Historia e imagen

Verde
FEDERICO RÍOS ESCOBAR
Raya, Manizales, 2021, 324 pp.

EXISTE UN viejo malentendido entre imagen e historia. Si bien parece cada vez más obsoleto, el desacuerdo persiste hoy en día en distintas problemáticas, a menudo relacionadas con la imagen fotosensible (entiéndase aquí imagen cinematográfica y fotográfica) en general y la fotografía en particular. Esta última, a pesar de que a primera vista se presenta como una fuente prodigiosa de información –incluso envidiada por historiadores de otras épocas en las cuales esa tecnología no existía–, sin embargo, continúa siendo cuestionada en principio por su inestabilidad como objeto e imagen, es decir, como fuente y documento histórico. La construcción cultural del reportaje y el reportero a lo largo del siglo XX –que erige un régimen óptico altamente maleable basado en la ilustración verosímil del acontecimiento, la actualidad, el presente histórico– no resulta completamente ajena a esta desconfianza hacia el papel de la imagen fotosensible dentro del proceso historiográfico.

El arte, en cuanto actividad de producción iconográfica igualmente inclinada hacia la representación de la historia, nunca ha tenido que justificarse de semejante manera. Ni la pintura de historia de José María Espinosa –y más ampliamente de toda la gesta bolivariana de principios del siglo XIX–, ni la gráfica testimonial de los años sesenta, entre otros ejemplos, parecen sufrir de un cuestionamiento sobre las intenciones de su autor, su inclinación ideológica o la objetividad de su representación, porque están profundamente impregnadas de la mirada con que los historiadores enfocan cada imagen. Si bien pueden convocarse diferencias de naturaleza estética, técnica y tecnológica –pintura/fotografía, pincel/cámara–, entre otros factores de diferenciación de ambos medios, parece prevalecer una aproximación distinta a la memoria histórica pintada y a la fotografiada, como si los pigmentos conformaran una garantía de confianza colectiva de la cual carecerían las sales de plata.

Como respuesta a esta situación, fotógrafos, editores o pensadores han intentado idear otro destino historiográfico de la imagen fotográfica, que solía materializarse bajo la forma de libros y exposiciones –dos objetos y formatos que conformarían un verdadero refugio para una expresión consciente del reportaje y la fotografía documental–. Entre legiones de ejemplos generales como los epigramas fotográficos del libro *Kriegsfibel*, publicado en 1955 por Bertolt Brecht, recordemos en el contexto colombiano la publicación de *El 10 de febrero* (1907), reconstrucción fotográfica del atentado contra el presidente Rafael Reyes, realizada por Lino Lara, y su posterior represión; el fondo fotográfico de Germán Guzmán Campos, reproducido parcialmente en la *La Violencia en Colombia* (1962); *Violentología*, de Stephen Ferry (2011); también en cierta medida el álbum fotográfico *Antigüedades de Colombia*, de Julio Racines (ca. 1892); *El Bogotazo. Memorias del olvido*, de Arturo Alape (1983), o las exposiciones "Historia de Colombia a través de la fotografía, 1842-2010" (2011) y "El testigo" (2018-2023), de Jesús Abad Colorado, entre otros instantes durante los cuales la fotografía participó, para bien o para mal, en la escritura y la lectura de la historia de la nación.

La publicación en 2021 de *Verde*, del colombiano Federico Ríos Escobar, a cargo de Raya Editorial, se inscribe en esta genealogía. El libro, un trabajo que el fotógrafo realizó durante los años del proceso de paz del gobierno colombiano con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP), levanta con detenimiento un retrato divergente de la guerrilla en el momento histórico en que abandonó las armas y sus miembros regresaron a la sociedad civil. Como lo percibe Alejandro Gaviria al concluir su prólogo, Ríos Escobar muestra en el libro "la posibilidad de un futuro, la urgencia de cambiarle el color a nuestra historia". Toda una relación entre fotografía e historia parece transcrita en estas palabras: aquí la fuerza retrospectiva de las imágenes del pasado constituye la mayor potencia de construcción del futuro. En *Verde*, lo retrospectivo termina por ser profundamente prospectivo, pues cada imagen remite sigilosamente tanto a un ayer inevitable, como a una promesa superior de reconciliación y de unión colectiva.

El libro es, a primera vista, de apariencia austera. El color verde oscuro de su portada –referencia directa al verde vegetal profundo que identifica genéricamente el color de nuestras montañas y selvas, ese "nuevo color de la historia" al cual se refería Gaviria– responde literalmente al sentido del título. A excepción del nombre del autor, el objeto cerrado no presenta nada más que un delgado hilo negro, dibujando perfectamente el Trapecio Amazónico en el eje central de la portada; unos dibujos diminutos de montañas aparecen también a lo lejos en la esquina superior derecha de la contraportada...

Pero este verde monocromático que envuelve toda la publicación, como recubre todo el relieve del país, termina por revelar al lector un mapa –la encuadernación hace que la cubierta del libro se desprenda sutilmente del conjunto al pasar a la primera página–. El mapa de Colombia que se despliega entonces, por un lado del formato, sitúa precisamente los distintos lugares recorridos por el fotógrafo durante el proyecto. La otra cara, por su lado, presenta un amplio índice de las fotografías reproducidas en el libro, con sus respectivos títulos, indicaciones de lugar y fecha, además de un pequeño ícono para facilitar su identificación. De entrada, el lector, con mapa e índice en mano, ya sabe que la información de las fotografías –su simple rótulo– está separada de la imagen. Una narrativa exclusivamente llevada por las imágenes se impone entonces desde el principio de la lectura.

Este inicio da a entender la agudeza con la cual se ha desarrollado el resto de la publicación. Ante la ausencia de un texto que conformara el hilo conductor de la narración de *Verde*, el libro propone un ordenamiento meticuloso de las fotografías, desplegadas a menudo en amplios formatos horizontales sobre las dobles páginas. La sucesión de las imágenes obedece a menudo a una decisión de orden narrativo, informativo o estético que agiliza la lectura y acompaña la mirada del lector. Como esa imagen al principio del libro, de unos guerrilleros observando el cielo a través del follaje de la selva,

que anuncia la siguiente fotografía, de un helicóptero del Ejército Nacional durante una evacuación aeromédica; o aquella imagen de la bandera de Colombia descarnada flotando en el aire, que da lugar a las fotografías de una pequeña asamblea reunida con ocasión de un partido de la Selección nacional, para luego dar paso a un retrato de grupo donde guerrilleras en uniforme con armas posan a los lados del equipo masculino de fútbol, enteramente vestido con la camiseta oficial amarrilla... Toda la sintaxis del libro se basa en esta economía sutil de los signos de las imágenes.

Sin embargo, algunas fotografías se salen de esta organización de la diagramación. En pocos casos, vienen, en efecto, acompañadas de un corto texto que las ilustra, mientras otras han sido reunidas sobre un fondo marfil que destaca su carácter especial, pues se constituyen finalmente como verdaderas series autónomas, con título propio. Ya sean las fotografías del contenido de los morrales de los combatientes (*Revolution backpack*); las de las sillas usadas cotidianamente por los guerrilleros (*Sillas*); el conjunto de polaroids firmadas por cada persona con la fecha de su reclutamiento en la guerrilla (*Polaroids*), o la serie de dobles retratos de identidad, con uniforme de las FARC y vestimenta civil (*Uniforme y de civil*), cada una de estas series –por la sistematización del punto de vista y del foco, por el uso de la frontalidad o por las dinámicas de involucramiento de los modelos en la elaboración de sus retratos– hace desbordar la práctica de Ríos Escobar del campo de la reportería gráfica y el documento fotográfico. Si bien anclan, por supuesto, el trabajo del fotógrafo en lógicas propias al arte contemporáneo, estas decisiones visuales y plásticas proponen a la vez un régimen documental distinto que –si bien ya fue comprobado en la práctica fotográfica internacional– resulta sin embargo relativamente inédito en Colombia en el campo de la representación del conflicto armado interno. En dichas estrategias renovadas de la narración y del documento fotográfico anidan estas partículas que permiten superar la lectura de acontecimientos históricos que, a semejanza del acuerdo y el proceso de paz, han sido sobrerrepresentados. En *Verde* las imágenes son distantes de las convulsiones de la actualidad, desolidarizadas de la estética fotoperiodística tradicional, para reconfigurar un imaginario que el flujo de las representaciones mediáticas había degradado en nuestra memoria.

Es entonces, en esos otros usos del documento fotográfico –ya sea en la concepción del libro, en el montaje de sus imágenes, en la construcción de las series o en la toma de decisiones estéticas–, que la fotografía de Federico Ríos Escobar y la publicación de *Verde* ocupan espacios baldíos del imaginario colectivo, renuevan las formas de narrar, reafirman la relación entre imagen e historia. Tal vez por esta razón la publicación parece evitar todos los íconos fotográficos del dolor, que son habitualmente el combate, las ruinas, la herida, el duelo o la muerte, entre otros tópicos de la iconografía bélica. En *Verde*, tanto el fotógrafo como el editor, Santiago Escobar Jaramillo, han integrado décadas de desafío a la reportería gráfica, ya sea por la importancia del control sobre las imágenes o el lugar de su edición. Privilegian una temporalidad nueva, más lenta y distante, descentralizada del evento a través de la elección de las periferias de la historia, de sus intersticios, que condensa toda la sal del libro, en el sentido de que en estas páginas se configuran los lugares *comunes* e inteligibles de la memoria colectiva contemporánea.

Julien Petit