



LA FICCIÓN EN LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

ENTREVISTA A FEDERICO ESTOL

Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Fotógrafo peruano e investigador. Doctorando en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria en la Escuela Nacional Superior de Fotografía en Arles, Francia.

cannock@gmail.com

A lo largo de la historia de la fotografía el régimen documental ha sido, sin lugar a duda, hegemónico. Las características técnico-científicas (ópticas, químicas) del aparato fotográfico le permitieron al ser humano producir imágenes que contenían representaciones del mundo con un alto grado de iconicidad e indicialidad. Es decir, signos que no solo se parecían mucho a aquello que mostraban, sino que, por si esto fuera poco, eran su huella directa. Estas características le otorgaron a la imagen fotográfica las principales funciones que ha cumplido durante sus casi 200 años de existencia: registrar la realidad con la finalidad de transmitir información visual al servicio de diversos campos institucionales, principalmente la ciencia y la prensa. Al respecto, el célebre historiador de la fotografía Beaumont Newhall señala: «Desde su nacimiento en 1839, la importancia de la fotografía para proporcionar, con el mínimo esfuerzo, registros visuales precisos se planteó como uno de sus principales valores»¹.

De esta ontología y pragmática del aparato se deriva el género fotográfico que ha sido, muy probablemente, hegemónico durante el siglo XX: el documental. Ligado a un conjunto

de visiones reformistas, progresistas, liberales y humanistas durante las primeras décadas del siglo pasado, la fotografía documental se constituyó como una actividad esencial para la circulación de información sobre los grandes acontecimientos que se desarrollaban a lo largo y ancho del mundo: guerras, hambrunas, revoluciones, migraciones, genocidios, etc. De acá la muy conocida descripción del fotógrafo como «testigo de la historia». Esta caracterización terminó por darle forma a la función social del fotógrafo documental: dar a ver el mundo con la intención de generar conciencia y, de ser posible, mover a la acción. ¿El objetivo final? Colaborar con los procesos de transformación social. De ahí el carácter profundamente ético y político de la fotografía documental.

La formación de la identidad documental de la fotografía coadyuvó a que el medio se asociara, tanto en el imaginario colectivo como en los círculos profesionales, a ideales como la veracidad, la objetividad, la autenticidad y la transparencia. Esta definición histórica de la fotografía la alejó significativamente del ámbito de la ficción, a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre con el cine y la literatura, que, contrariamente, han sido mucho más practicados (y estudiados) desde el punto de vista de su potencia ficcional que de la documental. La ficción, directamente asociada a la facultad

¹ Newhall, B. (1938). Documentary Approach to photography. en Parnassus, vol. 10, núm. 3, p. 3 (la traducción es nuestra). <https://bit.ly/3NlagjC>

de la imaginación, ha sido considerada más bien como un escape de la realidad, como la construcción de mundos paralelos, fantásticos, que nos invitan por un momento a vivir en una realidad alternativa. Por ello, la fotografía, imagen factual dependiente directamente de los estados de cosas del mundo, no ha tenido mucho que decir, aparentemente, en el ámbito de la ficción.

Sin embargo, toda historia oficial tiene su reverso. Se podría trazar una historia contra-hegemónica que siga la evolución y las transformaciones del uso de la ficción en fotografía. Recordemos, por ejemplo, que en el origen mismo de la fotografía existe ya una propuesta ficcional: *El ahogado* de Hyppolite Bayard. Esta fotografía contiene una serie de elementos que pueden permitirnos calificarla como la primera ficción en fotografía: la autorrepresentación, la puesta en escena, la teatralización, el texto que acompaña la imagen y la intención del autor. Desde aquel entonces la lista de fotógrafos que han recurrido a la ficción es muy extensa: Henry Peach Robinson, Claude Cahun, Man Ray, Duane Michals, Gilbert Garcin, Cindy Sherman, Jeff Wall, Cristina de Middel, Joan Fontcuberta, por solo mencionar algunos nombres conocidos. Sin duda alguna, todos estos artistas han recurrido a estrategias estéticas diferentes, y han estado movidos por razones distintas.

En los últimos años una tendencia fotográfica se está desarrollando en la frontera que antaño separaba al documental de la ficción, y que ahora está convirtiéndose más bien en un umbral difuso donde ya no se sabe bien si podemos seguir hablando de documental y de ficción o si es mejor hablar de ficción documental, de documental de ficción... o si tal vez sea mejor inventar una nueva palabra. Los ya mencionados Jeff Wall, Cristina de Middel y Joan Fontcuberta, pero también Philip-Lorca diCorcia, Max Pinckers, Jonas Bendiksen, SMITH, Taryn Simon, Waalid Raad y el Atlas Project, entre otros. Lo que resulta interesante del trabajo de estos artistas es que no conciben el uso de la ficción como una fuga de la realidad, sino como un lugar donde se negocia la forma de la realidad. Esto implica que la ficción se concibe como un espacio de reconsideración

del estado de cosas actual. La dicotomía propia del pensamiento binario —o *registrar* la realidad (documental) o *escapar* de la realidad (ficción)— se dialectiza en un movimiento complejo que concibe el acto de registrar la realidad como un acto de imaginación radical donde, desde el seno mismo de la realidad, se abren nuevas posibilidades de existencia, como decía Nietzsche. En tal sentido, el ámbito estético deviene estrictamente político.

Para describir esta síntesis crítica de lo documental y de lo ficticio el filósofo Yves Citton habla de «contra-ficciones»:

El paso por la ficción debe asumirse, por tanto, como un paso necesario para cualquier política emancipadora, que incluiría inevitablemente una dimensión «visionaria». Hablaremos de contraficciones para designar las narraciones antisistémicas cuyo objetivo (o efecto) consiste en hacernos vislumbrar otro mundo posible, para desprendernos de las falsas evidencias a través de las cuales se reproducen los datos que nos ciegan y paralizan².

Uno de los proyectos que en los últimos años se posiciona de forma más clara y contundente en esta línea es, a nuestro juicio, *Héroes del brillo*, del fotógrafo uruguayo Federico Estol. Tuvimos la oportunidad de conversar con él, precisamente, sobre el uso de la ficción como herramienta crítica, la condición actual de la fotografía documental, el trabajo de creación colectivo, su mirada en torno a la fotografía latinoamericana, el rol social de los artistas visuales y, por supuesto, sobre la evolución de su trabajo a través del tiempo.

«Creo que el aporte es el entender que la fotografía no es solo hacer la historia, sino asegurar que llegue al ciudadano de alguna forma y es importante hacer estrategias de participación o creación involucrando personas fuera del mundo fotográfico».

- Federico Estol

2 Citton, Y. (2012). Contre-fictions: trois modes de combat. en *Multitudes*, vol. 48, núm. 1, pp. 72-78 (la traducción es nuestra). <https://bit.ly/3TRaBgx>



Me gustaría iniciar la entrevista pidiéndote que nos cuentes cómo interpretas la evolución de tu trabajo a través del tiempo. Desde tu proyecto sobre las fiestas en Uruguay, hasta Héroes del brillo, ¿cómo se ha modificado tu forma (métodos) de trabajo? Y, especialmente, ¿cómo ha ido consolidándose tu concepción del rol y la utilidad de la fotografía en/para la sociedad?

Para contestar esta pregunta debo contarte un poco mi trayectoria, yo soy un narrador visual con mucha experiencia en lo social y esto se lo debo a la fotografía, mi primer proyecto *Fiestas del Uruguay* fue el que me llevó hacia este camino y se lo agradezco eternamente. Realice un libro de mucha trascendencia en mi país y me especialicé en lo etnográfico al trabajar con mi colega antropólogo durante esta aventura. Más adelante el gobierno de Uruguay nos contrata a nosotros para desarrollar un programa nacional de crear elementos de identidad en urbanizaciones nuevas. Era un proyecto que se focalizaba en lugares donde la gente estaba recién realojada, pero no existía el sentido de pertenencia al lugar, nosotros en 6 meses creábamos la bandera del lugar, le poníamos nombres a las calles, creábamos una fiesta o una plaza todo en forma participativa con los vecinos. Aquí terminé formándome en los procesos grupales y estudié educación popular con los curas franciscanos en Montevideo. Más adelante produje las series *Hello Montevideo* en la ciudad ubicada en el estado de Minnesota, donde mi estereotipo de EEUU a través de sus películas fue plasmado jugando con la conexión con el Uruguay que tienen sus ciudadanos, y luego con *La Isla el Tesoro* donde hago una serie híbrida entre la fiesta del pirata en Islas Caimán con el mundo financiero del paraíso fiscal. Todos estos proyectos eran documentales, pero los espectadores pensaban que había ficcionado las escenas, ahí me di cuenta de que lo importante es la narrativa y que el público de la fotografía había cambiado.

Héroes del Brillo es el primer proyecto en el que utilizo toda mi formación social para hacer una metodología sostenible, donde abro la participación creativa al colectivo y en el que surge una economía circular atrás del proyecto, compartiendo así los beneficios por la circulación del proyecto. Esto me parece muy

importante para no repetir prácticas extractivistas que generan fotógrafos.

Una mirada rápida a tus proyectos puede hacernos creer que estamos ante propuestas documentales. Sin embargo, hay algo en ellos -en la mayoría al menos-, inquietante, algo que me hace dudar acerca de lo que estoy viendo. *The Forgotten city*, *High Density Rome*, *Hello Montevideo* y *The Treasure Island* están atravesados por cierta indeterminación acerca del régimen visual al que pertenecen, ¿estamos ante ficciones? ¿simulacros? ¿Cómo defines tu forma de abordar fotográficamente la realidad?

Siempre me inspiraron las historias singulares que pudieran sorprender al espectador y transitó este camino por más de 15 años. Al principio utilicé la identidad del grupo tratando de documentar lo inmaterial, aquello que es transmisión oral y que muchas veces quedaba de lado en la narrativa, ¿como se ve una leyenda? ¿Como fotografiar un rumor?

Hoy creo que lo importante es captar la atención del espectador no fotografo y tener una forma ética de trabajar. Mi propia experiencia sabe que depende del tema a desarrollar. Muchas veces no alcanza con lograr la visibilidad de cierta situación para cambiar algo y tenemos una responsabilidad al trabajar con situaciones de vulnerabilidad, no me parece justo ganar dinero circulando una serie en el mundo de la fotografía y que las personas involucradas no obtengan nada a cambio cuando solo el hecho de mostrar la «realidad» es el fin. Si sacas paisajes no tenés este dilema o si haces temas generales como una guerra, ya que no hay un grupo de referencia específico. Pero cuando lo hay es necesario cambiar los métodos. Fotógrafos de todo el mundo vienen muchas veces al tercer mundo donde las personas no exigen tanto por sus derechos de imagen y hacen la historia para luego ganar ciertos fondos que no son compartidos. Es una práctica colonial que muchos fotógrafos latinoamericanos también practican sin darse cuenta y sin pensar cómo hacer las cosas diferentes en nuestro continente. Luego de *Héroes del Brillo* diseñé un manifiesto de la acción directa social con estas bases que está bueno replicarlo o difundir en su revista.



- Todos somos autores y producimos el proyecto colaborativamente.
- Involucrarse como creador en las luchas de la sociedad explorando estrategias de combate social utilizando la imagen colaborando con ONG, sindicatos, organizaciones de la sociedad civil y medios barriales.
- Acción directa que funcione en una zona determinada cumpliendo una función concreta de comunicación, una esquina, un barrio, un pueblo, luego para medios masivos y el circuito del arte.
- Fotografía al servicio social sin renunciar al lado artístico en la comunicación, debemos emocionar tanto como en un barrio como en una galería de arte brindando transcendencia a la lucha.
- Edición y control de la distribución del proyecto compartida con el colectivo en todo momento.
- Crear sistema de generación de dinero con el proyecto que sea explotado por la organización o grupo luego que termina el mismo, brindando apoyo necesario hasta que sean autosustentables.
- Compartir las ganancias por cualquier venta del material producido en forma permanente dado que es una coautoría en revistas, galerías y premios en metálico.
- Luego de finalizada la experiencia colectiva, el grupo debe mejorar algo del punto en que estaba de inicio, sino el proceso no cumple el objetivo, generar entre el artista y los participantes un vínculo sincero.

Sé que el proceso de **Héroes del brillo** ha sido complejo, pues ha implicado la participación de muchos actores. ¿Cómo nació y cómo se desarrolló este proyecto? ¿Qué rol jugaron los limpiabotas? ¿Qué cambió en relación con tus anteriores proyectos? ¿Cómo opera la fotografía en el contexto de un proyecto de corte participativo, relacional y, tal vez, activista? ¿Qué crees que modifica, en términos de mensaje, pero también plásticos, el haber incluido elementos de la novela gráfica en el proyecto? Finalmente, ¿crees que la ficción puede jugar un rol importante en la reconfiguración de nuestros imaginarios y ser, gracias a ello, probablemente tan (o más) crítica que el documental?



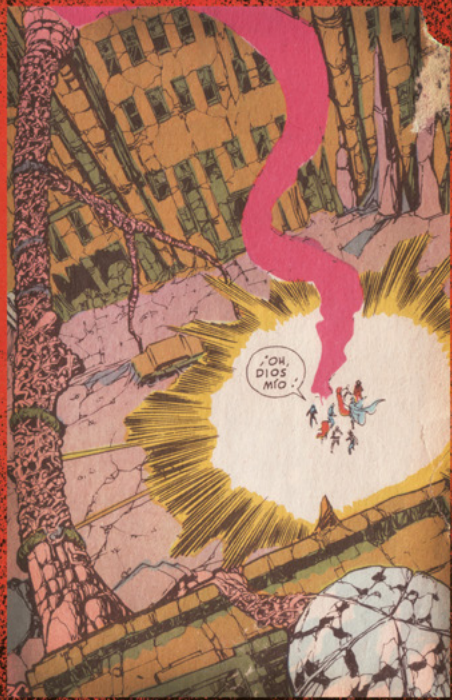
Supé de los lustrabotas en Bolivia que se cubrían la cara con pasamontañas para no ser discriminados por la sociedad por mi cuñado que viajó a la paz y me contó la historia.

Estando allá en Bolivia, fue la primera vez que percibí el límite de la fotografía documental para lograr un cambio. El pasamontaña era tan fuerte que no podía sacar la concepción que tiene la gente sobre el peligro, la figura del malandro, del narcotraficante, con respecto a

estas personas. Era imposible acabar con este prejuicio a través de fotografías directas, así que tuve que echar mano a la ficción, pero a la ficción que los lustrabotas quieren construir. Con este trabajo empecé descubriendo el periódico de los lustrabotas *Hormigón Armado* que ellos mismos hacen para tener más de qué vivir y pagar un seguro de salud gestionado por una organización social. Entonces pensamos en hacer una serie de fotos para publicar en un fotolibro con el mismo formato que su periódico

callejero. Este periódico lo venden hace 16 años y sacan una edición mensual.

En una de las portadas que vi, hechas por ellos en un retoque digital casero aparecía uno de ellos con una capa. Durante una serie de talleres de los sábados que ellos organizan como encuentro, empezamos a hacer unos guiones y *storyboards* para trabajar en el tema. La narrativa que decidimos entre todos fue la de mostrar siempre la acción heroica de estos



personajes e ir a los barrios de El Alto donde está la famosa arquitectura andina para crear una ciudad fantástica e irreal. Ellos son los actores y los creativos de cada escena, resultando en un proyecto participativo con el sujeto fotográfico. Yo lo llamo *community-base visual storytelling* y se relaciona con mi formación como activador social en comunidades rurales en Uruguay.

La circulación de la serie de imágenes *Héroes del Brillo* ha recaudado fondos en premios, festivales, publicaciones por el mundo, llegando la suma total de 10.000 dólares. La mitad de esta cifra se ha transferido al grupo de 60 lustracalzados de la asociación social Hormigón Armado por concepto de coautoría del proyecto. La organización utilizó lo recaudado para financiar productos que venden los lustrabotas y que alivian el diario vivir de este colectivo. En total se imprimieron 12000 fotolibros, 8000 calendarios, 500 postales creando una entrada directa para la organización. Esto muestra, a su vez, una faceta nueva al hacer fotografía social más enfocada en brindar

herramientas concretas a grupos vulnerables en Latinoamérica y ya no solo a apelar a la visibilización del problema como objetivo final.

No trabajas exclusivamente como «autor», trabajas también como comisario y director de festivales relacionándote con instituciones no gubernamentales y del Estado uruguayo. Tengo una pregunta de ida y vuelta al respecto: primero, ¿qué le ofrece la mirada/ el pensamiento de un fotógrafo a estas instituciones? Y, a la inversa, ¿qué le aportan estas actividades «no» fotográficas a tu trabajo como artista visual?

Yo creo que fui entrando en esta movida por la capacidad de trabajar en equipo y luego como estrategia de generación de nuevas plataformas para artistas visuales de Uruguay. Creo que el aporte es el entender que la fotografía no es solo hacer la historia, sino asegurar que llegue al ciudadano de alguna forma y es importante hacer estrategias de participación o creación involucrando personas fuera del mundo fotográfico. Aprendí mucho de las instituciones no





fotograficas dado que te ofrecen herramientas donde el mundo de la imagen no está desarrollado. Aprendí de educación popular, escritura, medio ambiente y psicología trabajando en estas organizaciones.

Sé que estás bien conectado en el territorio de la fotografía latinoamericana (¡y más allá de ella!), en tal sentido, me gustaría saber si has pensado sobre los movimientos, tensiones, mutaciones, innovaciones, etc., que están marcando la práctica fotográfica latinoamericana actual, ¿qué es lo que más te llama la atención? ¿a qué cosas deberíamos prestarle más atención?

Hoy en día mi mayor preocupación es la falta de reflexión de los creadores y creadoras latinoamericanos sobre el lado ético de los mecanismos de financiamiento de proyectos, en un 90 % vienen de fuera y muchas veces esos dineros te obligan a trabajar temas que aumentan el *cliché* latinamericano. También estos fondos vienen de organizaciones que se dicen filantrópicas como Open Society o Prince Claus donde, detrás del telón, existen intereses de lavado de imagen institucional o de seguir imponiéndose como focos de conocimiento eurocentristas opacando lo local.

Para terminar, volviendo a la cuestión de la ficción y el documental: ¿qué crees que

implica, ideológicamente, que Magnum haya nombrado a Cristina de Middel como su nueva presidenta, alguien que trabaja básicamente desdibujando la línea que separa la ficción del documental?

Me parece buenísimo lo que sucedió con Cristina y su nominación a la presidencia de Magnum. La agencia está cambiando y cada vez entran nuevos referentes que narran utilizando la ficción. Los últimos exponentes como Max Pinckers o De Middel muestran claramente esta tendencia. Creo que el público que antes era alcanzado por el documental directo se fue transformando con los años y ahora está cooptado por las plataformas digitales como Netflix o Amazon. Las personas casi no ven noticias y están alejadas de la «realidad» y creo que este tipo de narrativas logran comunicar temas importantes pero con una estética formal que logra captar la atención del espectador, algo muy difícil en una sociedad hiperinformada. Me parece que la ficción puede ser más transformadora que el registro documental clásico dado que puede unir posiciones opuestas sin hablar directamente sobre el problema. Es, además, una herramienta poderosa que sortea las posturas o posiciones polarizadas muy comunes en nuestra vida contemporánea y logra, con un mensaje aparentemente más abierto, una comunicación más empática sin prejuizamiento previo. ●



