pasó cuando empecé a trabajar con Alberto y luego con los demás cronistas -a mí me han tocado todos los capos-, yo lo que rápido me doy cuenta fue que le cogí mucho gusto a ver cómo ellos preguntaban y se movían por la escena y luego leer eso que ellos habían visto y descrito y cómo lo desgrabaron, Me gustaba, me apasionaba ver su método de trabajo y sus resultados cuando yo los veía trabajar.

¿Trabajaban de la mano siempre, era un trabajo en equipo para que el texto y la foto llegaran a un mismo fin?

Sí, siempre nos mandaron juntos. Rara vez, creo que una vez no más, hice una crónica con Alberto en la cual no viajamos juntos, pero de resto sí, y yo estaba muy atento a eso y rápido me di cuenta que me tenía que desmarcar de estar pendiente de qué preguntaban ellos

y a quién y a ver si yo hacía una foto de esas cosas que ellos señalaban. Yo rápido me di cuenta que teníamos que respirar el aire de la misma historia, pero yo tenía que interpretarlo a mi manera y ellos a su manera y ser igual de coherentes. Yo por eso le apuesto a cosas un poquitico más allá de la narrativa normal, es decir, me gusta inventarme conceptos, amarrar maneras de contar, poner a la gente de cierta forma, resumir y conceptualizar, yo soy un reportero como tan frontal.



Figura 19. Fotografía de Camilo Rozo de la serie *La travesía de Wikdi*

Fuente: (Roza, s.f.)

Se podría decir que a usted no le gusta la fotografía directa

Aunque lo hago, pero me gusta ver cómo unos símbolos cuentan esa misma historia, o si estos retratos cuentan esa misma historia, voy por ese lado.

¿Cómo le aportaban esas fotos al texto?

Yo siempre me he hecho muy cómplice de los escritores, de más de uno; por ejemplo, Alberto es uno de ellos. Usualmente yo les comparto fotos antes de publicar la crónica porque

quieren recrear ciertos detalles, ciertas atmósferas que yo retraté. A veces me han mandado sus textos antes, no siempre. Pero el tipo de comunicación que tenemos durante la crónica, durante el viaje, durante el trabajo, yo sé que estamos conectados entonces yo me aventuro a contar lo mismo, pero de otra forma.

Deme un ejemplo

Por ejemplo, la crónica que hicimos con Alberto, *La travesía de Wikdi* que es de un niño indígena que camina tantas horas (hacia la escuela). El cuento es que yo hice fotos del niño en la montaña, pasando el charco, llegando a la escuela. Eso es la crónica, un poco parecido a lo que está contando Alberto, pero a mí me dio por pararlo a él desde que salimos de la casa en determinada posición, con un flash, con un horizonte, en la misma posición a distintas horas para entender el paso del tiempo y el cambio de paisaje a través de esas horas hasta que él llega a su escuela, pero eso son narrativas que afortunadamente a los medios les gustan.

¿Ese espacio para experimentar lo encontró en la fotografía documental?

Vea, a mí en general me tienen (enmarcado) en el fotorreportaje. Hay gente que dice, y mi intención es esa, que mi trabajo es a veces más pictórico que fotográfico. Y es cierto, yo crecí viendo pintura toda mi vida. Y pintura clásica, o sea, hay algo en mí artístico-pictórico. Todos son artistas, la fotografía es arte finalmente, a mí me gusta meterle un poco de cabeza y manipular la escena un poquitico, sin necesariamente manipularla. Conceptualizar, llamémoslo así.

¿Eso es apreciado o criticado dentro del gremio?

Hay gente que aprecia eso. Que me dice "sus fotos son más cuidadas" o me han invitado a conferencias porque mis fotos son diametralmente distintas, eso no me hace ni

peor ni nada, pero hay gente como Carlos Villalón que me han dicho "eso que tú haces eso no es periodismo". Entre chiste y chanza el cabrón me dice "tú te crees artista y eso no es periodismo". Y yo le digo que claro que es periodismo, yo estoy contando las vainas a mi manera y vuelvo del lugar con eso. Como cuando yo hice el pedo en la frontera (entre Colombia y Venezuela) cuando el concierto (Venezuela Aid Live), la marcha esa. A mí no me gusta la sangre ni nada, pero eso es un reportaje el hijueputa, pero porque estaba metido ahí y a mí se me vuela la adrenalina.

A pesar de eso, hizo algo diferente a la gran cantidad de gente que estaba ese día allá...

Aun así, este trabajo está conceptualizado porque lo estoy contando todo, hay una línea divisoria, se siente la división de la gente, se siente cuando empieza la mierda. No puedo dejar de ser abiertamente narrativo con intensidad, todos lo estamos haciendo, claro, pero a mí me gusta que la gente sienta que hay un elemento ahí mío que diga que quiero que vean esto de tal forma.

¿En ese caso, la realidad y el momento pudieron hacerle perder su estilo?

No porque dentro de esa misma realidad lo que yo estoy buscando es literalmente otros planos, por ejemplo las marchas. Las marchas todos las contamos con (lente) gran angular, gestos de la gente y tales, pero dentro de ese global también hay unos específicos ahí donde salen cosas. Entonces yo sigo estando en la realidad, solo que estoy viendo en ese caso otros detalles o ya llevo una idea preconcebida o se me ocurre algo sobre la marcha que me lo desprende la necesidad de no querer repetirme.

¿Todos los fotógrafos de su generación tuvieron la oportunidad de experimentar así?

Yo creo que en la fotografía documental y en el fotorreportaje, mi generación y los cuchos, las anteriores a nosotros, los papás de nosotros pues, de pronto los estilos eran un

poco más homogéneos. Teniendo claro que uno de pronto ve una foto de Carlos Caicedo y la diferencia de una foto de Leo Matíz, pues hay sellos personales, obviamente, pero la gente era un poco más tradicional para disparar. Todos eran un poco más parejos. Yo creo que ahora, que es lo que yo veo con los chicos jóvenes, se dan el lujo de experimentar un poco más en sus narrativas. Inclusive en las cosas documentales y fotoperiodísticas, es decir, ahora es más común ver experimentos visuales de la realidad. Digamos, cuando yo estaba creciendo en los 70's, 80's, 90's, 2000's, nuestra guerra de guerrillas no estaba muy bien documentada porque era muy difícil. No estaba muy bien documentada, hay cosas, pero no bien documentada por los fotógrafos, ojo.

¿Qué les impidió documentarla bien?

La dificultad, porque era difícil llegar a un campamento guerrillero, sacar los permisos, porque también estábamos ocupados acá con carros bombas, con masacres, era una realidad muy complicada para cubrirla toda. No es que no hubiera interés, Jesús Abad (Colorado) cubrió el entorno de eso, las consecuencias, tiene todo muy bien, pero la guerra de guerrillas estuvo siempre muy mal cubierta. Entonces éramos menos cubriendo, las fotos de Carlos Caicedo son un espectáculo, las del Patojo del Espectador y las de Jorge Parga, todos mis héroes del pasado, pero usted las mete en una tómbola y son fotos de esa línea Kappa, de Bresson, pues como tenía que serlo. Era una reportería divina, pero eran fotos iguales, ahora los chicos son más volados.

¿También puede ser por la cantidad de nuevos medios?

También, y porque hay más plataformas, hay más formatos, los dispositivos han hecho una fotografía más juguetona para la gente, los filtros, las mierdas, los marcos, lo que usted quiera. Entonces digamos que el sacrificio entre generaciones con el tiempo que es lo que yo me quejo ahorita es que se perdió el rigor de los filtros. Es decir, cuando yo trabajaba en Soho, las fotos pasaban por un escrutinio y una discusión delicada, más de una vez yo tuve

fotos cuando hice crónicas sobre la muerte, por ejemplo, con muertos, que se discutía si eso es muy pesado o no, que se filtraban y se organizaban de tal manera con el director de arte para que se viera lindo, fuera poderoso, fuera enganchador y lo viera mucha gente. Pero ese rigor de no todo pasaba era muy bueno para el nivel, ahora no hay filtros, uno postea lo que se le da la gana. Hay gente buenísima o que se filtra bien, que se edita bien, pero ya hay muchos y es demasiada información visual y digamos que la consecuencia directa eso es cómo ha afectado el negocio. Una cosa es la pasión, pero eso es claro que el negocio se volvió una mierda.

¿Qué le pasa a Soho para que esas grandes historias desaparezcan?

Daniel (Samper) se fue como por esa época y empezaron a cambiar los medios, y la revista empezó a bajar de nivel. Entonces en los siguientes dos años, hasta el 2012, les colaboré. Si antes yo les colaboraba una vez al mes o dos o tres, llegó un momento en que había una al año o dos al año. La revista dejó de tener visión periodística, dejó de tener presupuesto para pagarle a Martín Caparrós y a Alberto Salcedo, a Leila (Guerriero) y a toda esta gente, a fotógrafos como nosotros.

Usted tuvo que reinventarse cuando quedó “huérfano” de Soho?

Claro, y me costó. Y me sigue costando (...) yo era muy solicitado y de un momento a otro volteamos a mirar y nos damos cuenta que el teléfono ya no suena tanto y uno no ha hecho nada malo. Por ahí en 2014, que es cuando realmente el digital empieza a popularizarse tanto entre los jóvenes y los jóvenes empiezan a ver la fotografía como una opción de vida y entran regalados al mercado, empieza toda esa debacle, que eso es lo que lo afecta a uno. Se caen los precios de todo y de pronto usted voltea a mirar y dice "mierda, hace rato no suena el teléfono y yo no la he cagado". Entonces ahí si usted quiere seguir vivo le toca reinventarse y reinventarse es ofrecer otras cosas con otro tipo de precios o meterse en otro tipo de negocios.

¿Con qué mercado se encuentra usted en ese momento?

Si lo llaman bien, si le pagan lo que usted pide, bien. Y si no, chao, yo prefiero tocar guitarra en la casa, tocar piano, que ponerme a regalar el trabajo, ya no. Hubo un momento en el que a todos nos dio muy duro. De pronto a Jesús (Abad Colorado) no porque es un man que está en otras ligas, en galerías y otros negocios, pero yo lo que sé es que en los últimos dos años, sobre todo, la queja es generalizada. Los de publicidad, los de documental, los retratistas, los de moda, en Medellín hay una crisis de fotógrafos de moda, que eso era la meca y el billete allá, porque cayeron tanto los precios que ya no es negocio. El negocio que estamos pensando ya no es vender fotos, es vender otra cosa.

En ese sentido, los fotógrafos le dieron calidad a Soho, pero ¿qué le dio Soho a la fotografía?

Es raro porque los fotógrafos siempre hemos estado maltratados por los medios, pero de alguna manera en esas épocas había medios que respetaban, que les gustaba mucho la imagen, que le daban valor a la imagen. Cuando yo era chiquito, pues a mí siempre me ha gustado la fotografía, la revista Cromos era, en los 60,70,80's, el referente periodístico y fotoperiodístico del país, porque ahí escribía Juan Gossaín, ahí escribían todos los putas y tenían grandes fotógrafos. Era uno de los sitios en que cualquier estudiante de fotografía quería trabajar.

¿Las fotos tenían que ser tan poderosas como las crónicas?

Siempre se tuvo un nivel, yo supongo que yo colaboré con eso, de que las fotos narrativamente tenían que ser tan poderosas como la crónica misma. Entonces sí hubo casos, por ejemplo, en los que una crónica muy bien hecha por Daniel Coronell tocó ir a repetir las fotos porque ese fotógrafo no lo logró. Varias veces preferían ir a repetir las fotos de un

reportaje porque el que lo mandaron, por la razón que fuera, le fue mal o no era tan bueno, las rechazamos.



Figura 20. Fotografía de Camilo Rozo de la serie Viaje al pueblo más pobre de Colombia

Fuente: (Roza, s.f.a)

¿Cuál era el filtro para las fotografías?

Que pasaran en limpio. Y sobre todo, que era la naturaleza de la revista, había que conseguir las cosas muy narrativas porque las misiones siempre eran mucho de ir y volver, eran cosas de 3 y 4 días de trabajo. Entonces siempre había el espacio y la necesidad de construir y había espacio en la revista, uno podía publicar 6, 8, 10 fotos de una crónica. Entonces uno tenía que estar muy sharp (agudo) armando bien su historia y con temáticas que siempre invitaban a experimentar. Porque a usted le decían por ejemplo (temas) “cómo ser pareja de una prostituta” y usted tenía que ver las fotos, “24 horas como el pollo frisby”, o cosas como ir a retratar la masacre de El Salado después.

Uno observa estos temas y se imagina que ustedes los fotógrafos en la mayoría de las ocasiones tenían que arreglárselas porque eran cosas difíciles de retratar, tal vez que ni siquiera eran materiales

Yo por ejemplo de Soho siempre aprecié eso, que eso cultivó mucho mi gusto por las narrativas. A mí me mandaban mucho a historias donde ya no estaba la historia. Por ejemplo una vez con Juanita León nos mandaron a la Sierra Nevada a hacer una historia sobre los rezagos, los rastros que dejó la violencia en la Sierra Nevada durante la era paramilitar. Claro, cuando yo fui pues ya eran pueblos sanos, saneados, donde no había tiros en las paredes, no había nada. Entonces contar esa historia y lograr que la gente sintiera que algo de lo que estoy retratando ahí genera esa nostalgia. Entonces yo lo solucioné con retratos y con ciertas imágenes panorámicas de las vías por donde pasé, yo quería que la gente entendiera que yo no iba a retratar muertos ni decapitados ni nada porque ya no estaban.

¿Cómo se las arregló en ese caso?

¿Dónde estaba eso? En los rostros de la gente, esa tragedia. Digamos que la revista también exigía un poco, motivaba un poco a experimentar. Me acuerdo que mi amigo (Julían) Rubio una vez hizo una gran crónica con Sinar Alvarado. Los manes hicieron una crónica sobre un gallo de pelea desde que es chiquito hasta que crece y empieza a pelear, o sea, eso era vaina de años. Y esto era chistoso porque los manes dele y dele y antes de que saliera el gallo a la puta pelea, se murió, le dio no sé, cualquier mierda, y se murió. Entonces, puta, la historia la retomaron y le inventaron el quiebre con otro gallo y tales, pero esa es la historia. Soho era muy chévere porque uno siempre estaba muy ON en la tarea de proponer.

¿Alguna vez las fotos fueron mejores que el texto?

Yo creo que más de una vez, sí. Cuando alguna vez hubo un caso, cuando mandaron el periodista equivocado, alguien que no era para esa historia, y no le encontró el gancho. No le encontró gusto y no hizo un buen texto. Aunque allá los editores eran rudos, también o se

lo devolvía o se lo tiraban. Pero yo creo que en un par de ocasiones debió haber pasado que la gente sentía que eran mejor lo uno que lo otro. A mí me pasó una vez, y no era que fuera mejor que el texto de mi amigo. Yo había hecho una historia sobre el asesinato, el levantamiento y la autopsia de un pandillero. Eso se llamó *Historia de un homicidio cualquiera* que hizo Andrés Felipe Solano por allá en el 2006. Después de un tiempo me mandaron, como en el 2009, a hacer una crónica sobre los muertos que levanta el CTI y era alrededor de un Halloween porque se supone que hay como un incremento en la muertes violentas por los ritos satánicos y no sé qué. Entonces me mandaron con Adolfo Zableh a hacer una crónica, pero yo ya había hecho una autopsia, yo ya había hecho eso una vez.

Y en ese momento vuelve usted a pensar cómo darle la vuelta al tema

Sí, ¿ahora cómo lo voy a hacer? Y ese trabajo se convirtió en una serie de solo 5 fotos, fue una semana todo el día y toda la noche pegados con el CTI levantando muertos hasta que yo encontré un común denominador, que es gente que pareciera como que estuviera dormida y que murió en soledad. Y son solo 5 fotos de una semana de trabajo, 5 personas: uno murió así, otro murió así. Eso era de lo que la gente hablaba mucho porque es muy cosmético en medio de todo. Y cuando eso lo llevamos a la revista, fue la primera vez que Daniel Samper, el director, dijo "marica, esas fotos están muy poderosas, van a ir en página completa", que es en doble página todas horizontales o en página completa y con un pie de foto apenas, o sea, no va a ir una crónica de cada cosa. Y es como el piropo más grande que yo siento que alguna vez me dieron, al interior de una revista que dependía mucho del texto, eso era más concedido para el texto que para las fotos, que las hacíamos bien era otra cosa. Las fotos ganaron un espacio mayor y era un fotorreportaje.

¿Qué tan difícil o fácil es trabajar de la mano con estos escritores de renombre?

Es que cuando usted se mete como esos manes, con Martín Caparrós que hemos trabajado, con Molano, con Andrés Felipe (Solano) bueno, somos compinches, es otro nivel

de parcería, ya somos muy llaves. Pero me acuerdo cuando los conocí que es gente tan dura, tan concentrados en lo que están haciendo, que, si usted se hace en esa misma onda, usted se vuelve compatible. Usted no puede transformarse en algo para agradarles porque están concentrados, como usted, en hacer lo suyo.

¿Usted se adaptaba al trabajo y carácter del escritor para modificar su trabajo?

Claro, por el tipo de información y el tipo de visión de ellos también. Uno toma un café antes de tomar la historia y ahí toma una información de cómo termina dirigiendo la historia. Todo es muy cómplice, yo soy una persona muy cómplice del escritor y tengo como la buena suerte de tener una energía chévere para que de entrada no haya nada rayador. Eso sí, tengo claro, por ejemplo, que mientras el entrevistador, el periodista, está preguntando algo yo estoy al lado ahí escuchando. Siempre escucho, a menos que tenga que hacer una foto por ahí a la vuelta, pero siempre trato de escuchar todo lo que pregunta el man. Y más si son entrevistas. Si usted es un fotógrafo que llega de una vez a rayarle la historia al escritor, puta, eso ya entra mal.

En estos tiempos, ¿el lector valoraba la fotografía tanto como el texto?

Uno de los síntomas de que a la imagen se le daba buen valor, era que, primero, estaba pensada para que fuera en impresos, en revista. Entonces la revista duraba, la revista perduraba. Usted puede ver hoy algo en Instagram, cerrar y volver a buscarlo y de pronto ya no está. La persona lo borró o no se acuerda qué cuenta era. Las cosas duraban vivas, entonces tenían que lucir muy bien en los impresos, por eso tenían valor. Los buenos fotógrafos éramos muy apreciados. Pero, además, una prueba es que se invertía en eso, había plata para que las fotos fueran bacanas, no solo que el fotógrafo fuera bueno.

Quisiera preguntarle sobre algunos trabajos concretos en los que me interesa saber cómo afrontó todos esos principios de los que habla. El primero es la crónica sobre los locos de Sibaté, titulada *Visita al manicomio de Sibaté*

Esa historia nos mandaron a hacerla con Piedad Bonnett. El hijo de Piedad se había suicidado hacía algunos meses, eso fue una tragedia para todo el mundo. Entonces la revista le pidió que hablara de la enfermedad mental a través de una crónica hecha en Sibaté. Sibaté es un escenario, yo creo para los bogotanos, como muy mítico y presente. Es decir, a uno le quieren decir que está loco y le dicen "váyase para Sibaté", no tienen que usar la palabra para hacerlo sentir a uno. Es un sitio del que se sabe, tenemos conciencia de que existe. Entonces ahí hubo un ingrediente y es que hacía unos meses yo había tenido un problema con una demanda que nos hizo un viejito que salió en una foto mía de una historia, que tenía Alzheimer. Entonces para curarse en salud, los abogados de (el grupo) Semana me pidieron que tuviera cuidado con las identidades de la gente porque la enfermedad mental podía ser problemático. A mí no me interesan los pixelados ni cosas así, entonces yo busqué la manera de narrar las situaciones donde había loquitos sin identidades, entonces hay uno con un casco, hay uno tejiendo, hacía barridos para que no se les viera la cara, detalles de espaldas... locuras así. Pero la solución final, cuando yo pienso en los otros caminos, terminó siendo lo contrario: si no pueden salir los rostros, nada es más elocuente que la mirada de un loco, entonces eso fue lo que terminó saliendo. Sin comprometer las ideas, yo hice unos retratos de las miradas, muy locas, de cada uno y eso fue la apertura de la revista, un doble página de esos ojos.

Otra es la de los mutilados por las minas antipersonales, *Un país de mutilados*

Esa fue la única historia que hicimos con Alberto sin viajar juntos. Salió en Soho y Alberto me dio todos los datos de las personas y yo fui a buscarlos y a buscar mi historia. Fui a los tres municipios antioqueños más minados en el momento: Cocorná, San Luis y San Francisco. Y ahí también yo quería contar esa tragedia, en esa época era un tema delicadísimo, no es que ahora no lo sea, pero era muy grave, entonces se me ocurrió que la buscar la manera más digna, yo uso mucho eso en mi vocabulario, me gusta que haya

dignidad en mi trabajo. Entonces me negaba a mostrar cómo los muñones, así que les pedí que se arremangaran siempre, muy cosméticos los retratos. Era la tragedia de cada familia en un retrato.



Figura 21. Fotografía de Camilo Rozo de la serie Un homicidio cualquiera

Fuente: (Rozo, s.f.b)

Finalmente, la de los hermanos, uno guerrillero y otro paramilitar, que en particular me llama la atención porque ya estaban desmovilizados y el reto era retratar algo que ya había pasado

Ese es otro ejercicio de estas conceptualizaciones porque un hermano había sido guerrillero y otro paramilitar y la historia estaba en que ahora vivían bajo el techo de su madre. Sin mayores conflictos entre los dos, pero exacto, ya no había uniforme, ya no había fusil, ya no había nada para contarlos, entonces ahí duramos unos dos o tres días, los acompañamos al programa de reinserción con otros paracos ahí, ese pueblo es bien intenso

(El Bagre, Antioquia). Uno era mototaxista, otro jugaba todo el día billar, pero el último día, yo sufrí mucho porque no encontraba justamente un camino alternativo, como lo puso usted, se me ocurrió contar la polaridad de ellos en símbolos de dos. Todo fue por unas estampitas de la virgen que vi pegados en una pared de ellos, ¡es dos, es polaridad!. Los zapaticos de los hijos, los retratos, los pocillos del tinto, el rojo y azul además. Yo corro con la suerte que donde publico hay gente que lo entiende, siempre he dado con cadenas de gente que dicen que qué chévere.

¿Tenía también libertad de presupuesto?

Cuando yo era retratista en mis inicios, en la revista Soho, en la revista Diners, en las revistas de El Tiempo me decían "usted va a ir a retratar a, no sé, un cantante vallenato o a cualquier escritor que fuera". Yo podía decir, en temas de producción, "yo quiero que alquilemos una casa así, o que me hagan una maleta en forma de acordeón, o un sombrero vueltiao rosado", usted podía pedir cosas y había una chica de producción que le conseguía las cosas para que las fotos quedaran como usted decía como fotógrafo, como se las imaginaba. Quiero tales luces, quiero hacerlas en el Jardín Botánico, entonces saquen el permiso.

¿Para los grandes viajes y las crónicas profundas también?

De pronto a usted le decían "se va con Alberto Salcedo para..." y había tiquetes, hotel, comida, nos pagaban bien, buenos viáticos. A veces cosas exageradas como que había plata para alquilar una avioneta, había plata para unas lanchas de 500.000 pesos cada viaje en el río en el 2006. Era una vaina ridícula, no ridícula hacer las cosas, pero la revista no pensaba que hiciera las fotos el cronista, a menos que fuera un fotógrafo el berraco. Eso no es como ahora que es usted vaya y haga las fotos, el video, todo. Pero en el periodismo no es tan así, es necesario encontrar una historia, ablandar a la gente, pasar el tiempo suficiente... Yo creo que la gente aprecia las buenas imágenes todavía, pero que en la industria se le dé el valor con

detalles como ese, en general que puedan decir "si, un día de trabajo haciendo una crónica puede costar póngale mal 800 mil pesos, no, ahorita es "¿Tiene fotos? ¿Me regala? Vea que su crédito sale ahí.

¿Qué tanto cambió eso a hoy en día?

Los precios se pusieron tan malos que me ofende que me llamen a hacer un retrato por el que me van a pagar 40 mil pesos, una revista que hace diez años pagaba 400 mil por eso. Hace diez años a usted le pagaban 400 mil por un retrato, eso era buenísimo, estaba bien, pero hoy vale 40 mil si lo necesitan a usted o si no está el pelado que lo hace. Entonces yo ya me rehúso a darle a grandes conglomerados o marcas, dejarles mi trabajo regalado y barato. Porque lo que está determinando ese valor es que hay un chico o unos chicos que lo hacen más barato, pero quieren mi experiencia y mi ojo, entonces no, es que eso es lo que vale justamente. Hago mi esfuerzo por no regalarlo así de manera grosera y de que cuando lo regalo, que lo hago, es para algo que me emocione mucho como Greenpeace o a la Fundación de Misa Covalada que es de violencia de género. Eso, hermano, yo lo amo y les digo "cojan las fotos", pero si es negocio yo ya no le regalo fotos a la gente.

Usted se fija mucho en los retratos, ¿qué tipo de narrativa hay en esa fotografía?

Yo generalmente agrego al trabajo documental el retrato. A mí me gusta el hombre y lo que hace, el ser humano y lo que hace y su entorno. Entonces cuando retrato mis historias finalmente me gusta ver eso cómo vive la gente, de qué vive la gente o por qué vive la gente, por qué hace lo que hace. Entonces en el retrato, que me toca generalmente personalidades o gente notable por algo, me gusta eso, más allá de tomar la foto me gusta sentir que estoy con alguien que es capaz de hacer algo que yo no podría hacer bien y que respeto lo que hace. Lo digo por los escritores que he retratado, los atletas que he retratado en Red Bull, las personalidades o incluso si es un político desagradable para mí, tener la posibilidad de estar

mirando a ese ser humano ahí es muy valioso. Entonces es como ir más allá de la foto, es la experiencia vital de untarme de gente.

Cuando las FARC dejaron las armas, usted hizo un trabajo de retratos con los excombatientes, ¿ahí plasmó eso de lo que habla?

Ahí viene. Cuando yo hice ese trabajo recién se habían abierto las FARC de sus campamentos para que empezáramos a retratar el proceso de paz. Como yo le digo, antes de eso, las FARC eran muy cerradas, se conocía muy poco material de ellos y casi todo era proveniente de ellos y sus propios cubrimientos. Muy pocos periodistas lo tomaron como temática, pero cuando las FARC se abrieron, todos nosotros llegamos allá y eso era, no lo digo con desprecio, pero eso era Disneylandia, todos podíamos llegar a un campamento de las FARC, antes del desarme inclusive. Claro, había cosas de seguridad y tales, pero para mi periódico, El País de España, pues pedimos una cita y nos la dieron. Fuera una aventura llegar y todo, eso era emocionante, pero todos empezamos a ir. Entonces ya habían ido Cachi (Carlos Villalón), (Fabio) Cuttica, Federico (Ríos) ya había arrancado primero que todos, entonces ahí viene el pedazo. Por eso digo que yo pienso mucho el trabajo porque para el momento que yo fui allá, yo ya estaba cansado de lo que se convirtió la imagen de los campamentos de las FARC. Desde lo visual, desde el estilo fotográfico me cansé muy rápido de ver que el gancho estaba en la metralleta o en el camuflado o en la canana con las balas o en el contraste de armas con insectos, lo que fuera: armas y armas y la tropa y tales. Yo muy rápido me cansé de eso.

En algún momento también tuvo que hacerlas

Yo sabía que tenía que hacer esas fotos y las hice, son bellas. Tengo un montón de fotos bacanas del guerrillero comiendo, del guerrillero afeitándose, guerrillero con guerrillera dándose amorcito, eso muy rápido lo agotamos todos, yo incluido. Entonces este trabajo es un poco como yo, es como "oiga, ¿a usted le importaría quedar en brasier y posar para mí y

decirme cuál es su sueño para cuando llegue la paz y cuántos años lleva usted de guerrillera?". Entonces eso es un trabajo más conceptual, es "quítese la camisa, déjeme su torso desnudo, sin armas, sin nada, hábleme". Y esa historia en su momento fue de las más clickeadas en El País de España.

¿Qué tanto importa que sean clickeadas, que sean virales o no?

Ahí viene el pedazo, ninguna de esas fotos hubiera sido portada de ningún periódico, esa no es una foto de portada. Pero una foto de pronto de una guerrillera matando un cerdo es portada. A mí me place, se lo digo sin cero vanidad, que me las dejan hacer, que las publican y que tienen éxito a otro nivel.

Supongo que a usted no le importa eso

A mí no me importa, yo quiero es que me las dejen sacar, eso es lo que yo quiero. Entonces cuando eso pasa yo siento que a los que trabajan conmigo les gusta eso y lo ven como un plus. Entonces despiertan otras cosas, ojo. Por ejemplo cuando yo publiqué esos retratos de las FARC me acuerdo que me llamó Martha Ruiz, que es una investigadora seria, y me dijo "Rozo, qué grandes fotos, qué buena manera de humanizar este puto momento del país.

¿Cómo maneja los temas sensibles?

Alguna vez hice una crónica sobre un horno crematorio con Fernando Quiroz. Y esa una crónica súper comentada. Me acuerdo que en esa época hubo gente por la calle que se enteró que lo había hecho porque en esa época se enteraban de los trabajos. Decían "uy, vieron en Soho una crónica de..." ahorita no pasa tanto. Entonces había gente que me decía que qué morbosos, que esos cadáveres como no sé. Pero hubo otros que me dijeron "hermano, gracias a esa crónica yo tengo la tranquilidad de que los huesos de mi papá eran los del viejo", porque nosotros desmentimos esa vaina de que los revolvían y los picaban todos y no

sé qué mierdas. O la crónica de la perrera que yo hice, que eso todo el mundo habla y llora de esa crónica, porque en efecto no los matan electrocutados (como se pensaba).

Usted habla de que su trabajo ha sido una lucha por encontrar unos “camino alternos”. ¿Son esos?

Esos son siempre. Yo hago lo que está ahí al frente como todos mis colegas, pum pumpum. Pero yo estoy pensando "marica, dónde hay una historia trabajada, más artística y más conceptual, mucho más elaborada. Es decir, se necesitan ciertas complicidades ahí con la historia misma, pero son caminos alternos porque a mí me aburre un poco la reportería así, tan directa. Yo quiero contar algo con un elemento narrativo inteligente.

Agradecimientos

Primero a mi madre, Yineth, por su apoyo incondicional, por dar todo por sus hijos y luchar para que mi hermana y yo seamos grandes personas y profesionales. A mis abuelos Rosa y Arnoldo cuyo cariño y respaldo han sido fundamentales para poder estudiar una carrera. Y a mi hermana Sarey Daniela por la compañía en estos años vertiginosos. Los cuatro fueron siempre mi inspiración.

También, a los fotógrafos aquí retratados que me abrieron un espacio y me extendieron una mano para que, como no es habitual, fueran los protagonistas de las historias. Su trabajo es digno de mi admiración y cada escenario que compartimos es una fuente profunda de aprendizaje.

De igual manera, a algunos profesores y profesoras del pregrado que día a día alimentaron mi pasión por el periodismo con sus enseñanzas y lecciones; su ejemplo me ha llevado a ser el profesional que soy hoy. De manera especial a Mauricio Díaz, quien se sumó a este proyecto cuando el panorama era caótico y me guió con sabiduría y paciencia.

Referencias bibliográficas

- Agudelo, H. (2009). *Mujer bañándose al lado del río [foto]*. Recuperado de World Press Photo: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30454/1/2009-Henry-Agudelo-CI>
- Agudelo, H. (2018). *Jóvenes que embellecen la muerte [foto]*. Recuperado de Facebook: <https://www.facebook.com/HenryAgudelo.Photojournalist/posts/1465228056937718>
- Agudelo, H. (2020). Serie documental *En la mir [foto]a*. Recuperado de Facebook: <https://www.facebook.com/HenryAgudelo.Photojournalist/photos/a.199432823517254/2518256374968209/?type=3&theater>
- Agudelo, H. (2017). Serie documental *Huellas imborrables [foto]*. Recuperado de <https://www.elmundo.com/noticia/Huellas-imborrables-de-Henry-Agudelo-buscan-premio-mundial/48153>
- Amar, J. (2005). *Fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca.
- Baeza, P. (2007). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bastistella et al. (2013). *Creación y producción en diseño y comunicación*. Ensayo sobre la imagen. Edición XIII. Número 56. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/473_libro.pdf
- Bermúdez, G. (2018). *Falha de plano deixa lavradores de coca colombianos no limbo [foto]*. Recuperado de Folha de Sao Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/11/falha-de-plano-deixa-lavradores-de-coca-colombianos-no-limbo.shtml>
- Bermúdez, G. (2019). *El diario de Gerald: Los niños de la guerra [foto]*. Recuperado de Cuestión Pública: <https://cuestionpublica.com/diario-gerald-ninos-de-la-guerra/>
- Bermúdez, G. (2020). *Líderes sociales, blanco de violencia en cuarentena [foto]*. Recuperado de Portal Cinep: <https://www.cinep.org.co/Home2/component/k2/789-lideres-sociales-blanco-de-violencia-en-cuarentena.html>
- Caparroso, J. (Agosto, 2015). *Nereo López documentó la realidad de Colombia durante décadas*. Diario El Heraldó. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/tendencias/nereo-lopez-documento-la-realidad-de-colombia-durante-decadas-213528>

- Carrillo, M. (Dirección). (2015). *Una luz en la memoria* [Película]. Colombia: Proimágenes Colombia.
- Echevarría, B. (2012). *La entrevista periodística*. Salamanca: Comunicación Social editores y publicaciones.
- Fallaci, O. (1980). *Entrevistas con la historia*. Bogotá: Círculo de Editores.
- Flórez, M. (2015). *Macondo visto por Leo Matiz*. Bogotá: Semana Libros.
- Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill.
Recuperado de https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425229947_inside.pdf
- García, V. & Gutiérrez, L. (2011). *Manual de géneros periodísticos*. Bogotá: Eco Editores: Universidad de La Sabana
- Goyeneche, E. (2019). *La fotografía documental en tiempos de crisis: histórica pictorial y humanismo dramático*. Palabra Clave.5. Recuperado de <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/10475/pdf>
- Guevara, L. (2006). *La fotografía documental como elemento editorial en la diagramación de revistas turístico-culturales de los municipios del Estado de Puebla. Puebla: Universidad de las Américas Puebla*. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldf/guevara_a_le/capitulo1.pdf
- Guillén, G. (Abril, 2019). *La obra histórica de Jesús Abad Colorado*. La Nueva Prensa. Recuperado de <https://lanuevaprensa.com.co/component/k2/la-obra-historica-de-jesus-abad-colorado>
- Halperín, J. (2008). *La entrevista periodística*. Buenos Aires: Aguilar.
- Hernández, A. (2013). *La entrevista periodística. 100 pautas para responder con acierto*. México D.F.: Trillas.
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz, Indepaz (2019). *Informe parcial líderes sociales asesinados julio 26*. Recuperado de <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2019/07/Informe-parcial-Julio-26-2019.pdf>
- López, A. (1997). *La entrevista periodística: entre la información y la creatividad*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Martínez, J. (1974). *Redacción periodística. (Los estilos y los géneros en la prensa escrita)*. España: Ronda General Mitre.
- Mejía, S (2016). *La media viva, fotografía documental desde Colombia*. El pulpo. Recuperado de <https://elpulphoto.com/la-media-vida-documental-desde-colombia/>

- Montero, R. (1997). *Las grandes entrevistas de la historia 1859-1992 (3ª edición)*. Madrid: El País Aguilar.
- Mora, L. (2013). *Historias congeladas. Un acercamiento al oficio del fotógrafo*. Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/14681/MoraRuizLizethCatolina2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO (2017). *Medios de comunicación verdad contra mentira*. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef_000252318_spa&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_d6562541-4906-412a-9de7-4b8817bf4539%3F_%3D252318spa.pdf&locale=es&multi=true&ark=/ark:/48223/pf000252318_spa/PDF/252318spa.pdf#%5B%7B%22num%22%3A174%2C%22gen%22%3A0%7D%2C%7B%22name%22%3A%22XYZ%22%7D%2C0%2C842%2C0%5D
- Parra, A. (2012). *La ciencia documental como garantía de la verdad periodística*. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://revistas.um.es/analesdoc/article/download/analesdoc.15.2.140832/139931/>
- Ríos, F. (s.f.). *Fotografía de la serie FARC the last days in the rules*. [Foto] Recuperado de <https://www.federicorios.net/untitled-gallery#2>
- Ríos, F. (s.f.). Guerrilleros de las FARC caminan en la selva. [Foto] Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2016/11/15/espanol/america-latina/el-fotografo-que-retrata-el-rostro-humano-de-la-guerra-en-colombia.html>
- Ríos, F. (s.f) Una guerrillera de las FARC y su hijo. [Foto]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2016/11/15/espanol/america-latina/el-fotografo-que-retrata-el-rostro-humano-de-la-guerra-en-colombia.html>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía: entre documento y arte contemporánea*. Mexico. D.F: Éditions Gallimard.
- Rovira, A. (Julio, 2017). *La verdad*. Diario El País. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/07/14/opinion/1500030759_843090.html
- Rozo, C. (s.f). *El pueblo mas pobre de Colombia*. [Foto] Recuperado de <https://www.camilorozo.com/es/fotografia/cronicas/145-el-pueblo-mas-pobre-de-colombia.html>

- Rozo, C. (s.f.a). *Un homicidio cualquiera*. [Foto]. Recuperado de <https://www.camilorozo.com/es/fotografia/cronicas/17-un-homicidio-cualquiera.html>
- Rozo, C. (s.f.a). *La travesía de Wikdi*. [Foto] Recuperado de <https://www.soho.co/historias/articulo/la-travesia-de-wikdi-por-alberto-salcedo-ninos-del-choco/25819>
- Saldarriaga, M. (2009). Fotografía de la serie *Inocencia en medio de la coca*. [Foto]. Recuperado de <https://www.semana.com/cultura/galeria/fotoperiodista-colombiano-gana-premio-rey-espana/138866-3>
- Saldarriaga, M. (2008). Fotografía de la serie *La vida estudiantil en la comunidad El Guamo*. [Foto]. Recuperado de <https://www.elcolombiano.com/multimedia/imagenes/ninos-embera-a-las-aulas-HD9454786>
- Saldarriaga, M. (s.f). Un cuerpo flota en un río entre Antioquia y Chocó. [Foto]. Recuperado de <https://especiales.semana.com/especiales/proyectovictimas/galerias/manuel-saldarriaga/index.html>
- Saldarriaga, M. (s.f). Un hombre empuña un arma frente a unos niños. [foto] Recuperado de <https://especiales.semana.com/especiales/proyectovictimas/galerias/manuel-saldarriaga/index.html>
- Samper, D. (2002). *Antología de grandes entrevistas colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- Silvester, C. (2014). *Las grandes entrevistas de la historia*. Bogotá: Aguilar.
- Sougez, M. (2011). *Historia de la fotografía*. Madrid: Grupo Anaya.
- Steel, A. (2008). *Fotoperiodismo, los grandes fotógrafos del mundo*. Singapur: Random House.
- Villalón, C. (2001). *Thousands muslims gathered and shout anti-United States slogans during a demonstration October 5, 2001 in Rawalpindi, Pakistán*. [Foto]. Recuperado de <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/thousands-muslims-gathered-and-shout-anti-fotograf%C3%ADa-de-noticias/1167571?adppopup=true>
- Villalón, C. (2000). *A Russian special police officer with a Zenit camera around his neck seen standing guard in February 2000 at a Chechen-Ingush border checkpoint*. [foto]. Recuperado de <https://www.yahoo.com/news/leica-revives-iconic-soviet-zenit-camera-133017156.html>
- Villalón, C. (2019). Fotografía de la serie *Coca, la guerra perdida* [Foto]. Recuperado de <https://semanarural.com/web/articulo/entrevista-a-carlos-villalon-por-su-libro-coca-la-guerra-perdida/1124>

Villalón, C. (2019). Fotografía de la serie *Coca, la guerra perdida* [foto]. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/arte/galeria/las-complejidades-de-la-ruta-de-la-coca-en-america-en-una-serie-fotografica/76468>

Villaseñor, E. (2011). *Géneros fotográficos fotografía, fotoperiodismo y fotodocumentalismo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <https://www.uv.mx/personal/lenunez/files/2013/06/fotografia-periodismo-y-fotodocumentalismo.pdf>

Villaseñor, E (2015). *Los géneros en el fotoperiodismo*. Recuperado de <http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>