

STEPHEN FERRY: por una fotografía que debe volver adentro

claudia.gordilloa@gmail.com

por Claudia Gordillo
doctoranda en la Universidad Federal de Paraná (Brasil)

Pausado, de mirada fija y directa, empezamos una relajada conversación sobre la fotografía, la prensa y el conflicto armado en Colombia en un pequeño café en el barrio de La Macarena en Bogotá. Mi primera impresión fue aquella vieja cámara colgada en su cuello a manera de talismán. Una cámara presta para su magia y que solo aficionados de la imagen saben apreciar.

Interesado fervientemente por América Latina y adicto a las noticias, el fotógrafo norteamericano Stephen Ferry, nacido en Cambridge, Massachusetts, decidió instalarse en Colombia en 2000. Ha trabajado como fotorreportero, desde los años ochenta, en diferentes medios, como *The New York Times*, *GEO*, *TIME* y *National Geographic*. Su interés más profundo es ser un investigador visual de los eventos sociales, es decir, que a través de la fotografía se pueda entender la complejidad de los conflictos, y así activar mentes y corazones, como él mismo afirma.

Concentrado en Colombia durante los últimos quince años, se ha dedicado a fotografiar, entender y expandir sus reflexiones acerca del complejo y ambiguo conflicto armado. Reflexiones que han derivado en libros como *Violentología: un manual del conflicto colombiano* (2012), *El 9: Albeiro Lopera un fotógrafo en guerra* (2015), en el cual fue editor gráfico y *Batea: impresiones del oro en Colombia*, que está realizando junto a su hermana, la antropóloga Elizabeth Ferry. También ha publicado ensayos fotográficos como *The Sinister Hand*, *Macondo*, *Tayrona*; y, ha realizado exposiciones como *Semillas Propias* y *Violentología*.

Estas experiencias le permiten afirmar que la fotografía que registra el conflicto armado en Colombia, con ciertas grandes excepciones, es precaria, poca y sus archivos no dan cuenta de un histórico visual. Enfatiza que este fenómeno radica, en gran parte,

en que este es un país – refiriéndose a Colombia – de grandes escritores e investigadores que, históricamente, han privilegiado lo textual.

Las imágenes, en especial sus fotografías del conflicto armado, fueron el pretexto de nuestro encuentro. Nuestra ruta de conversación y pasiones compartidas, poco a poco incentivaron cuestionamientos relacionados con la producción fotográfica, el fotoperiodismo y la memoria visual de la guerra en Colombia. Y qué mejor que empezar la entrevista entendiendo aquello que llamamos representación, y que para Feuerbach se relaciona con la preferencia de la imagen de la cosa, la copia, sobre el original.

C.G.: ¿Cómo representar a la víctima del conflicto?

S.F.: Trato de pensar mucho en eso porque muchas veces se ven en la prensa representaciones de personas que son víctimas de violencia presentadas como estereotipos, víctima inerte y objeto de la violencia. Representaciones que no ayudan a entender la situación, y muchas veces son una forma de negar la personalidad y la historia de ese individuo. Simplemente se les coloca la categoría de víctima, como un niño hambriento implorando pan y llorando. Hay ciertas retóricas de la víctima que se ven muchas veces en la prensa, y trato de evitar ese tipo de construcciones. Me parece más importante entender cada persona como persona, y no como un ejemplo de la condición de ser víctima. Personalmente, me gusta documentar situaciones donde las víctimas no sólo son víctimas sino también actores; de alguna forma, ellos están en su interior o en la sociedad tratando de probar cierta situación para mejorarla o buscar justicia; la idea es que no se vean como sujetos pasivos. Por ejemplo, la fotografía de los muertos ahí tirados en el piso. De ella me interesa mucho más la relación de las personas alrededor de ese muerto que solamente el muerto en sí. Para mí, fotografiar un muerto muchas veces crea, construye como un objeto sin nada, solo. Es muy dicente entender cómo la gente alrededor reacciona a ese evento, a esa persona, a veces hay una reacción de indiferencia, otras veces de preocupación. A veces las personas, realmente, tratan de cuidar al muerto de alguna forma y todo eso me parece más interesante que el hecho de que ahí esté el muerto sangrando.

También trato de pensar en una cuestión ética: ¿cuál sería el impacto de la fotografía de esa persona en sus familiares? Por lo general, trato de no mostrar caras, pero también sé que hay excepciones, hay una fotografía en este libro – refiriéndose a *Violentología* – (figura 1) que pensé mucho si publicarla porque sí se ve todo y pensé en la mamá de él y sus familiares pero, en fin, decidí al final publicarla porque por lo menos no se le ve destrozado, no se le ve feo, puede que me equivoque, pero sus sesos no están regados, no es horrible verlo comparado con otras fotos de otros muertos.

C.G.: ¿Y la relación con la niña?

S.F.: Los niños en Colombia no se deben mostrar en un contexto de violencia y, muchas veces hay niños chismoseando y es terrible, es casi la diversión del barrio. En el caso de la niña en la foto es irreconocible por su actitud, su afán de pasar sin mirar me parece muy diciente.

C.G.: ¿Qué retóricas visuales evita usar cuando toma una foto?

S.F.: En mi fotografía busco o estoy atento, más bien, a relaciones que no son tan evidentes sino, de pronto, sorprendentes y contradictorias, porque veo el mundo así. Por ejemplo, la foto del libro que está detrás de ti (figura 2) – refiriéndose nuevamente a *Violentología* –, es algo extraña, es alguien con pasamontañas de lana en medio de la selva, con una uña larga extraña y con una actitud ambigua, o sea, uno no sabe si está orgulloso, si está esquivo. Ese tipo de ambigüedades me parecen muy importantes en relación a este conflicto, ya que hay tantas ambigüedades en todo momento. Entonces, uno puede tomar unas fotografías, ese tipo es un informante de la armada, un narcotraficante, un informante, entonces, fue muy fácil construirlo como un villano, fácilmente leíble, pero para mí era un tipo muy ambiguo, muy esquivo, muy difícil de definir.

C.G.: ¿Y qué emociones evita?

S.F.: Trato de evitar, no sé si siempre soy exitoso, pero trato de evitar lástima y otras emociones que impliquen que la persona es menos. Esa idea del pobrecito me parece muy tóxica.

C.G.: ¿Existen formas específicas de mostrar la guerra?

S.F.: Recuerdo que cuando estuve trabajando en la Primera Guerra del Golfo, documentando la llegada de las tropas norteamericanas, las únicas fotos que las revistas querían era de soldados parados encima de tanquetas. El referente cliché de dominación heroico, y me mamé, no me gustó, no quería y me parecía una forma de hacer propaganda. Hay formas de tomar fotografías de los armamentos que las hacen para parecer potentes y al rescate, y ese tipo de cosas me parecen clichés.

C.G.: ¿Quién define esos clichés o esas formas?

S.F.: En el caso de esa Primera Guerra del Golfo fue la prensa norteamericana, que fue la que me contrató; unos editores, pues era la línea editorial que apoyaban. Eso se veía en una guerra como esa que tenía tanta cobertura, se daba la idea de que Estados Unidos iba al rescate y con la ayuda y fervor de toda la prensa se representó algo heroico; lo que me parece simplista, o peor, propagandístico.

C.G.: ¿ En Colombia quién define esas formas visuales de narrar un evento traumático, un evento de guerra, una masacre?

S.F.: Dependiendo del tipo de medio. Por ejemplo, si uno está trabajando para Associated Press (AP), Reuters, Agencia France Presse (AFP) o EFE, el fotógrafo tiene el trabajo de editar primero y decidir cuáles fotos enviar y luego viene una discusión con los editores, si están contentos o no. En otros casos, uno manda todo, más material y los editores seleccionan. Pero, en todos los casos, los fotógrafos tendemos a interiorizar o incorporar las expectativas que pensamos que nuestros clientes tienen de las fotos. Hay un conformismo que ocurre también para complacer a los directores fotográficos, que dictan cómo deben ser las fotos, y los fotógrafos que a veces van bien es porque cumplen con las expectativas de los editores. No todos los casos son así, hay otros casos que son más amplios y con más matices, pero sí hay expectativas y preguntan por qué no tienen la foto del niño llorando como la tuvo la otra agencia y, a veces, son fotografías muy simplistas.

C.G.: ¿Esta tendencia se relaciona con las políticas editoriales de los medios?

S.F.: No creo que sea tan explícito, tienen sus códigos de conducta y la parte ética que cumplen o no cumplen con sus propias reglas. Es más sutil, es más como expectativa y conformismo, por un lado. El lado positivo de la fotografía es que las fotos a veces se salen por sí mismas del mensaje que el periódico quiere dar o amplían ese mensaje, le agregan detalles, reglas, en una forma donde el texto puede ser muy literal. Pero la fotografía puede provocar preguntas en lugar de solo dar respuestas y esas fotos a veces pasan.

Uno ve fotos en la prensa y uno dice ¡wow! eso sí es muy interesante, mientras la noticia está muy seca, ocurrió algo, pero en la foto se ven más matices. Recuerdo que en una conversación con unos fotógrafos, hablando de por qué los fotógrafos chilenos son tan buenos reporteros gráficos, ya que hay muchos chilenos cubriendo el mundo, es una exportación chilena de buenos reporteros gráficos. Y decíamos que se relacionaba con dos factores: primero, porque pasaron la dictadura, y la prueba de fuego de trabajar en esas condiciones de trabajo tan difíciles; y, segundo, porque fue muy importante el papel del fotógrafo durante la dictadura, porque los que censuraron los periódicos no pensaron en censurar las fotos porque no se les ocurrió pensar que la fotografía podía tener un mensaje diferente al texto. Ellos no tenían la cultura visual para entender que las fotos van a decir cosas que no se quiere que diga o van a contar verdades que quieren ocultar, y eso porque estaban pensando muy literalmente. Las fotos son un registro y a la vez son completas e inspiran la imaginación, provocan preguntas y hacen cosas que no son literales. Hay dos lados: por un lado, hay un compromiso que hace que la cobertura obedezca a ciertos preconceptos y, por el otro lado, las fotografías a veces salen de esos cuadros.

C:G: En la disputa de tomar la foto con sensibilidad y tomar la foto publicable, ¿cuál es el límite de la emocionalidad entre el fotógrafo y el evento? ¿las emociones se pueden controlar?

S.F.: Las respuestas a las fotos pueden ser muy diferentes, pero sí se puede dirigir, sí se puede orientar, y yo creo que eso depende de la emoción que uno mismo tenga en el momento de tomar la foto. ¿Cuál es la relación que uno mismo tiene con esa escena? Esa relación se transmite y ayuda a construir la relación con la foto. Entonces, yo trato de ser

muy consciente de mis emociones, trato de tener como un ojo así adentro, ¿cómo estoy respondiendo yo mismo a eso?: me da asco, me aburre, me encanta, o sea, hay algo admirable que es lo que me conmueve. Y a mí me sirve tratar de ser consciente de mi propia situación o postura emocional para que la fotografía lo transmita emocionalmente con más claridad. Hicimos un ejercicio en un taller sobre el cubrimiento del conflicto en Medellín en 2012. Fue un ejercicio un poco macabro con fotógrafos del conflicto. El objetivo era cubrir el levantamiento de un muerto que habían asesinado y realmente mirar hacia adentro y descubrir qué emociones estaban pasando. Entonces, una compañera que asistió al taller, Natalia Botero, hizo el ejercicio. Vimos en sus fotos el forense del cuerpo técnico de investigación vestido de blanco. En las primeras fotos parecían como robots, era súper impersonal, frío, parecía Marte, una cosa rara. Ella contaba que cuando entró en la escena sintió eso: ninguna conexión, y sintió que los mismos técnicos no tenían ninguna conexión con el muerto y todo era seco, frío y desagradable de alguna forma. Esa fue su emoción. Luego con el tiempo las fotos iban cambiando y se notaba cierta preocupación por parte de los técnicos, la forma en que tocaban al muerto, en que movían el cuerpo, no era tan fría, parecían seres humanos y no robots. Ella dijo que empezó a sentir diferente, que ya no sintió que quería irse, sintió empatía con los técnicos y todo cambió. Eso se vio en las fotos. Entonces, para mí es un poco eso. Hay que ser muy fiel y tener un ojo crítico, revisar la situación porque uno prefiere unos actores más que otros por la historia de ellos, igual, la humanidad de ellos puede ser una manera muy pervertida, torcida y violenta pero, al igual, son seres humanos. Esta fue una forma de siempre estar midiendo la parte emocional.

C.G.: ¿Cómo el tiempo repercute en la elaboración de una foto, es decir, de la producida a partir de un proyecto de investigación y la de prensa?

S.F.: Yo no creo que la fotografía documental a largo plazo sea superior a la fotografía de prensa. Me parece que son dos ramas diferentes; claro, con más tiempo, es mejor desde cierto punto de vista, pero a la vez hay muchos compañeros que logran resolver y hacer un excelente trabajo en muy poco tiempo. Yo creo que si uno cubre, por ejemplo, judiciales u orden público, con el tiempo uno va acumulando mucha experiencia y si uno lo hace en una forma sensible y reflexionada no importa si hay solamente unos minutos,

igual, uno puede lograr hacer algo muy importante y bueno. Es cuestión de actitud, compromiso y rigor, no tanto del tiempo.

C.G.: ¿Cómo registrar la muerte sin morbo?

S.F.: Es cierto que muchos de los periódicos regionales recurren todo el tiempo al mismo tipo de imagen y, a veces, es decepcionante porque uno sabe que había otras opciones para hacer y no solamente ese registro. En Colombia existe un fenómeno extraño, en muchas ciudades existe un periódico estilo estándar y luego otro periódico popular, generalmente por la misma casa editorial y tienen dos políticas diferentes frente a la violencia. Inclusive entre diferentes periódicos populares tienen parámetros diferentes y los estándares no incluyen la violencia "crudamente", dejando esto para el mercado popular. Una vez estuve en Sincelejo, ahí llega, si no estoy mal, el *Universal* de Cartagena, el *Heraldo* de Barranquilla, el *Meridiano* de Sincelejo, *¡Qué hubo!* y un periódico popular más. Todos fueron a fotografiar el suicidio de un indígena que se ahorcó. Yo hice la comparación entre todos los periódicos. Uno de los periódicos populares, el más morboso, mostró la lengua afuera del muerto, así, en primer plano, y el fotógrafo dijo "hay que hacer esa foto porque si no me regañan", y el otro popular fue un poquito más atrás. Y los periódicos estándares fueron un poquito más "decentes", pero ninguno de ellos se preocupaba por esa persona. Se pudieron haber tomado detalles alrededor que se podían mostrar, teniendo al ahorcado en el fondo y mostrando algún que otro objeto o algo para entender quién era esa persona. En todo caso, el tema es cómo registran la muerte y producen impacto para que haya una compra del periódico. Es común que, en ciertos lugares, el jefe de prensa pregunta al editor de judiciales cuántos muertos hubo y sobre ello se decide cuántos periódicos publicar para el otro día: más muertos, más periódicos. Entonces, esa es la lógica, el resto son huevonadas. La idea es mostrar la muerte y luego conseguir los datos y escribir.

Ahora, en relación a la fotografía de prensa, creo que siempre es importante ver la relación con el texto que acompaña la foto, porque en la prensa no existe la foto sola, siempre debe haber un texto, un pie de foto, una leyenda, un titular. Los periódicos populares son geniales, de una forma amarillista y terrible, porque tienen mucho talento para relacionar el titular con la foto. Me parece que eso, también, es parte del análisis:

cómo construyen el evento y cómo crean excitación en el lector. De alguna forma, el uso del titular es a veces un humo negro terrible y muy cínico, pero eso hace parte de la construcción del evento.

C.G.: ¿Cómo actúa el morbo en la foto?

S.F.: Hay una escala del morbo, desde el más morboso hasta el menos morboso. Esa escala depende de qué tan cerca está la cámara y si está enfocando la parte más grotesca, cómo quedó el “muñeco”. Entonces, yo creo que sí hay un problema en general: la cobertura de la violencia política en muchos periódicos busca excluir el contexto del lugar, o sea, la gente ahí mirando, esa niña pasando, dos tipos en bicicleta o si la carretera está toda rota o si está bien pavimentada. Muchas cosas son el contexto, pero más cerca y más puntual sobre el cuerpo significa menos concepto.

En el caso de Raúl Reyes y, más aun, con Alfonso Cano,¹ se hicieron fotos que nos presentaron las personas vueltas, nada, y detrás de ello había dos intenciones ahí. La primera, es entendible, el escepticismo de tanta mentira y que el Estado quería comprobarle al país que sí lo lograron, sino, la gente no iba a creer. La segunda es que hay una especie de triunfalismo, me pareció a mí, mostrarlos como un trofeo. Por ejemplo, la foto de Pablo Escobar en este libro (figura 3) – refiriéndose a *Violentología* – es muy dicente, es ese tipo de gesto: no solo lo agarramos sino que lo rematamos, o sea, no quedó nada, le dimos duro.

C.G.: ¿Cómo esa foto “trofeo” se relaciona con la idea del morbo?

S.F.: Parte de lo atractivo del morbo es que la tragedia se ve en la otra persona, haciendo sentir mejor al que ve: no fui yo, yo estoy bien. Y eso crea como una especie de distancia, el muerto es un otro, eso no me toca a mí porque yo estoy enterito, mientras mira al otro con la cabeza abierta y las tripas afuera. Entonces, se produce un cierto placer, es un placer para apaciguar el miedo de que pudo haberme pasado a mí, es tan diferente, es tan feo que uno se siente seguro. Por ejemplo, yo creo que en la casa de los guerrilleros

¹ Para más información, véase mi libro *Seguridad mediática* (Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2013), en la página 90. Disponible en: https://books.google.com.br/books?id=2t8RBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

que mataron ellos recibieron el merecido; y como yo, lector del periódico, no soy guerrillero a mí no me va a pasar eso. Yo creo que eso es un poco la lógica, aunque sabemos que en este conflicto le podría pasar a cualquier persona y ese miedo, incluso, de que me pase a mí alguna cosa, que me descuarticen, que me desaparezcan, que me secuestren, hace ver en esas imágenes un tipo de *confort*, eso le pasó a otro, no a mí.

C.G: ¿No cree que esa distancia es intencional y estimula el poco entendimiento de la complejidad del conflicto?

S.F.: Sin generalizar totalmente, porque no todos los fotógrafos colombianos son así, es todo eso. En parte es una intención de muchos periódicos, sobre todo populares, que desean mostrar la violencia de forma cruda, sin anestesia y por razones "x", lo que hace parte de la naturaleza morbosa o humana. Eso le interesa a los lectores y además está dado por esa expectativa por parte que los fotógrafos, quienes producen una serie de imágenes que uno ve día tras día, muchos fotógrafos lo toman muy fríamente. Además, cuándo uno trabaja para un público local, por ejemplo, basta decir en el texto que ocurrió en la esquina tal y la gente sabe cómo es esa esquina. Mientras si trabaja para Reuters o EFE tiene que mostrar el contexto porque el lector no tiene idea de donde está Cúcuta y mucho menos dónde está esa esquina, yo creo que eso también es importante. Las agencias tienen un público internacional y de por sí deben mostrar más contexto para que la gente entienda. Yo he sentido, y me ha preocupado notar en mí, que en ciertas situaciones donde tengo que ver de cerca una escena muy desagradable, demasiado incómoda, alcanzo a sentir hasta un resentimiento hacia ese muerto, como si fuese la culpa de ese muerto mis sentimientos. Eso está en vivo, eso viene también con el olor y el sonido de las moscas.

Ya la foto impresa en un periódico es menos fuerte y puede haber hasta cierto gozo por parte del lector al ver qué horrible que es todo eso, pero esa repugnancia también rompe la solidaridad con esa persona, es como ¡uffff! La gente quiere verlo, pero a la vez es como preguntarse: ¿por qué la gente va a ver películas de terror? La sensación de terror no es agradable pero es excitación y lo mismo ocurre cuando uno ve esas fotos en el periódico. Es algo morbosamente fascinante, pero ese disgusto hace que uno no tenga empatía con esas personas, es como disgusto sin ninguna sensación. En mi

imaginación lo veo en términos de geometría, como uno ve una cosa en una foto fea y ahí hay una relación muy lineal: hay esto, ocurre algo en uno y hay una reacción.

Una vez estuve hablando con Antanas Mockus – exalcalde de Bogotá, Colombia, durante el período 2001-2003 –, precisamente, sobre la forma en que esas escenas de violencia se presentan en la prensa y en la televisión. Mockus decía que, viendo la televisión, RCN por ejemplo – Canal de televisión privado en Colombia con emisión desde 1998 –, van hablando tan rápidamente de una atrocidad tras otra, tras otra, que la gente va mirando y no tiene ni tiempo para mirarse el uno al otro y socializar un poco la experiencia, sino que uno se queda solo con eso. Es parte de la razón por la cual *Violentología* es un libro grande, yo quería que varias personas lo vieran a la vez, para que no fuera una experiencia solitaria.

Claro, la gente puede pasar el periódico y comentar entre sí, pero la experiencia no. Hay fotografías que son más cerradas, unilaterales, que otras y las que son muy enfocadas crean una relación tan directa, tan lineal entre el vidente y la foto que excluye la experiencia social de eso. Es una cosa muy inmediata, cualquiera que sea la experiencia. Digamos que hay una persona muerta, esa persona muerta está ahí, si uno compara una fotografía solo del muerto con una fotografía donde se ve el muerto pero lo que se ve es la gente mirando. El vidente de esa fotografía va a experimentar ese muerto por medio de las emociones de las personas alrededor, es decir, mediado por la experiencia de esas otras personas, pero si solo ve el muerto no está mediado o está solo con esa experiencia, es parte de lo que pasa.

C.G.: Eso me hace pensar que existe una especie de confrontación entre la mirada del espectador, el sujeto que está mirando la foto, con el sujeto muerto, en este caso, en primer plano. Una especie de confrontación de un ser vivo y un ser muerto, más bien la representación de la muerte y, ¿es precisamente eso a lo que se refiere con mediación?

S.F.: Como dos polos. Mientras que si hay otra gente, si se relaciona con ese muerto no son solamente dos polos, son muchos polos. Forma algo circular que, de alguna forma, no es tan crudo, es mucho más sutil y uno no está solo con esa experiencia. Hay otra gente y en una foto están experimentando lo mismo, mirando al muerto, o no.

C.G.: ¿Qué es la víctima para usted como fotógrafo?

S.F.: Hay un trabajo que Jillian Edelstein hizo, es una serie de fotografías durante el proceso de paz en África del Sur impresas en el libro *Truth and Lies: Stories from the Truth and Reconciliation Commission in South Africa* (2001) e hizo retratos de las caras de las personas que daban testimonio en la Comisión de Verdad en África del Sur. Es muy interesante porque uno no sabe a primera vista quién es víctima y quién es victimario. Entonces, coloca la pregunta: ¿cómo es que esa categoría de víctima es inherente o es algo que proyectamos en la persona sabiendo lo que pasó?, es súper complejo porque también hay muertos que son victimarios y hay muertos que no. El caso de Pablo Escobar, es una foto, es intrigante porque cómo interpretar eso, es grotesco, lo mereció, pero igual, es inerme. No sé que es lo que uno siente frente a esa imagen.

C.G.: Yo creo que la víctima no está con un sello que dice víctima, sino que hay una construcción de y sobre ella. En esa medida, mi pregunta es sobre esa construcción visual de esa víctima. ¿Cómo ustedes los fotógrafos la están construyendo?

S.F.: Yo creo que pasa más que nada por esa simplificación del término para hacer de la víctima alguien inerme, sin recursos, reducido al estatus de víctima sin capacidad de actuar. Eso es un debate, de eso se ha hablado mucho en el libro *Bending The Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen* (2013) de Fred Ritchin. Él es un tipo muy influyente, que por mucho tiempo dirigió el Programa de Fotografía de Derechos Humanos en NYU – Universidad de Nueva York –. Él tenía un programa excelente que es una beca para fotógrafos de todas partes del mundo sobre derechos humanos de América Latina, Asia y África. Él en ese libro traza un poco los debates que se han dado en los grandes ONGs, sobre cómo ellos representan a las víctimas, ya que recibieron muchas críticas; por ejemplo, mostraron a los africanos inermes, simplemente como víctimas, como objetos de pesar, de pobrecitos que necesitan de una organización de blancos que llegue y les dé auxilio. Ha habido una reacción contra ese tipo de construcción que me parece muy importante porque, cuántas fotos de niños con el labio partido, mirando con ojos mojados y africanos, vueltos nada, ya no tienen ni risa, ni ironía, ni lenguaje, ni nada. Ya no. Entonces, ese tipo de reflexión es importante y yo creo

que no se ha dado suficientemente acá en Colombia. No solamente es el campesino como un objeto de pesar, un ser menos de alguna forma. En realidad, lo que pasa es que las personas más fuertes, más eficaces en el país son víctimas. Entonces, es una categoría muy compleja, sin hablar de las víctimas que también son victimarios. Entonces tu punto es muy bueno, hay que dejar de usar esa categoría como algo dado, hay que reflexionar y darle mucha más complejidad.

C.G.: Hablando precisamente de la construcción de la víctima en términos visuales, ¿cuál cree que debería ser el papel del fotógrafo como mediador de la guerra? Porque, finalmente, las personas que vivimos en la ciudad, que no vivimos en los escenarios propios de la guerra sabemos de la guerra por la mediación que producen los medios de comunicación, ¿cuál sería el papel, entonces, que cumplen los fotógrafos en eso?

S.F.: Tratar de hacer fotografías teniendo el mayor contexto posible. Y parte de nuestra responsabilidad es hacer fotografías impactantes que tienen que llegar y activar sus corazones y la mente, pero hacerlo no de una manera simplista. Mejor dicho, muchas fotografías simplemente contestan preguntas y no provocan preguntas. A mí me parece interesante que las fotografías también provoquen preguntas, porque muchas veces las fotos de prensa tienen una lógica de contestar una pregunta prehecha.

Activar corazones y mentes es parte del trabajo que los fotógrafos tienen que hacer de la representación de uno de los conflictos armados más prolongados de la historia Latinoamericana; también, su tarea es expandir y cambiar la forma de mirar a la víctima. Mirarla desde el reconocimiento de su subjetividad, su individualidad y su historia particular. Es traer a la víctima a su propia presencia. Colocarla en su contexto y reanimar lecturas más humanas. En este sentido, el trabajo que tienen los fotógrafos en el anunciado postconflicto colombiano es un tema que los periódicos, las agencias y los mismos fotógrafos deberían discutir con sagacidad.