

Cuando la imagen nos interpela: *La sal de la tierra* (2014), de W. Wenders y J. R. Salgado

Mónica Gruber ⁽¹⁾

Resumen: Corría el año 1969, Sebastião Salgado abandonaba su Brasil natal para exiliarse de la dictadura que sacudía a su país. El rumbo fijado sería Francia, pero el cambio no se reflejaría solo en lo físico, sino que abandonaría una prominente carrera como economista para hacer lo que amaba: fotografiar el mundo. El éxito no tardaría en llamar a su puerta. Sus trabajos como fotoperiodista comprometido socialmente se convertirían en testimonios elocuentes del hambre, la maldad del ser humano y la codicia. De este modo, todas y cada una de sus series de fotografías interpelarían a sus espectadores: desde “Éxodos” a “Trabajadores”, desde sus trabajos sobre la Mina de Sierra Pelada, Ruanda y la hambruna en África, dan cuenta de su incansable actividad.

Nos proponemos en este trabajo abordar *La sal de la tierra* (2014), de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado. Los directores de este documental optaron por una estética que parece animar las imágenes fijas del fotógrafo brasileño.

¿Puede la fotografía modificar nuestra visión como espectadores? ¿Qué sucede con aquellos que han quedado atrapados casualmente en un encuadre y nos interpelan? ¿Adormecen acaso nuestros sentidos las fuertes imágenes que nos horrorizan? ¿Se puede captar bellamente algo que nos sacude: la muerte o las hambrunas? Estas y otras preguntas guiarán nuestro abordaje para tratar de comprender no solo la obra de Salgado sino las líneas hermenéuticas que atraviesan el film.

Palabras clave: Fotografía - Documental - Actores inesperados - Mirada.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 122]

⁽¹⁾ Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Profesora Adjunta, a cargo de Literatura en las Artes Audiovisuales en Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y Jefa de Trabajos Prácticos en La Literatura en las Artes Combinadas I de la FFyL (UBA). Profesora del Museo Social Argentino, de la Universidad Tecnológica Nacional y de los Profesorados Artísticos del Gobierno de la Ciudad. Directora del Proyecto PIA de Investigación *Pervivencia y resemanización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global* (FADU - UBA). Es integrante de varios grupos de investigación de la Universidad de Palermo.

Introducción

No hay imagen, solo un cuadro negro mientras una voz masculina pregunta en *off*: *¿Una película sobre la vida de un fotógrafo? Quizá sea mejor empezar recordando el origen de esta palabra. En griego photo significaba luz. Y graphein era escribir, dibujar.* La voz pausada de Wim Wenders narrando en inglés agrega: *Un fotógrafo es, literalmente alguien que dibuja con la luz. Alguien que escribe y reescribe el mundo con luces y sombras.* Estos son los primeros minutos de *La sal de la tierra*. Filmado en el año 2014 por Wim Wenders¹ y Juliano Ribeiro Salgado², fue nominado al premio Óscar de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood al Mejor Documental. Sería, no obstante, en Cannes donde se haría acreedor de varias menciones, entre tantos otros premios a nivel internacional.

El film utiliza mayoritariamente una estética, iluminación y composición isomórficas con el estilo de Salgado: blanco y negro, claves tonales con un sentido altamente expresivo, produciendo la impresión de animar las imágenes fijas.

Observamos un Gran Plano General³ de puntos que al abrir el cuadro con un *zoom out*, descubrimos que se trata de seres humanos: el registro visual del trabajo manual de extracción de oro en Sierra Pelada, Brasil. Lo que vemos sobrecoge ya que, cualquiera de nosotros podría llegar a pensar que se trata de trabajo esclavo. Por fundido encadenado vemos en Primer Plano⁴ a Salgado, quien señala: *No había ningún esclavo. Si había algún esclavo ahí era de ser rico.* Los distintos Planos Generales se suceden, mostrando diferentes momentos del proceso de trabajo, al tiempo que la voz en *off* del fotógrafo relatando que el murmullo era ensordecedor porque había 50.000 personas trabajando: gente sin estudio y profesionales (médicos, contadores, etc.) movidos por la codicia, ya que quien hallase un filón de oro se haría con un saco del metal precioso. La voz de Salgado señala que, eso era como volver en el tiempo a la época de la construcción de las pirámides o de la Torre de Babel. Un Plano General⁵ parece empequeñecer la dimensión al fundir con la misma imagen, es decir, el mismo PG, solo que esta vez aparece con un angosto marco blanco que rodea la fotografía. Wenders oficia de maestro de ceremonias, presentando este tramo en el que narra cuál fue su primer contacto con los registros del fotógrafo: el PG de Sierra Pelada y el inquietante Plano Medio⁶ de una mujer ciega de la Tribu Tuareg, los cuales, a la sazón ornaron el escritorio del director durante muchos años y señala: *“Ya sabía algo de Salgado: que realmente le importaba la gente. Al fin y al cabo, las personas son la sal de la tierra”.* Wenders indica a continuación que pasaría mucho tiempo hasta que se conocieran. Aparecen entonces los *credits* del film. Un GPG de paisaje montañoso y cielos poblados de densas nubes, en blanco y negro, con una clave tonal media, nos muestra la silueta de un hombre con una cámara sentado en un peñasco. Descubrimos inmediatamente, ante nuestra sorpresa, que en realidad no es solo una fotografía del paisaje sino que se trata de una filmación, en la cual vemos moverse a Sebastião encuadrando en diversas direcciones. Sobre un GPG de montañas, los anclajes verbales indican: *“La sal de la tierra. Un viaje con Sebastião Salgado”.*

El film ha sido reconocido por la National Geographic como un homenaje al Planeta, creemos pues que articula, además, varias búsquedas: la de Salgado por conocer a los hombres y denunciar situaciones de injusticia, hambre, explotación y genocidio; la de

Juliano Ribeiro Salgado de tratar de conocer un poco más a su padre y la de Wim Wenders de homenajear a su fotógrafo favorito.

Descubriendo a Salgado

Las imágenes a color en un GPG captan el vuelo de un avión que aterriza. El anclaje verbal señala: “Cordón Papúa Occidental. Indonesia, Pueblo Yali, 2011”. La cámara de los documentalistas sigue a distancia el desplazamiento de la tribu y de Sebastião. Se retratan luego las actividades cotidianas, los rituales y las danzas, al tiempo que vislumbramos cómo el fotógrafo se relaciona con los sujetos: hombres y niños a quienes les muestra el *display* de su cámara digital con la imagen captada para que puedan verse y reconocerse. O bien, en el momento de sus rituales y danzas, se aleja para no interferir con ellos. Resulta conmovedor el instante en que un niño y él se dan la mano, en un gesto que reconocemos como de presentación. La aceptación de la tribu de su presencia se percibe como total.

El tramo siguiente es una búsqueda de quién es Sebastião, primero con el abuelo de Juliano, hablando con orgullo de su hijo y luego mediante la voz en *off* de Wenders, que nos transporta a la juventud del artista.

Un PG inscribe a Salgado en el paisaje. El director alemán resalta la dificultad de captar a un fotógrafo debido a que nunca se queda quieto ya que constantemente está recortando con el objetivo el entorno, buscando qué registrar, incluidos a quienes le están filmando puesto que, como destaca: *Tenía a dos de nosotros en el objetivo*. Esta afirmación le da pie para presentar a su compañero en la dirección que es: *Su hijo mayor, Juliano*.

Relato e imágenes nos retrotraen a su juventud como estudiante de Economía en su país natal para lo cual se recurre a fragmentos de documentales de los turbulentos años '70, su noviazgo y casamiento con Leila, el advenimiento de la dictadura en Brasil, el exilio junto a su esposa en Francia, el obsequio de la primera cámara fotográfica, su primera fotografía -un PM de Leila que se recorta sobre un paisaje urbano desenfocado-, el primer trabajo en África como economista... Y aquí el primer punto de quiebre: Sebastião descubría su pasión por la fotografía. Inmediatamente abandonaría su profesión para dedicarse a registrar el mundo, sus primeros pasos a través de la fotografía social y finalmente hallar su verdadero rumbo: el fotoperiodismo.

Un nuevo anclaje señala: “Níger, 1973.” Las imágenes de la gran sequía conmovieron al fotógrafo, quien selecciona algunas tomas de mujeres y niños que se suceden.

En 1977 sería el turno de “Otras Américas”, seguido de un texto que indica: “1977-1984”, definido por la voz en *off* del autor como: *Su primer gran trabajo*. El recorrido nos transporta a Ecuador, Perú, Bolivia, Los Andes. Sus relatos aportan datos fundamentales para acompañar las imágenes: en el grupo denominado Teología de la Liberación, conoció a un sacerdote llamado Gabicho; su tiempo entre los Saraguros de Ecuador, a quienes define como grandes bebedores, entre los que destaca su amistad con Lupe, uno de los miembros de la comunidad. Los PG, PE y PM continúan, cada relato, cada comunidad va adquiriendo rostros, miradas, sentidos que se despliegan devolviendo una mirada que nos interpela. Salgado señala que el tiempo pasado allí fue lento, como si hubiesen pasado cien

años y resalta el fatalismo en los rostros de las personas registradas por el objetivo de la cámara. Su rastreo lo conduce a una América Latina Profunda, que parece detenida en el tiempo, precisamente en la Edad Media: los Mixes, en el Estado de Oaxaca, Méjico. Esta comunidad contaba con la peculiaridad de que cada integrante de la misma tocaba un instrumento musical distinto. Antes de permitirle registrarlos, debió atravesar una prueba iniciatoria: lo dejaron dormir durante varios días en una casa muy fría, sin más abrigo que su ropa; como Salgado lo resistió sin emitir protesta, lo trasladaron, le dieron el visto bueno para integrarse a su vida cotidiana y le permitieron fotografiarlos. A continuación pasaría un tiempo con los Tarahumara del Norte de México, grandes corredores y, en sus palabras: *Era un infierno seguir a esos indios porque no andaban, volaban*. Es interesante recuperar lo que señala Sebastião compartiendo sus impresiones frente a un 1º P de un Tarahumara: *La fuerza de un retrato es que en esa fracción de segundo entendemos un poco de la vida de esa persona que fotografiamos*. E inmediatamente completa esta idea: *Los ojos dicen mucho, la expresión de la cara*. Pasamos entonces a un PG de un hombre rodeado de niebla, observamos medio desdibujadas por el efecto climático las viviendas bajas y una iglesia antigua, Salgado señala: *Cuando haces un retrato, no eres tú solo el que saca la foto. La persona te ofrece la foto*. A través de sus afirmaciones comprendemos la importancia fundamental que tenía la gente en sus fotoreportajes y cuál es su profunda concepción sobre su actividad.

El documental nos conduce entonces a recuperar la historia de Juliano: cómo fue su infancia ante las constantes ausencias de su padre, cómo lo consideraba un super héroe y cómo se propuso conocerlo. Para ello seremos testigos de la travesía en Wrangel, una isla desierta en el Océano Ártico. Filmadas a color, esas secuencias nos muestran la espera para captar un último encuentro de morsas en el Ártico. Aguardar el instante perfecto lleva a los documentalistas a compartir junto al fotógrafo momentos de descanso, de paciencia, de espera, ya que un oso polar que merodeaba las cercanías espantaba a las morsas, demorando ese encuentro. Observamos el traslado de equipos, el desplazamiento sigiloso arrastrándose por el suelo hasta llegar a un sitio en la planicie desde el cual pudiesen ser testigos de la actividad de los animales marinos. Será entonces que Sebastião logrará un PG en el cual dos machos disputan su poder frente a la manada, una toma de la que afirmará posteriormente: *Parecía que estábamos en el infierno del Dante*.

Es en ese momento que Juliano le pide a su padre que narre qué sucedió en 1979. De este modo nos enteramos de las circunstancias del nacimiento de Rodrigo, su segundo hijo y la detección temprana de su padecimiento: Síndrome de Down. La voz en *off* de Juliano señala: *Mi hermano nunca iba a poder ir al colegio, ni leer y escribir como yo*. Los planos conjuntos de Lelia con sus dos hijos y de Sebastião con el bebé en brazos, revelan escenas íntimas y serenas, en las cuales la clave tonal alta aporta una iluminación adecuada para los motivos registrados. La voz en *off* del primogénito de la familia hace un señalamiento importante: *Pero entonces sucedió algo. Gracias al amor, Rodrigo creó su propio lenguaje*. Un 1ºP de Rodrigo besando a Lelia y planos de Sebastião jugando con el pequeño sobre su cuerpo, en el césped, sirven para ilustrar la certeza de que: *Aprendieron a descifrar su alfabeto y a comunicarse sin palabras*.

Juliano recuerda que, al caer la Dictadura Militar en Brasil, regresó junto a su madre y su hermano. Su padre llegaría más tarde, ya que se hallaba en medio de un fotoreportaje.

Salgado señala lo que significó retornar a su tierra natal tras diez años y medios de exilio. Un PM encuadra a una pareja mayor y su voz en *off* relata: *Me encontré con mis padres. Los había dejado jóvenes y fuertes... Al volver me encontré un anciano. Mi padre era ya muy viejo.*

El Nordeste constituyó su siguiente destino, así lo indica un texto: “Brasil, 1981-1983.” Un PG muestra a un grupo de gente, caminando por una ruta sin vehículos, desierta, transportando en andas un pequeño ataúd. La siguiente foto muestra en PM a una criatura en ese cajón que a la sazón, se halla abierto. El bebé está rodeado de flores. Sebastião explica: *Estos son niños que fallecieron antes del bautismo. Se cree que los niños no bautizados no tienen derecho de ir al cielo.* Son niños que, según nos relata, quedan varados en el limbo, es decir, entre dos mundos y agrega que, en el Nordeste de Brasil, la tasa de mortalidad infantil era muy elevada. Un 1º P nos permite verlo más de cerca, por lo cual percibimos sus ojitos abiertos, y agrega: *Los niños enterrados con los ojos cerrados, estaban bautizados. Si tenían los ojos abiertos... le enterraban así para que encontrara su camino. De lo contrario, se quedaba vagando por toda la eternidad.* Comprendemos a partir de los PG y su relato que estos pueblos tienen una concepción diferente de la vida y de la muerte, ya que, en un PG de una verdulería observamos colgados ataúdes en la pared del fondo de la imagen, mientras la voz en *off* señala que la gente alquilaba los ataúdes. La imagen es contundente: formando parte del PG hay pilas de zapatos, verduras, frutas y ¡ataúdes! A continuación será la presentación de diversos planos de la gente perteneciente al movimiento de campesinos sin tierra. Los sucesivos planos generales los localizan como un grupo cohesionado, para luego tratar a partir de primeros planos de individualizar a algunos de ellos como forma de destacar sus singularidades.

La imagen funde a color, el anclaje recupera: “Granja Salgado. Mina Gerais. Brasil”. En este tramo Juliano entrevista a su abuelo. Este narra que la finca familiar, otrora un vergel, se ha vuelto una tierra árida. Sebastião agrega que la tierra que recordaba como el paraíso de su niñez había desaparecido.

Luego agrega que, el sufrimiento que había visto en sus viajes lo cambió.

El texto indica: “Sahel, el final del camino. 1984-1986”. El fotógrafo recuerda que trabajó en esta ocasión con los Médicos sin fronteras, un Gran Plano General nos sitúa visual y mentalmente en la magnitud de lo que estamos por presenciar, ya que, en la parte superior de la imagen vemos sobrevolar aves de rapiña.

Un nuevo anclaje señala que ingresaremos a su trabajo de “Etiopía 1984”, mientras la voz en *off* del artista señala que entre 1985 y 1986 trabajaría en Sahel: *Haciendo un reportaje sobre el hambre en el campo de refugiados más grande de la historia de la humanidad.* Los GPG son contundentes: grandes aglomeraciones de personas mientras los sobrevuelan aves de rapiña que aguardan... Nos sobrecogen las palabras de Sebastião cuando afirma que: *Se trataba de un problema de reparto, no solo de catástrofes naturales.* Se pasa entonces a planos que buscan individualizar a los protagonistas, momentos de intimidad, de afecto, que recuperan al decir del filósofo Didi-Huberman⁷ “parcelas de humanidad” y compuestos por menor cantidad de personas: un matrimonio con su hijo, una madre con su pequeño, un padre que lleva en brazos a su pequeño hijo muerto para depositarlo en una pila de cadáveres. Delgados, desnutridos, han perdido todo, hasta sus facciones. Salgado señala utilizando la primera persona del plural en su discurso: *Si cogemos el cólera, rápidamente*

nos deshidramos. Podemos perder hasta doce litros de agua por día debido a la diarrea y morir en dos o tres días.

Un Plano Conjunto registra a una mujer con su pequeño, sentada en el suelo y debajo, en su falda, la cabeza de un hombre que parece un anciano. Cuando la voz del fotógrafo explica que el que está allí es el marido, a punto de morir y que: *Lo que tiene envejecido son los ojos, vacíos*, la imagen parece transformarse ante nuestros ojos en una Piedad.

La escasez de agua y de alimentos hace estragos, los planos que se presentan son un testimonio irrefutable de lo que se proponía denunciar ya que, en sus sentidas palabras: *Cada persona que muere, es un pedazo del mundo que muere.*

El siguiente anclaje señala: “Región Tigray - Etiopía 1984”.

La voz en off de Salgado, quien a la sazón regresó a Etiopía a fines de 1984, explica que: *Para aquel entonces, la guerrilla comprendió que el gobierno saqueaba la región.* Como la gente era desplazada a Sudán, se fueron por Tigray. Es el momento en que vemos en PM a una mujer corriendo con su hijo en medio de un ataque, no podemos dejar de mencionar que el instante captado y el fondo desdibujado producto del desplazamiento propio del momento de peligro nos hace indudablemente asociarla a las imágenes captadas por la cámara Leica de Robert Capa⁸ en España, durante la Guerra Civil Española.

El fotógrafo señala que, al llegar a Sudán no había agua, lo cual era un gran problema, y tampoco había comida. Los diversos PG y Planos conjuntos, refuerzan los dichos del narrador.

Leemos entonces otra indicación espacio-temporal: “Mali 1985”.

Pese a la gran sequía, Sebastião resalta nuevamente la labor de los Médicos sin Fronteras. La sucesión de planos seleccionados da cuenta del alto grado de desnutrición de niños y adultos. El plano de una mujer esquelética amantando simultáneamente a dos bebés, sus hijos, también desnutridos nos sacude como espectadores. Del mismo modo, los planos del pesaje de esos niños que son sostenidos en el aire por la tela de la balanza porque no pueden mantenerse en pie... Salgado afirma: *A los quince o veinte días estaban más sanos, pero marcados de por vida porque les faltaron cosas durante su crecimiento.*

Un momento especial dedica el artista para referirse al PE de un chico desnudo, de espaldas, que solo conserva los restos de una tela hecha jirones (otrora su indumentaria), acompañado por su perro en medio del paisaje árido y la tierra cuarteada en terrones. El perro muestra un alto grado de desnutrición, ya que las costillas llaman nuestra atención. Salgado destaca la dignidad del niño y su determinación pese a su corta edad.

La cámara capta a continuación a Wenders y Salgado departiendo acerca de sus *dossiers*.

Un PD nos muestra las manos en movimiento de Sebastião, sosteniendo el libro *Workers* y explicándole al director alemán acerca del mismo. Tal como señala el anclaje este nuevo proyecto se extendería entre 1986 y 1991. Esta vez se proponía: *Rendir homenaje a todos los hombres y mujeres que construyeron este mundo. La arqueología de la era industrial*, afirma. Vemos diversas imágenes de trabajos que manipulan las manos de Salgado y Wenders sobre una mesa. Plano Detalle⁹ y 1ºP que registran desde pescadores a trabajadores de líneas de montaje de automóviles, pasando por agricultores hasta llegar al trabajo de minería en Sierra Pelada, así como hilanderas, trabajadores de fábricas, fundiciones, etc. No solo cobran importancia los rostros sino muchas veces las manos realizando las labores ya que deseaba homenajear los ámbitos del trabajo manual.

Una nueva indicación espacio temporal señala: “Kuwait 1991”. Al ver en televisión las imágenes de los pozos petroleros ardiendo en Medio Oriente, Salgado no dudó en trasladarse a ese infierno. El espectáculo de constantes explosiones, un ruido ensordecedor como de la turbina de un avión y la tierra caliente, fueron el *teatro* –así lo define el artista– de esta nueva serie. Los PG con fuego, las imágenes de los bomberos que parecen a simple vista esculturas de bronce se suceden en lo que él denomina: *Un trabajo infernal*.

A continuación su trabajo se encamina en la serie cuyo anclaje establece: “Exodus 1993-1999”, cuya búsqueda era despertar el interés sobre la vida de refugiados de diversas latitudes. Para ilustrar, el *film* recurre aquí a una sucesión de PD y 1ºP de niños de países, pueblos y razas disímiles.

En 1994 regresaba a Tanzania, tal como marca el texto que acompaña las imágenes. De allí su regreso a Ruanda y la gran cantidad de fotografías de cadáveres en caminos y rutas refuerzan visualmente su terrible afirmación: *Entendí la dimensión de la catástrofe humana que estaba viendo. Se cometió un genocidio en ese país*. Un GPG muestra cómo, la gente huyendo, se agrupó en una zona, a salvo, constituyendo lo que el fotógrafo define como una “megaciudad” ya que en esa planicie: *En pocos días, había casi un millón de personas allí*.

El siguiente texto nos ubica en “Yugoslavia, 1994-1995”. Las imágenes muestran algo que sacudió a Sebastião por la cercanía, eran hechos que se producían en Europa, en el siglo XX. La sucesión de planos va acompañada de una toma de conciencia, ya que él destaca que en las fotos: *Solo había mujeres, ancianos y niños. A los hombres jóvenes los habían retenido o asesinado*.

Reflexionando acerca de las imágenes

Habitamos un mundo saturado de imágenes. Ellas moldean nuestro entorno y construyen la realidad. Es en este sentido que Didi-Hubermann (2003) afirma que toda imagen se caracteriza por ser un fragmento y que, como tal, no representa la totalidad. De este modo, la imagen esgrime vestigios de memoria y está íntimamente ligada a ella. Detrás de cada imagen hay, sin lugar a dudas, una elección política y en la fotografía esto se torna muy evidente: qué recortar y qué encuadrar, qué se deja fuera del encuadre, qué tipo de luz se utiliza, qué plano y angulación se han seleccionado, cómo se ofrece al observador aquello que se desea mostrar, qué busca despertar en el espectador ya que, tal como afirma Sontag: “Aunque en un sentido la cámara en efecto capta la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (2006, p. 20).

Ante esta afirmación no podemos dejar de interrogarnos acerca del estatuto ontológico de dicha imagen. ¿Puede ser bella una que muestra algo doloroso, terrible o truculento? ¿No se trata de un oxímoron? Vienen a nuestra mente las imágenes de Kim Phúc¹⁰, la niña vietnamita víctima del *napalm*, captada por la cámara de Nick Ut¹¹ cuya imagen se convertiría en sinónimo de la Guerra de Vietnam, o la de la niña de Sudán acechada por el buitre que registrase la cámara de Kevin Carter¹².

Pero ¿quiénes habitan esas imágenes? ¿Qué lugar se les da en esas (re)presentaciones? Durante los últimos tiempos los estudios acerca de la representación de las masas, las muchedumbres y los pueblos en escena han arrojado luz acerca de quiénes durante mucho tiempo estuvieron excluidos, silenciados, ignorados.

Al analizar los peligros que asechan a la representación de los pueblos, Didi-Huberman afirma:

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están –fenómeno hoy muy flagrante, intolerablemente triunfante en su equivocidad misma– *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera –sea en las calles de París o en el otro extremo del mundo– para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así, alcanzar su objetivo. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer (2014, p. 14).

En el marco de lo que se enuncia en el documental, el fotoperiodista ha sentido a lo largo de los años el profundo deseo de investigar y hacer visibles pueblos, realidades y situaciones que consideraba prioritarias. Dadas las consideraciones que anteceden, creemos que la búsqueda de Sebastião se ha encaminado a rescatar a los diversos grupos humanos de la subexposición. Siguiendo algunos aspectos señalados por Baeza (2007, p. 39) consideramos que la labor que desarrolla Sebastião como fotoperiodista se halla íntimamente imbricada por el documentalismo, lo que, indudablemente le aporta otros tiempos y la circulación de sus obras en circuitos diversos: libros, galerías, etc.

El film muestra no solo su labor, sino el modo en que se relaciona con los pueblos retratados. Su contacto, cómo lograba ser aceptado y su respeto por los otros. De este modo, podemos apreciar a través de las imágenes filmicas su metodología de trabajo. La cámara de Wenders y de Juliano Salgado registra esos momentos, bástenos recordar la secuencia de Papúa Occidental en la que el fotoperiodista se halla captando un ritual: el pueblo se congrega en círculo, cantando y danzando. Salgado termina ubicado en medio de ello al avanzar el grupo. Sin embargo, lentamente va retrocediendo de espaldas, ya que continúa con su tarea, pero se va alejando hasta volver a tomar distancia con el evento para no interferir en él.

Susan Sontag afirma:

Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre una acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo, y uno se arroga los derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo (2006, p. 26).

Consideramos que la labor del artista y fotoperiodista no se halla encaminada a interferir en el sentido pleno del término, sino que su accionar conduce hacia la posibilidad de visualizar otros pueblos, otras culturas, otras vivencias y, como consecuencia, modificar conductas y producir concientización en los espectadores. Ello parece cobrar sentido si lo pensamos a la luz de los señalamientos de García Canclini:

He analizado en otro lugar (García Canclini, 2004) los modos de tratar la diversidad y la interculturalidad como diferencias sintomáticas entre la sociedad de la información y sociedad del conocimiento. Para obtener *información* podemos conectarnos con los otros como si fueran máquinas proveedoras de datos. *Conocer* al otro, en cambio, tratar con la diversidad de imágenes y elaboraciones simbólicas en que se presenta, obliga a ocuparse de su diferencia y hacerse preguntas sobre la posibilidad e universalizar las miradas diversas que nos dirigimos (2007, p. 41).

Captar las diversidades es, sin temor a equivocarnos, el objetivo último que anima cada una de las imágenes del artista brasileño. Desde América profunda hasta Siberia, desde Méjico hasta África, su búsqueda lo ha llevado a recorrer cada recóndito sitio que podamos imaginar.

Como ha puntualizado Wenders, realizar una película acerca de un fotógrafo supuso el desafío de captar a una persona que no se queda quieta puesto que intenta permanentemente reduplicar la actividad: mientras que es captado, encuadra y registra con su propia cámara a los realizadores fílmicos. Salgado les devuelve la imagen de su actividad, esta especie de juego metadiscursivo queda inscripto ya desde los primeros minutos del film. Queremos resaltar algo que se va tornando evidente desde el inicio: el respeto con que Sebastião se dirige a quienes lo hospedan, sin importar el pueblo que lo reciba y, llevado al extremo esto, al lograr la aceptación por parte de los animales en su proyecto Génesis. Resulta conmovedora en tal sentido la relación –basada indudablemente en el respeto y el profundo conocimiento de las costumbres– que establece con el gorila, tal como afirma: *Y cuando vas, tienes que respetar sus maneras. Tienes que sentarte de una manera particular, tienes que respetar su territorio. Y entonces te reciben.* O bien cuando narra cómo al ver su propia imagen el gorila se llevó varias veces el dedo a la boca, pensando, ya que: *Empezó a entender que era él.* Esta sobrecogedora escena que se halla plasmada a partir de una fotografía en la que el animal mira hacia la izquierda, por corte directo, los cineastas registran al entrevistado correspondiendo con un *raccord* de mirada que se dirige hacia el fuera de campo, hacia la derecha, produciendo la impresión de devolverle la mirada al gorila. Cabe señalar que, como espectadores, no podemos dejar de notar la serenidad que transmite al narrar a lo largo del film las instancias que ha atravesado a lo largo de su vida. Su rostro sereno, su voz pausada y dulce, su tono suave.

Muchas veces las imágenes nos llevan a transitar entre la presentación de la comunidad a través de planos generales o de conjunto y luego, nuestra mirada es guiada hacia lo particular con la marcada voluntad de individualizar a los protagonistas: re-conocerlos. Son sus miradas las que nos devuelven las imágenes: solos o con sus familias. Se ofrecen a nuestra mirada y nos observan.

Cada nuevo proyecto emprendido cuenta con la investigación previa de Lelia, su esposa y compañera junto con quien realizan una cuidadosa planificación. Ella no solo es quien se encarga de la tarea de postproducción, organización, gestión y curaduría sino que se constituye junto con él en motor que impulsa sus nuevos objetivos. Podemos observar la labor que realizan juntos en tal sentido en algunos momentos de *film*.

La elección del blanco y negro en la fotografía parecería adjudicarle un plus de expresividad a lo que ha quedado registrado. Recordemos que semánticamente nuestra sociedad asocia el blanco y negro con el documento, de allí que estos registros parezcan adquirir un estatuto de verdad indiscutible. A su modo, se construye a lo largo del documental un recorrido nostálgico que visualiza diversos pueblos y, tal como señalamos parecería querer rescatarlos del peligro de la subexposición.

Otras búsquedas

Algo queda claro a lo largo de la cinta: el interés personal de Juliano de descubrir a su padre, de conocerlo. Cada proyecto lo privó de una niñez acompañada por la presencia paterna, por lo tanto, el acompañarlo y filmar su actividad, tal el caso de la experiencia en la Isla Wrangel del Adriático, deja en claro esa pesquisa.

Hemos señalado más arriba que la indagación de Wenders se halla movida por la admiración hacia la tarea del fotoperiodista.

El *film* se halla estructurado desde una búsqueda presente, el uso del *flashback* sirve para recuperar los primeros años de la carrera del artista, y desde allí acercarse al presente narrativo, de forma progresiva. Las entrevistas a Leila, Juliano y su abuelo, permiten establecer aspectos familiares y sentimentales.

El recorrido a lo largo de la trayectoria del artista, con cada uno de sus trabajos, se halla encaminado a marcar su punto de inflexión. Los anclajes verbales orientan la recepción de cada conjunto de imágenes ya que proveen la información espacio temporal necesarias para contextualizar lo que se describe a partir de la palabra. Como el padre orgulloso de las fotos de su hijo, mostrándoselas a un conocido, el diálogo entre Salgado y Wenders al que muchas veces se recurre visualmente, sirve para reforzar el sentido casi didáctico del segmento.

Los diferentes *dossiers* cumplen funciones disímiles, algunos tales como “Otras Américas” se dedican a la exploración de pueblos y costumbres. A la manera de un inventario que se despliega ante nuestros ojos. Parecería que, en esta línea podríamos incluir también “Éxodos”. Otros parecen centrarse en la denuncia, de este modo “Kuwait” es un fiel testimonio de los incendios en los pozos petroleros pero, a su vez, de la destrucción de la naturaleza, de las consecuencias sobre los animales y, lo peor de todo, la actitud de los kuwaitíes hacia los beduinos a quienes no consideran humanos, motivo por el cual no merecerían la salvación y los dejan encerrados junto con los animales para que no puedan huir.

Mostrar pese a todo

Finalizada la Segunda Guerra Mundial una pregunta sobrevolaba la esfera del pensamiento: ¿Cómo podía ser que el *logos* del cual se ufanaba de ser poseedor el mundo occidental no hubiese podido evitar dos conflagraciones mundiales, la Shoah y las bombas atómicas? Ante este profundo interrogante filósofos, psicólogos, antropólogos, sociólogos y artistas apostaron a recuperar las estructuras míticas, otrora desestimadas por ser consideradas inferiores, como una forma de restañar las heridas y continuar avanzando.

Los sobrevivientes de los campos de concentración prestaron testimonio acerca de los horrores inimaginados de los que habían sido víctimas. Surgía de este modo una necesidad de dar a conocer lo sucedido, de mostrar y exponer esa ignominia como forma de no olvidar y, para prevenir que en el futuro no se repitiese.

Empero, muchas veces se alzaron contrarias a la legitimidad de mostrar ese horror por considerarla proclive a anestesiar al espectador constantemente expuesto a estas imágenes. Quizás quien ha expresado con claridad ello es Andreas Husseyn al señalar que:

Sin lugar a dudas, el “horror inimaginable” es el lenguaje de quienes sobrevivieron a la Shoah, y vivieron. Para quienes nacimos después, sin embargo, este lenguaje de imaginabilidad y no-representatividad puede convertirse en un lujo injustificado, capaz de convertirse, con demasiada facilidad, en una negativa de ver o en una evasión ritualista (2009, p. 15).

En los últimos tiempos han aparecido denuncias de crímenes de lesa humanidad: la larga dictadura franquista, los desaparecidos en las dictaduras militares latinoamericanas, Ruanda y Camboya, por solo nombrar algunos de ellos. La historia se ha repetido, quizás por ignorancia, quizás por anestesia o quizás, como señala Salgado a lo largo del documental, por la maldad constitutiva del ser humano.

Como artista Salgado necesitó cubrir el genocidio de Ruanda. Al respecto, Betina Bandieri aporta consideraciones sutiles:

Ilimitado, informe, infinitamente grande, infinitamente potente, infinitamente horroroso, infinito dolor; la masacre como absoluto, como totalidad, es impresentable, pero es posible y necesaria la representación de un fragmento que configure que el todo es. Esta aparición sensible de la masacre, aun reconociéndola inadecuada, genera en aquel que se sitúa frente a ella como espectador protegido sentimientos del orden de lo sublime. El horror nos convoca (2013, p. 184).

El horror del que habla la autora se hace presente, se materializa en ese PG de la iglesia quemada en la que se ven restos humanos calcinados. El blanco y negro de la imagen, huella de los hechos perpetrados se convierte en la sinécdoque de la matanza. Testimonio irrefutable de la ausencia. Y, no obstante, con cualidades estéticas que la colocan en ese terreno borroso, en esa zona gris. Casi un oxímoron.

Al respecto, Niedermaier señala:

La fotografía posee la posibilidad de abordar lo irrepresentable y lo inimaginable de situaciones de alta intensidad traumática social en donde aparece el límite, los márgenes de lo humano/inhumano. Se acuerda en este sentido con Giorgio Agamben cuando manifiesta que pensar significa percibir la exigencia que tiene lo real, hacer justicia no sólo con las cosas sino también con sus lágrimas (2017, p. 51) Por eso, y a través de una cierta omnitemporalidad, la imagen ha contribuido –y sigue contribuyendo– a una honda reflexión y a una posibilidad de elaboración (2019, p. 114).

Numerosos trabajos de reciente aparición, repensaron la re-presentación de masacres y genocidios. Las formas de re-presentar lo que ha desaparecido, lo que no está, los que no están, como una forma de devolverles la materialidad aunque más no sea, a través de la memoria. Recordar para poder restañar las heridas, para poder continuar. En un luminoso trabajo acerca de la memoria y el olvido, Bauzá señala:

Hasta que no se sepa la verdad, hasta que no se conozca dónde están los muertos, ni estos descansarán en paz, ni la sociedad verá sanadas sus heridas (los parlamentos de Antígona, en la pieza homónima de Sófocles, nos alertan sobre esta cuestión esencial). Es un imperativo categórico saber qué pasó; es un deber inalienable aportar datos que permitan esclarecer hechos atroces. Es preciso contribuir con un grano de arena, por minúsculo que sea, a favor de que se develen las acciones que, aún hoy, duermen silenciosas en el olvido (2015, p. 125).

Sin embargo, no serán solo las imágenes del genocidio de Ruanda las que formen parte de esa representación de lo irrepresentable. La visualización de los seres consumidos por la falta de alimentos y de agua, se ubica también en esta dirección. La mirada vacía de esos ojos prácticamente sin vida, nos interpela y sacude. No podemos negar la belleza y la técnica que presentan, pese a ello, no nos resultan indiferentes. Este estremecimiento proviene en muchos casos de las palabras del propio Salgado al tratar de explicar lo que vemos: *El gobierno retiene los alimentos que no llegan a la población. Fue una deshonestidad política brutal*, refiriendo lo que sucedió en Sahael entre 1984 y 1986. De semejante modo, el relato sobre lo sucedido en Etiopía parece replicar lo anteriormente señalado: *Pero aquí la gente moría porque no había comida [.....]* y luego remata: *Se olvidaron o no pudieron traer comida*. No podemos perder de vista que estas palabras, acompañan la secuencia en la que relata el éxodo de la gente de Sahael que debió desplazarse 300 o 400 kilómetros, desde Sudán hasta el Nilo, con la esperanza de hallar un sitio donde establecerse luego de varios meses de desplazamientos. O bien cuando explica, refiriéndose a las personas que habían huido de Ruanda: *Cuando piensas que se fueron 250.000 personas y regresaron 40.000 personas. Faltaban 210.000 personas*.

La imagen funde a negro, un 1ºP de Salgado mirando a cámara nos interpela mientras señala: *Este fue mi último viaje, esta triste aventura en Ruanda. Me fui de allí. No creía en nada. No creía en la salvación de la especie humana. No podíamos sobrevivir a tal cosa. No merecíamos vivir más. Nadie merecía vivir*. La imagen funde a negro, no obstante, escuchamos su voz en off: *¡Cuántas veces tiré al suelo la cámara para llorar por lo que veía!*

El acontecimiento existe en tanto la presencia de la cámara como testigo y el testimonio del fotoperiodista que da cuenta de la desidia, del olvido quizás, de la maldad, de la muerte en sí... Por supuesto no perdamos de vista que encuadrar implica una forma de manipular, recortar, reencuadrar, seleccionar qué se muestra y qué se deja fuera del encuadre.

Palabras de cierre

A la manera de la concepción de la antigüedad clásica, consideramos que Sebastião ha realizado una suerte de katábasis es decir, un descenso a los infiernos: la hambruna en África y el genocidio de Ruanda. Es a partir de allí que sintiendo su alma enferma, se propondrá homenajear al planeta a partir –de la idea de Leila– del replantado de la Mata Atlántica –la selva atlántica– y el Proyecto Génesis. Para mostrar el cambio, se recurre en el último tercio de la cinta al uso recurrente de imágenes filmadas a color, lo cual trae un alivio al espectador: como una suerte de *anábasis* –resurrección–, devolviéndonos una sensación de felicidad y optimismo, reforzándose la impresión de que se ha apostado por la vida. La última parte del *film* está dedicada a mostrar un esbozo de esos diez años que ocupase uno de sus grandes proyectos:

“Génesis” iba a ser su gran obra. Una carta de amor al planeta, tal como señala la voz en off de Wenders y agrega: Iba a mostrarnos naturaleza, animales, lugares y gentes que vivían como al principio de los tiempos. Una visión mucho más optimista del mismo planeta que Sebastião había contemplado herido y destruido. Los planos de animales, paisajes y pueblos como los Nenets, en el Círculo Ártico, o los Zo’é, un pueblo oculto de la selva brasileña, en el Estado de Pará. Una mención especial merece este grupo que nadie había podido ver y probar que existiesen, ya que se creía que eran solo una leyenda registrada por los jesuitas del siglo XVI. Salgado no solo ha podido mostrarlos a partir de sus imágenes, sino que, registrado su trabajo de campo por la cámara cinematográfica, los vemos posando para la sesión al tiempo que el artista afirma: *Algo que siempre me ha parecido muy interesante de estos pueblos es que sus gentes tenían una consciencia total de su imagen. Cuando les iba a sacar una foto, la persona sabía que yo iba a representar su imagen.*

Retornado a la reflexión que nos convoca, en torno a la imagen, Rancière (2011) profundiza el vínculo que se establece entre política y estética. En el recorrido de sus pensamientos, al aproximarse al cine de Bresson, señala:

“Imagen” significa dos cosas distintas. Está por un lado la relación simple que produce la semejanza de un original: no se trata de una copia fiel, sino de lo que alcanza para producir sus efectos. Y está el conjunto de operaciones de lo que llamamos “arte”, o sea, precisamente la alteración de la semejanza (p. 28).

Consideramos pues que podríamos hacerlo extensivo a nuestro objeto de estudio. Podríamos por ello afirmar que las personas que quedaron atrapadas en las fotografías de Salgado, se convirtieron en algo diferente ¿No se ha alterado su semejanza, acaso? ¿No forman parte de una obra artística? Sin embargo, consideramos que esa operación se ha duplicado,

ya que en segunda instancia han pasado a formar parte del sintagma fílmico. Las imágenes han sido seleccionadas por Salgado pero luego, indudablemente, ha mediado una nueva selección por parte de los directores, en busca del sentido último del *film*.

Nos vienen a la mente las palabras de Rodrigo Fresán (1999), quien señala:

Después de todo, en la esencia de la fotografía, se esconde, siempre, la elegancia de una falsificación: toda fotografía es, después de todo, una forma de pretender detener con gesto divino y fuera de lugar, lo que no se detiene y –si se piensa un poco– aberrante solidificación de un segundo de nada.

Doblemente atrapados quedaron estos actores inesperados: primero en la imagen de Salgado, quien los ha inmovilizado en ese segundo en el que ha jugado a ser Dios, pero, indudablemente ha sido la cámara de Wenders y Salgado la que les devuelve un sitio privilegiado, formando parte de la diégesis, cobrando nuevos sentidos con cada reproducción del film, como si el sueño frankensteiniano (Burch, 1995) hallase su mejor expresión, dándoles ¿por qué no?, la vida eterna. Y ¿no es acaso esta otra forma de ese gesto divino?

Notas

1. Ernst Wilhelm Wenders (Düsseldorf, 14/08/1945). Director, productor y guionista cinematográfico. Cursó estudios de Filosofía. Se matriculó en la Escuela Nacional de Cine Francés. Fue aceptado en la Universidad de Cine y Televisión de Munich, periodo en el cual se desempeñó como crítico cinematográfico en periódicos. En 1971 presentó un corto estudiantil *Summer in the city*. Perteneció a la generación del Nuevo Cine Alemán, junto a directores como Rainer Fassbinder y Werner Herzog, adquiriendo reconocimiento. Su segundo film, *The Goalie's Anxiety at Penalty Kick* (1972) lo realizó junto a Peter Handke. En 1977 dirige *The American Friend*, nominado a la Palma de Oro del Festival de Cannes. En 1984 con *París, Texas*, ganaba tres premios en Cannes, incluida la Palma de Oro. Con *Wings of Desire*, llegaría su reconocimiento al mejor director en el anteriormente mencionado Festival. Desde los '90 Wender ha sido aclamado como director de no ficción, con multipremiados documentales como *Buena Vista Social Club* (1999), nominado al mejor largometraje documental por la Academia de Artes y Ciencias y *The Salt of the Earth* (2014).

2. Juliano Ribeiro Salgado (París, 1974). Cineasta, director y escritor brasileño. Figuran entre sus obras: *Paris la métisse* (2005), *Nauru, An Island Adrift* (2009). Codirigió junto a Wim Wenders el film *The Salt of the Earth* (2014).

3. De aquí en más GPG.

4. De aquí en más 1º P.

5. De aquí en más PG.

6. De aquí en más PM.

7. Georges Didi-Huberman (Francia, 1953) es un historiador del arte, filósofo y ensayista de renombre internacional.

8. Gruber, M. (2005). *Instantáneas de vida*. Tipográfica, 65, 3.
9. De aquí en más PD.
10. Phan Thi Kim Phúc (06/04/63) activista vietamita-canadiense. Se convirtió en la imagen de la Guerra de Vietnam al ser captada en una fotografía luego de ser alcanzada por una bomba napalm el 8 de junio de 1972.
11. Huynh Cong Ut (o Nick Ut) (29/03/51), fotoperiodista vietnamita-canadiense de Associated Press, ganador del Premio Pulitzer por la imagen de la niña del napalm durante la Guerra de Vietnam.
12. Kevin Carter (13/9/60-27/7/94) fotoperiodista sudafricano, ganador del Premio Pulitzer por la imagen de la niña sudanesa acechada por un buitre. La gran cantidad de críticas recibidas y otras circunstancias a nivel personal agravaron su depresión, motivo por el cual terminó suicidándose.

Bibliografía

- Baeza, P. (2007). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bandieri, B. (2013). "Cuando el horror nos convoca. La visibilización de la masacre". Oliveras, E. (Comp.). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bauzá, H. F. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Akal.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Hubermann, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos - Universidad del Cine.
- Fresán, R. (1999, 1 de abril). Fotos de guerra, Página 12, Contratapa.
- García Canclini, N. (2007). "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional". *Ensayos visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 35-56.
- Huysen, A. (2009). "Prólogo. Medios y memoria". Feld, C., Sittes Mor, J. (Comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Niedermaier, A. "La imagen como brecha del tiempo." (2019). Paéz Vanegas, C., Niedermaier, A. (Comp.) (2021). *Visibilizaciones y ocultamientos de la mirada*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], 22 (93). Pp. 107-117. Bs. As: Universidad de Palermo.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

Ficha Técnica

La sal de la tierra (*The Salt of the Earth*, 2014)

País: Francia

Documental, Biografía - 1h 50min

Directores: Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders

Escritores: Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders

Fotografía: Hugo Barbier, Juliano Ribeiro Salgado

Música: Laurent Petitgand

Abstract: In 1969, Sebastiao Salgado left his native Brazil to exile from the dictatorship that shook his country. The course set would be France, but the change would not only be reflected in the physical, but would abandon a prominent career as an economist to do what he loved: photograph the world. Success would soon knock on his door. His work as a socially engaged photojournalist would become eloquent testimonies of hunger, human evil and greed. We propose in this work to address the film *The Salt of the Earth* (2014), by Wim Wenders and Juliano Ribeiro Salgado. The directors of this documentary opted for an aesthetic that seems to animate the still images of the Brazilian photographer.

Keywords: Photography - Documentary - Unexpected actors - Glance.

Resumo: Era 1969, Sebastião Salgado estava deixando o Brasil, a sua terra natal, fugindo da ditadura que abalava seu país. O caminho definido seria a França, mas a mudança não seria refletida apenas fisicamente, mas também ele abandonaria uma carreira de destaque como economista para fazer o que amava: fotografar o mundo. O sucesso logo bateria em sua porta. Os trabalhos dele como fotojornalista socialmente comprometido se tornariam testemunhos eloquentes de fome, da maldade do ser humano e de ganância. Com este trabalho, nós propomos abordar *O Sal da Terra* (2014), de Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. Os diretores desse documentário optaram por uma estética que parece animar as imagens estáticas do fotógrafo brasileiro.

Palavras chave: Fotografia - documental - atores inesperados - mirada.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
