

Cómo vivir en el lecho del río (y no morir ahogado). La obra fotográfica de Felipe Romero Beltrán

Introducción. La frontera como imagen

La frontera, como el dolor¹, corre quizás el riesgo de no ser enunciable en su sentido más puro, de no aparecer más que en el cuerpo que la vive. Del dolor solo es posible reconocer sus síntomas, sus vestigios a través del otro cuerpo que se tuerce o del grito que no explica el dolor, sino que lo testifica. No podemos entender verdaderamente el dolor de los demás en un sentido experiencial. Como él, la frontera solo puede aparecerse ante los otros a través de paratextos, de síntomas y traumas que se asientan — y se hacen o no visibles—. Hay leyes que dirimen quiénes son los cuerpos de frontera o cuándo son esos cuerpos fronterizos, estructuras estatales y policiales que clasifican quiénes pueden cruzarlas, acuerdos y guerras que fijan líneas en los mapas aprovechando vados, desiertos y ríos. Pero este marco en realidad no puede explicar qué es la frontera ni atender correctamente su aparición. La frontera es tan solo la confección retórica de un modo de violencia sobre los cuerpos, algo que excede los entornos físicos y políticos y a lo que quizá solo tenga sentido aproximarse desde el arte —visual, musical, literario, escénico—, puesto que es el arte el que puede fabricar una serie de ficciones que constituyan un espacio de encuentro posible entre el cuerpo de la frontera y el cuerpo ajeno a ella. Es decir: para decir la frontera, quizá haya que inventarla.

Albert Corbí ha dicho «la frontera no existe»²; Gloria Anzaldúa, en cambio, la veía en todas partes: «las tierras fronterizas están presentes de forma física siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida»³. Aunque, en apariencia, la omnipresencia de la frontera y su inexistencia total son contradictorias, es en esta paradoja donde quizá sea posible aproximarse con la mayor honestidad posible a un asunto para el que en realidad carecemos de imágenes.

Las imágenes de fronteras de las que disponemos habitualmente son del todo insuficientes. En España, por ejemplo, cuando un número de personas cruzan la frontera por la conocida como «valla de Melilla», con frecuencia aparecen en prensa una serie de imágenes de archivo de otros intentos anteriores que generalizan a los cuerpos —todo cuerpo que cruza la frontera es el mismo cuerpo, en cualquier época— e insisten en la alambrada como espacio más geográfico que político⁴. Estas imágenes *documentan* el cruce o su intento cuando se distribuyen en prensa, pero también ratifican y afianzan la frontera como espacio definido y definitorio, es decir, como imagen. En su versión más actualizada, las cámaras de seguridad situadas en la frontera justifican de forma continuada un modo de permanencia de la frontera, a la vez que crean imágenes que son procesadas por otros agentes, estatales o no⁵, y que investigan y ratifican la continuidad de la frontera. En cierta medida, la frontera halla en la imagen a su gran aliado, algo que ya había predicho Harun Farocki en su videoensayo *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra* (1989). Puede parecer frívolo pensar en la frontera únicamente como imagen, sobre todo si hemos visto alguna vez las cicatrices de aquellas personas que han tenido que enfrentarse a las concertinas, pero que la frontera sea una imagen no elude en ningún momento que su efecto sea mortal. En lugar de ellos, la imagen-frontera garantiza la propagación de su mortalidad y de su violencia a través de una reproductibilidad técnica que reparte la frontera en múltiples cuerpos dominados por ella, reducidos a su condición de valla, de muro o de perseguidos. Es perentorio, en este contexto, inventar otras imágenes que deseen paralizar este carácter invasivo de las imágenes de la frontera y que, en su enunciación del sufrimiento, puedan crear también las condiciones para otras formas de mirar. En el texto que sigue se

¹ Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford, Oxford UP, 1985.

² Corbí, Albert. «Sobre El Cruce». En Romero Beltrán, Felipe. *Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2024.

³ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. Madrid, Capitán Swing, 2016.

⁴ Véanse, por ejemplo las imágenes que acompañan a las siguientes dos noticias: «Marruecos impide que cien migrantes salten la valla de Melilla», El País, 9/08/2021 (<https://elpais.com/espana/2021-08-09/marruecos-impide-que-cien-migrantes-salten-la-valla-a-melilla.html>); «Unos noventa subsaharianos saltan la valla de Melilla aprovechando una zona de obras», ABC, 19/01/2012 (https://www.abc.es/espana/abci-unos-noventa-subsaharianos-saltan-valla-melilla-aprovechando-zona-obras-202101191059_noticia.html). Última visita: 15/07/2025.

⁵ «El PP ve “irresponsable” el uso de cámaras de vigilancia chinas para las fronteras de Ceuta y Melilla», *Melilla Hoy*, 09/08/2025 (<https://melillahoy.es/el-pp-ve-irresponsable-el-uso-de-camaras-de-vigilancia-chinas-para-las-fronteras-de-ceuta-y-melilla/>).

defiende que el joven artista Felipe Romero Beltrán (Bogotá, 1992) crea en su práctica fotográfica y fílmica algunas de esas otras imágenes de la frontera a través de lo que definiremos como «lo documental ficcionado».

1. Desconfiar de lo documental.

La obra fotográfica y fílmica de Felipe Romero Beltrán (Bogotá, 1992) desarrolla una serie de técnicas artísticas y teóricas que presentan un juego constante entre lo verosímil y lo real para simultáneamente invitar y escapar la mirada del espectador. Su obra suele vehicularse a través de casos de estudio específicos sobre temas y geografías diferentes que guardan alguna relación con la migración, la aparición y desaparición de cuerpos y el retrato fotográfico. En estas páginas se recensionan tres proyectos recientes en los que el artista ha generado un material fílmico, fotográfico y literario que permite analizar comparativamente un modo de aproximarse a los términos de la frontera y de deconstruir sus implicaciones políticas y emocionales, pero también artísticas. Las geografías varían en cada uno de ellos —Colombia, México-Estados Unidos, Marruecos-España— y en todos ellos se evita la generalización o equivalencia de cada caso, si bien se reconocen algunos puntos en común.

El primero de estos trabajos es una publicación, un libro de artista titulado *Magdalena* (2020) que no versa directamente sobre una frontera entre países, sino sobre el principal río de Colombia. El Magdalena «nace en la cordillera de los Andes a 3650 metros de altitud, atraviesa el país a lo largo de 1600 kilómetros y desemboca en el mar Caribe»⁶. El río ha sido testigo y partícipe de la violencia del país desde los años 60, pues a él se han lanzado los cuerpos de las víctimas de guerrillas y militares para hacerlos desaparecer. Sin embargo, en el curso medio del río Magdalena aparecen de forma natural unos remolinos que devuelven a sus orillas los materiales acumulados en su viaje desde las montañas. Emergen entonces maderas y trozos de árboles, pero también los cadáveres de los asesinados. Hasta allí habrán de ir sus familiares a reconocerlos y enterrarlos y comenzar entonces un complejo proceso de duelo del que solo el río conoce el verdadero origen y sentido. Algunos otros cuerpos, sin embargo, no aparecerán nunca. El artista se enfrenta entonces a un dilema ético y artístico: debe dar cuenta de ese duelo y de esas personas que al fin pueden ser enterradas, pero sin olvidar el tránsito de los cuerpos por el río, que los conforma más allá de la vida. En uno de los textos que acompañan a las fotografías, anuncia lo siguiente:

La tumba es un río. La tumba está hecha de agua. El cemento está hecho para la posteridad, ahora es indeterminado, en cambio constante. El cemento estaba hecho para el reconocimiento y el río diluye los cuerpos una y otra vez. ¿El cuerpo recuerda? Enterrado volverá a tener nombre. Esto, dicen, implica que los vivos no cesen de recordar sin tener memoria. Un vivo es un cuerpo fuera del agua que venera a un cuerpo salido de ella.

En este texto se observa una preferencia que acompaña toda la obra del artista hasta el momento: la definición del cuerpo no herido a partir del cuerpo violentado. Un vivo es un cuerpo fuera del agua que venera a un cuerpo salido de ella. El cuerpo venerado, el eje de la descripción, es aquel que sale del agua, el maltratado y victimizado en el conflicto; el cuerpo vivo es solo aquel que venera. Esta veneración, por tanto, es el eje de la serie fotográfica que combina varios tipos de imágenes sin orden evidente. Hay imágenes puramente teatrales (¿recreadas?) en las que el ritual del entierro se presenta a través de personajes extrañados, guardando un extraño luto o a punto de oficiar una ceremonia fúnebre (imagen 1)⁷. También hay otros retratos frontales y directos que prolongan este extrañamiento y generan una sensación de intimidad rota. Aquí se incluye alguna imagen de pescadores tapados o no con grandes sombreros, en poses rectas y muy estudiadas que contrastan con otros retratos caseros de archivo de lo que podemos leer (sin que nada lo confirme) como desaparecidos. Alrededor de estos retratos, aparecen otras fotografías puramente paisajísticas del río, inocentes e incapaces de dar cuenta de la historia de violencia (imagen 2). Entre todas ellas, el cementerio, del que vemos las lápidas escritas a mano y un ataúd abierto (imagen 3), remarca el sentido de todo un relato más rítmico que narrativo en el que la desaparición parece sustituirse por la reaparición, por la emergencia de los cuerpos y por la sepultura como lugar de visibilidad definitiva pero precaria.

⁶ Romero Beltrán, Felipe. *Magdalena*. Madrid, Ediciones Anómalas/Comunidad de Madrid, 2020.

⁷ Las imágenes se adjuntan al final del documento. Todas provienen de la página web del artista: <https://feliperomerobeltran.com/>.

Felipe Romero Beltrán aprovecha el formato del libro, cuya portada es precisamente una foto a punto de desaparecer por culpa de un flash (imagen 4) para plantear de forma sutil un conflicto que aparece en toda su obra tanto teórica como artística hasta el momento. Existe la sospecha de que la fotografía ha fallado históricamente en su posibilidad documental, puesto que no ha podido dar cuenta del horror de forma convincente. Si bien Georges Didi-Huberman ha defendido que, en su humildad, la fotografía más precaria en las condiciones más difíciles demuestra su vocación solidaria, como se observa en su análisis de las pocas fotos de que disponemos del horror de Auschwitz⁸, el hecho de que el horror se documente no puede parar la catástrofe. En estos momentos, las múltiples imágenes que tenemos de Gaza no han conseguido que el sufrimiento de los palestinos sea inferior; de hecho, existen imágenes de militares israelíes que graban y documentan sus acciones más crueles.⁹ No es solo que la imagen no pueda detener la violencia, sino que es agente de su extensión y multiplicación en todas partes en un contexto de tránsito de datos inmediato. Además, genera un régimen estético que se puede catalogar como “canónicamente bello” y que produce un modo de fotografiar(se) destinado a perpetuar la violencia.¹⁰ Sobre esta desconfianza ha hablado Romero Beltrán en su tesis doctoral al plantear lo documental desde una lógica posmoderna:

El cambio de paradigma, en la lógica posmoderna, desplaza el valor del documento, y constituye el funcionamiento del dispositivo en el uso, según el contexto que lo determine (que lo valide), lo que ha permitido el uso de la fotografía como sujeto social. El discurso de lo documental se complejiza, sumando al dispositivo condiciones fuera de la imagen, que debe resolver para mantener la validez en las relaciones sociales que este establece.¹¹

Esta complejización del discurso adopta diversas formas en la práctica del artística, pero es necesario aquí incidir en dos: en primer lugar, la desconfianza de lo documental no anula la fotografía, sino que permite ampliar sus horizontes. Así, documental es el registro de imágenes de los desaparecidos, pero también el paisaje cotidiano del río. De forma muy atrevida, el fotógrafo amplía la definición de lo documental hasta rozar la ficción: el posado evidente, cercano, genera un espacio mixto que recuerda a la revista de moda y a la imagen teatralizada de la fotografía colonial, como se analizará en el apartado posterior. En segundo lugar, Romero Beltrán recupera el fin ético de la fotografía de conflictos: al multiplicar sus recursos y combinar en el libro de artista el texto, la imagen y el diseño, todos los elementos colaboran para rememorar y rodear un dolor que, como la frontera, es en principio incommunicable.

2. Dormir tras el cruce.

Felipe Romero Beltrán presentó la serie fotográfica *Dialecto* en el espacio FOAM de Ámsterdam entre el 25 de enero y el 1 de mayo de 2023. La muestra se completó con un vídeo en tres canales, *Recital*, en el que tres chicos marroquíes que viven en España desde hace pocos años leen las primeras páginas de la *Ley Orgánica 4/2000, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social*. Debido a su irregular dominio del idioma y al difícil lenguaje burocrático, el vídeo refleja las dificultades de dicción y comprensión de la ley para jóvenes migrantes, actuando como una directa y evidente metáfora de dificultades mucho más complejas.

⁸ Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Madrid, Paidós, 2004.

⁹ «Israel reprende a un soldado por un vídeo en el que sale bailando y vistiendo lencería de mujer durante el registro de una casa en Gaza». *20 Minutos*, 3/02/2025. <https://www.20minutos.es/noticia/5678626/0/video-viral-un-soldado-israeli-bailando-mientras-viste-lenceria-mujer-una-casa-que-ejercito-realizo-una-operacion/>.

¹⁰ El dossier de la revista *a*Desk* del mes de julio se ha dedicado íntegramente a este tema. En concreto, el artículo «Violación performativa» de Adam Bromberg e Ido Nahari analiza la burla sobre el físico de los soldados israelíes a los palestinos, como antaño se hizo contra los judíos a través de la exageración de unos rasgos físicos generalizados y tematizados: «Ya sea la ropa, partes del cuerpo, el color de piel o la estructura ósea, el aspecto físico es información sobre lo quién somos o cómo nos presentamos que ofrecemos a todo aquel con quien nos cruzamos, incluidos, por supuesto, los potenciales agresores. Da igual que sean bullies en el instituto o soldados cometiendo un genocidio; quienes se burlan suelen elegir rasgos físicos ajenos y distorsionarlos hasta lo grotesco, porque así de sencillo es. Son ataques a lo visible, una vía directa para generar daño personal a quienes son ridiculizados, al tiempo que evitan todo conocimiento significativo de quiénes son en realidad». <https://a-desk.org/magazine/violacion-performativa/>.

¹¹ Romero Beltrán, Felipe. *Estructura de la imagen documental: tres modulaciones en torno a la condición fotográfica*. Dir. Puyal Sanz, Alfonso. Universidad Complutense de Madrid, 2024.

Dialecto supone la actualización fotográfica de este vídeo a través de las imágenes de estos tres chicos, llamados Habib Houari, Youssef Elhafidi y Bilal Siasse, quienes llegaron siendo menores de edad a España desde Marruecos y vivieron un periplo diferente hasta afincarse en Sevilla. En el catálogo de la muestra se adjuntan unos textos en español y en inglés en el que cada uno de ellos relata su biografía de frontera. En todos estos relatos, el cruce entre ambos países ocupa unas pocas líneas; la extensión de la frontera alcanza hasta los centros de acogida, los primeros trabajos y las personas que fueron amables o no con cada uno de ellos. En esta obra, lo documental adopta también una posibilidad diferente y arriesgada. Los chicos se convierten en una suerte de modelos de sí mismos: aunque aparecen posando en entornos que recuerdan al centro de acogida y que tal vez lo sea (imagen 5), muy pronto se hace evidente la artificiosidad de las imágenes y la transformación que efectúa la fotografía sobre ellos. En un gesto opuesto al miserabilismo, la iluminación y los posados asemejan a una revista de modas (imagen 6), la languidez los dota de un porte aristocrático y erotizado que, distribuidos en la sala de exposición, aleja cualquier noción de documental para aportar un sentido estetizado (imagen 7). Recuerda este recurso a la fotografía de Wolfgang Tillmans en su impecabilidad técnica, si bien aquí el relato nunca abandona la escena de forma consciente durante todo el proceso artístico. En un sentido más teórico, la obra reciente de Buck Ellison (1987) también juega con el lenguaje visual de la revista de moda para hacer retratos de apariencia inocente o atractiva, pero que luego, al analizar los códigos, letreros y pequeñas pistas que aparecen en la imagen, resultan ser retratos de personajes perdidos.

Gracias a este juego de códigos y de predisposición del espectador, la frontera adopta entonces una significación paralela: nada tienen que ver estas imágenes con las genéricas fotos de «la valla», nada hace pensar, en principio, el drama que estos cuerpos acarrearán. Sin embargo, es precisamente en este recurso, por evidente, donde las voces y los rostros se hacen individuales y audibles. Cada uno de ellos toma forma y la frontera deja de ser el instante del cruce para constituirse como un modo identitario con el que todos convivimos sin comprender. Hay una cierta sensación de ruido blanco transformado en notas perfectamente identificables que recorre la muestra; no en vano, varias de las fotografías documentan una singular danza coreografiada en colaboración con la artista Lucía You González a partir del relato de Bilal Siasse (imagen 8). Romero Beltrán explica así el proceso en el catálogo: «la propuesta, recogida del cuerpo que ha cruzado la frontera —Bilal Siasse—, es un proyecto en colaboración con tres bailarines, que realizan una coreografía del movimiento que se produce en los límites jurisdiccionales del estado. La pieza, concebida desde el principio como un impedimento de la representación, busca una forma de registrar el intercambio, las conversaciones y el proceso de trabajo de los participantes»¹². Como en el caso anterior, el artista decide congrega un número alto de elementos (testimonio, imagen fotográfica y en vídeo y coreografía) para poder producir unas imágenes que alteren y extiendan la noción de frontera. Un dialecto surge por la intermediación de los idiomas, por su habitabilidad y existencia cultural, simultáneamente comunitaria y escindida; *Dialect* busca identificar esa diferencia y hacerla habitable, sin renunciar a su carácter propio, pero reivindicando una multiplicidad de miradas que desactivan la totalización del cruce.

3. Habitar la frontera.

Finalmente, la obra *Bravo* (2021-2024) se centra en la frontera entre México y Estados Unidos a través del río Bravo (conocido en Estados Unidos como río Grande). Esta serie fotográfica, junto con el vídeo *El Cruce* realizado con anterioridad, obtuvo el premio KbR Fundación Mapfre y se muestra actualmente en la sala Recoletos de Madrid (5 de junio – 24 de agosto 2025). En esta última obra se escancia una gran parte de las ideas de los proyectos anteriores: de nuevo se experimenta con el intersticio entre lo documental y la ficción, así como en el recurso de la expresión lánguida y el cuerpo semidesnudo y erotizado. Sin embargo, en esta obra hay una evidente preocupación por ampliar semánticamente el término de la frontera y demostrar una cotidianidad en el espacio mismo de la frontera. Felipe Romero Beltrán trabaja concienzudamente los interiores, algo que se observaba ya en algunas imágenes de *Dialecto*, pero en este caso aprovecha para desplazar su visión estetizada a la materia misma de las paredes de los hogares donde aparecen intermitentemente una serie de modelos (imagen 9). La habitual pulcritud de sus fotografías adquiere aquí un tono más evidentemente ficticio, con rostros que se asoman y adquieren un tono más abierto y narrativo que en su obra anterior (imagen 10).

¹² Romero Beltrán, Felipe. *Dialect*. Brujas, Loose Joints, 2023.

De forma inédita, en la muestra se incluye también lo que parece ser un ensayo visual a modo de fotocollage (imagen 11). Vemos aquí, dispuestas en fotocopias, una suerte de referencias clásicas y académicas que se combinan con fotografías suyas, todas relacionadas con la idea del retrato. El rostro de Magdalena Ventura de Zurbarán escaneado en blanco y negro aparece junto a un extracto del capítulo «Verónica. La pintura como figura y la imagen como vestigio», extraído del libro de Felipe Pereda titulado *Crimen e Ilusión: El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Ninguna decisión es ociosa en este pequeño código del pensamiento del fotógrafo. Quizá preocupado por una recepción acrítica de las imágenes que nos presenta, el artista quiere invitarnos a complejizar y a ampliar nuestra propia mirada, para desactivar una metodología asumida a la hora de decodificar las imágenes. Parece que la desconfianza de lo documental se ha extendido también a la capacidad de la fotografía para subvertir o ampliar el mero hecho del documento.

El vídeo que acompaña la muestra, titulado *El cruce*, muestra una serie de escenas cotidianas que suceden en la orilla del río Bravo. En una, un pastor bautiza a los que se disponen a cruzar a nado la frontera; en la siguiente y claramente inspirado por Anzaldúa, Romero Beltrán entrevista a migrantes sobre la modificación del lenguaje durante el trayecto. En otra, Luis recoge la ropa mojada que dejan los que cruzan el río para venderla después (imagen 12).

La frontera se convierte entonces en un elemento polimórfico que excede con mucho el momento del cruce. En su metamorfosis, sin embargo, la frontera también desaparece, se disuelve al encarnarse y al repartirse por el cuerpo. Es el dialecto del que se comunica a duras penas, del que sufre la frialdad burocrática, del que recoge al desaparecido del río —frontera ya entre vida y muerte— y del que reconoce en la imagen del otro un rostro distinto, identificado y extraído de cualquier generalización. No es análoga a la valla o al cruce, sino que se extiende en la cotidianidad y necesita de imágenes que completen el significado, que dialecticen su posibilidad y que la hagan audible para otros. Y así, la frontera, a pesar de ser incommunicable en su sentido más puro, como el dolor, puede entonces diluirse en los otros no-fronterizos, que pueden, a través de la trampa de la fotografía, mirar de otra forma.

IMAGEN 1: Romero Beltrán, Felipe. *Magdalena*. Madrid, Ediciones Anómalas/Comunidad de Madrid, 2020.



IMAGEN 2: Romero Beltrán, Felipe. *Magdalena*. Madrid, Ediciones Anómalas/Comunidad de Madrid, 2020.



IMAGEN 3: Romero Beltrán, Felipe. *Magdalena*. Madrid, Ediciones Anómalas/Comunidad de Madrid, 2020.



IMAGEN 4: Romero Beltrán, Felipe. *Magdalena*. Madrid, Ediciones Anómalas/Comunidad de Madrid, 2020.



IMAGEN 5: Romero Beltrán, Felipe. *Dialect*. Brujas, Loose Joints, 2023.



IMAGEN 6: Romero Beltrán, Felipe. *Dialect*. Brujas, Loose Joints, 2023.



IMAGEN 7: Romero Beltrán, Felipe. *Dialect*. Brujas, Loose Joints, 2023.

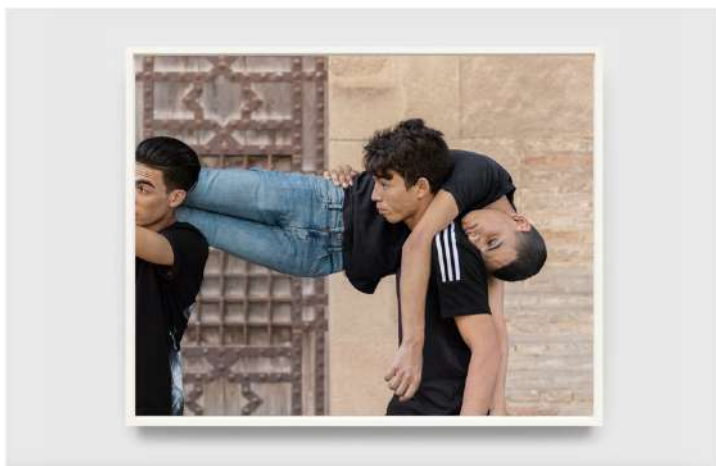


IMAGEN 8: Romero Beltrán, Felipe. *Dialect*. Brujas, Loose Joints, 2023.



IMAGEN 9: Romero Beltrán, Felipe. *Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2024.



IMAGEN 10: Romero Beltrán, Felipe. *Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2024.



IMAGEN 11: Romero Beltrán, Felipe. *Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2024.



IMAGEN 12: Romero Beltrán, Felipe. *Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2024.

