

ATLAS DE LA PUREZA

A partir de la serie Génesis, con la cual el fotógrafo brasileño se propuso homenajear al planeta y tomar registro de esas zonas intocadas por el hombre occidental, puede esbozarse un atlas que mapea especies y paisajes en su devenir y diversidad. Esta muestra que desde 2013 recorre distintas ciudades del mundo, sobre cuya producción orbita el documental *La sal de la tierra* (2014) de Wim Wenders y Juliano Salgado, pareciera ser la prueba palmaria de que es posible recuperar el tiempo y el espacio que habitamos percibiendo su espesor aurático.

JIMENA NÉSPOLO

Ha de decirse: el teatro virtual de las telecomunicaciones se alimenta de la espectacularidad trágica. Negro sobre blanco. El imperio de lo dado exhibe su obscena eficacia en la proliferación de imágenes que infunden terror y que se consumen en negativo: la muerte y la destrucción dibujan las fronteras de los territorios posibles (en Gaza, en la región kurda del Dersim o aquí a la vuelta, en la furiosa línea del narco que seca con paco de descarte la sangre de las barriadas) mientras un pudor tácito rodea a quienes aplican a la crisis del capital vendajes y tisanas. Blanco sobre negro. Hay quien decora casas, refacciona caminos, quien se azora en los incendios forestales o contempla extasiado el furor de llamas; hay quien condena en red la desertificación que producen los desmontes, la soja y la desidia, pero ¿quién se detiene a observar la tarea de aquellos que solo plantan árboles? Este atlas opera en la sutura.

Hasta la llegada de los portugueses, en el siglo XVI, toda la costa brasileña estaba cubierta por la selva atlántica que protegía 3.500 kilómetros de costa al interior del continente. El documental *La sal de la tierra* (2014), dirigido por Wim Wenders y Juliano Salgado, recoge imágenes de cómo ese fértil territorio antiguamente cubierto de pastizales y bosques se ha ido convirtiendo en una corteza pelada, gracias a la explotación desmedida y la destrucción de sus ecosistemas. El documental se detiene moroso en el testimonio del abuelo, que recuerda la infancia de su hijo Sebastião y muestra, sin ostentar la penumbra, frente a la lente joven de su nieto signos del

abandono. El tiempo del cine se demora en sus pasos, en su balbuceo, mientras muestra la finca en la que crió a su familia y que pareciera ser ahora tierra de nadie. Pero no... porque el film premiado en Cannes teje en la intriga de ese tiempo que se dilata el devenir de una trayectoria artística y de una familia que supo avanzar en cuña, abroquelada tras un ideal. Al promediar los 109 minutos de la cinta se comprende que ese tiempo demorado que recupera el documental es el mismo tiempo elástico, detenido en el pasado y a su vez tendido hacia el futuro, que escande las fotografías de la serie *Génesis*, en la que Salgado trabajó más de ocho años (de 2004 a 2012) y cuyo devenir el film acompaña: ahora vemos a Salgado arrastrándose cuerpo a tierra en una estepa helada para fotografiar a un impertérito oso polar, ahora lo acompañamos en su cacería junto a una tribu del Amazonas o lo vemos recorrer, con los mismos pasos lentos que minutos atrás había dado su padre, esa zona que finalmente ha logrado olvidar el desierto para volver a vestirse de la exuberante mata atlántica con la que el [Instituto Terra](#) (que Salgado dirige junto a su compañera Lélia Wanick) está reforestando Minas Gerais y Espirito Santo, produciendo cerca de un millón de plantones al año pertenecientes a más de cien especies diferentes.

En *De mi tierra a la Tierra*¹, las memorias escritas en colaboración con Isabelle Francq, Salgado relata el modo en que ambos proyectos (*Génesis* y el Instituto) surgieron luego de un gran período de crisis y abatimiento, en el que incluso llegó a perder su fe en el hombre.

A partir de mediados de los noventa Sebastião publica varios libros con fotografías que han sido reproducidas en numerosas revistas y expuestas en salas y museos: *Terra* (1997), *Éxodos* (2000), *Retratos de los niños del éxodo* (2000) y *África* (2007). Se trata de imágenes que dan cuenta de la catástrofe, del saldo de horror que dejaron la violencia y el hambre, fotografías atroces de los miles de muertos de las guerras fratricidas azuzadas por las potencias de la Guerra Fría y del éxodo sin fin de esos pueblos corridos por sus fronteras: los albaneses, los kosovares, los ruandeses, los croatas, los palestinos, esas pateras sobrecargadas de africanos que todavía siguen intentando cruzar a un mejor mundo. Negro sobre negro. Un mundo de pesadilla, genocidios, miserias y matanzas que se reactivan dolorosamente en la retina de cada uno que observa y se deja ver por esas fotografías. Las series de *África*, *Éxodos* y *Retratos*... han interpelado al espectador con toda su fiereza, como una forma de denuncia que exigiera una toma de posición: “En todas partes, estas imágenes han suscitado reacciones —dice en sus memorias—. La fotografía es una escritura de una gran fuerza, que puede leerse en todo el mundo sin necesidad de traducción” (61).

En *La sal de la tierra* (2014), Wenders confiesa tener una fotografía de Salgado frente a su escritorio. Se trata de la imagen de una mujer ciega, que espera la distribución de alimentos en la Región de Goundam, Mali (1985). La mujer está apenas cubierta con una túnica, la mano derecha le cruza el rostro. El negro que espesa el fondo de la imagen duele. Tanto como otros rostros impávidos de los refugiados del hambre, en el campo de Korem (Etiopía, 1984). ¿Cómo puede una imagen decir tanto? ¿Cómo puede ese niño que mira un horizonte de sal y desierto, secundado por un perro flaco, con su determinación y su candor cerrado en un puño, decir tanto?² No hay hermeneusis posible en las imágenes de Salgado, porque en ellas pareciera no haber nada librado al azar ni a la redención de una lectura: todo pareciera ser un acontecer terrible, ser pura realidad y pura desesperación y, sin embargo, al finalizar un libro o la muestra y volver a nuestras vidas, sabemos que sus fotografías son pura mirada: mirada ciega que ve.

Terminé los reportajes de Génesis con cerca de setenta años. Me agotaron físicamente. Tuve que enfrentarme a las inclemencias del tiempo, pasando de los climas más fríos a los más cálidos, de los más húmedos a los más secos, y sobre todo recorrí distancias enormes. En las ciudades estamos acostumbrados a andar sobre superficies planas, mientras que cuando caminas por la selva con los indígenas, el terreno es irregular. (...) Las caídas son frecuentes. Los indígenas en cambio no se caen nunca. La

primera vez que caminas por la selva resulta agotador, porque notas que ejercitas músculos que no utilizabas desde la infancia. En algunos casos son músculos que ni siquiera sabías que tenías. En definitiva diría que mientras la mente es indultada, para el cuerpo es un castigo. Al cabo de ocho años estaba cansado, aunque interiormente regenerado. Para Éxodos, me enfrenté al lado más severo y violento de nuestra especie y creí que la especie humana no podría nunca lograr la salvación. Al realizar Génesis cambié de opinión. En primer lugar, me encontré con el planeta. (161)

¿Qué es lo que inquieta, deslumbra e incomoda del proyecto *Génesis*: esa muestra fotográfica que lleva recorrida más de una veintena de países y que Taschen reunió en un libro de quinientas lujosas páginas? A pesar de haber sufrido los efectos de la crisis de los medios impresos, Lélia Wanick Salgado (Directora de Amazonas Images) comenta en el prólogo del libro haber logrado firmar acuerdos económicos con *Paris Match* (en Francia), *Rolling Stone* (EE.UU.), *The Guardian* (Gran Bretaña), *Visão* (Portugal) y *La Vanguardia* (España) que les permitieron afrontar el proyecto. A su vez, asegura haber recibido una “sustanciosa ayuda económica” de Susie Tompkins Buell, del Fondo Christensen, del Fondo Mundial Wallace de Estados Unidos (todos ellos también comprometidos con el Instituto Terra) y, a partir de 2005, haber contado con la financiación de la Compañía Siderúrgica De Tubarão (actualmente Arcelor Mittal Tubarão de Brasil)³. En el discurso ecológico y el conservadurismo filantrópico de las ONGs se sostiene la extraña balanza de poderes planetarios que, a la vez que inyecta sólidas cuotas de culpa en el sistema defenestrando al capital, acepta la moneda con la que el capital compra, al fin, su redención: la explotación continúa, también la deforestación y la contaminación a escalas siderales, pero ahora tenemos a los angélicos héroes de Greenpeace que interponen sus cuerpos en defensa de nuestras ballenas australes. Hay algo de “utopía verde” en el megalómano proyecto que durante más de ocho años sustrajo a Salgado de su comfortable piso en París en busca de la naturaleza en estado puro, ese 46 % del planeta que aún sigue intacto —según la mayor ONG que se dedica a la conservación medioambiental, Conservation International, y que los Salgado aseguran haber consultado—: el 75% de la selva amazónica, el 99% de la Antártida, todas las tierras situadas a más de 3000 metros de altitud, y todos los desiertos y las zonas frías tanto del Sur como del Norte. Pero hay también un fervor intocado que, más que al rousseauismo de *prêt-à-porter* de una izquierda que se aggiorna para no derrapar en las empinadas cuestas de los nuevos populismos latinoamericanos, responde a una búsqueda genuina.

El libro *Génesis* está organizado en cinco amplios capítulos, cada uno representa una región: “Los confines del Sur” (Islas del Atlántico Sur, la Antártida, los glaciares y valles fronterizos entre Chile, Argentina y su costa atlántica), “Santuarios” (Las Galápagos, Madagascar, tribus de Indonesia, Tierras Altas de Papúa en Nueva Guinea), “África” (Dinkas de Sudán de Sur, Los Himba, Etiopía del Sur), “Las Tierras del Norte” (el Círculo Polar Ártico, la península de Kamchatka y los nénets), “La Amazonia y el Pantanal” (Tribus de los Zo’É, indios del Alto Xingú y fauna del pantanal). Desde la imagen de la tapa, un paisaje de montaña que deja filtrar rayos de luz entre densas nubes para iluminar un valle atravesado por el hilo de plata de un río meandroso, a los glaciares antárticos de las primeras páginas con sus hielos erosionados como si fueran murallas o castillos, las más diversas especies animales, vegetales y etnias retratadas en todo su esplendor, hasta llegar a la fotografía final (una imagen aérea de Las Anavilhanas, esas islas forestadas del Río Negro del Brasil), todas las tomas parecen componer una armoniosa sinfonía que orbita en torno al episodio bíblico de la creación. El abandono del color responde a ese extrañamiento de la cotidianidad, y colabora en el manierismo romántico que exuda la serie. Se trata de una fotografía que aspira a crear en el espectador el sentimiento de lo sublime, esa exaltación en donde el pavor, el horror y la belleza se suspenden en un solo movimiento romántico dispuesto a desaparecer en la fugacidad del minuto que dura la visión.

Salgado es conocido por el blanco y negro, pero trabajó mucho con el color en el comienzo de su carrera, hasta el inicio de su serie titulada *Trabajadores* (1993). Su último reportaje en color fue en 1987, para el aniversario de la Revolución Soviética, por encargo de la revista *Life*.

En la época de la fotografía analógica, cuando trabajaba el color con película Kodachrome, me parecía que la belleza de los azules y los rojos era tal que estos colores se volvían más importantes que todas las emociones contenidas en la fotografía. Esto me desconcertaba. Mientras que con el blanco y negro, con toda la gama de grises, era capaz de concentrarme en la densidad de las personas, sus actitudes, sus miradas, sin que el color las parasitara. (...) Desde mi punto de vista el blanco y negro tiene un poder descomunal. (151)

Hasta su alejamiento de la Agencia Magnum su producción organizada en logrados reportajes que daban vuelta al mundo podía ponerse en relación con la de otros fotógrafos, como Gilles Peress, Abbas o James Nachtwey. Precisión técnica, toma audaz, maleabilidad para seguir de cerca el pulso del presente. Es una fotografía que se aleja

por igual de la apuesta publicitaria, del mero relevamiento objetivo del informe, pero que tampoco aspira a ampliar el mapeo geográfico con fines turísticos. Tanto las de Salgado como las fotografías de guerra de Nachtwey no obturan la visión de la lente para ganarse la simpatía del espectador ni buscan colgarse de la moda snob para elevar la quintaesencia de su arte en un manual portable. Son imágenes que surgen del vértigo de cada proyecto y cada apuesta, y que luego, al final de un determinado camino encuentran el hilo conductor del relato.

Salgado reconoce como su gran escuela de fotografía a la Agencia Gamma (entró en 1977, luego de realizar estudios de economía en Brasil y en Europa), de allí pasó a Magnum, en donde se quedó quince años: “Magnum fue una experiencia enriquecedora, aunque también muy competitiva. Conocí a portentosos fotógrafos como Erich Hartman, Henri Cartier-Bresson y George Rodger” (63). Cuando a mediados de los años noventa se decide a fundar su propia agencia no existía ni el mundo ni el tipo de prensa de cuando nació Magnum, allá por 1948, y la fotografía estaba pronta a conocer la revolución digital que reformularía el modo de trabajar la cocina de la imagen. La creación de la Agencia Amazonas Images supuso un cambio de rumbo, o mejor: una rectificación de acuerdo a las exigencias de una vocación inquieta que intentaba seguir palpitando la compleja densidad del mundo.

Es posible que la globalidad pochoclera de tele-espectadores que habita esa parte del planeta a la que el proyecto *Génesis* mayormente se dirige sea la misma que, en otro estadio de la semana o de la digestión, vea —por ejemplo— la película *La increíble vida de Walter Mitty* (*The secret life of Walter Mitty*, 2013), escrita y dirigida por Ben Stiller. En efecto, el film tiene varios puntos de contacto con los temas de este artículo pero desde una apuesta que esgrime, quizá, como mayor mérito haber logrado gastar noventa y ocho millones de dólares para materializarse en producto; un producto que, pretendiendo abrazar el género comedia o comedia romántica, araña con suerte la estupidez. El film se centra en el conflicto que desata el paso de la fotografía analógica a la digital en la vida de un editor de fotografía de la revista *Life*: de ser un experto en negativos y archivo, mano derecha de prestigiosos fotógrafos que de todas partes del mundo le envían sus películas de pronto, con la aparición de la fotografía digital y el desmoronamiento de los medios impresos, ve perder su fuente de trabajo. Pero antes de que promedie el primer tercio del film, antes de que nos lleguemos a encantar con el bovarismo de ensueño que embriaga la aburrida vida de Walter o que lleguemos a ver el rostro del misterioso fotógrafo aventurero (interpretado por Sean Penn) que envía a su editor el material con el que

debe confeccionar la tapa de la última *Life* impresa, la inevitable ideología hollywoodense ya se derrama como aceite para inocular la existencia de lo Otro en su incesante réplica de lo Mismo. El clímax de la tontería acontece cuando en medio del Himalaya Walter, ahora audaz y valeroso, atiende una llamada en su celular como si estuviera en la esquina de la 47 y Broadway, en plena Nueva York. La incapacidad del director de dotar de otra temporalidad a la percepción de su protagonista marca el límite de su apuesta artística y su devenir en mercancía. Como dice Rüdiger Safranski: “Una vida es rica si participa de diversas velocidades”, y Walter Mitty no puede sino responder a las velocidades del mercado que convierte a todos los sujetos en entes de consumo desquiciados por llegar antes que nadie al fin, es decir: a la tumba. Porque solo es libre quien no se somete a un sistema temporal y “trata de hacerse disidente de la comercialización actual del tiempo”⁴, solo así podrá lograrse una perspectiva gran angular que calibre tanto las diversas verdades que asisten a los sujetos, como también las diversas velocidades que componen una vida digna de ser vivida.

En efecto, es en mitad de la realización de *Génesis*, que Salgado afronta el desafío de pasar de la fotografía analógica a la digital. Otro más, porque al iniciar el proyecto ya se había propuesto retratar aquello que hasta entonces nunca había hecho (animales y paisajes), teniendo que cambiar el formato de la película para obtener una mayor profundidad de campo y una imagen capaz de soportar ampliaciones de gran tamaño. No obstante, asegura en sus memorias seguir trabajando con un revelado argéntico, a partir de la toma digital y de la posterior elaboración de un negativo de 4x5, evitando la efímera conservación de los archivos en discos duros y posibilitando la posterior realización de copias de 24x30 cm⁵. Como señaló Walter Benjamin, “lo que es una y otra vez decisivo en fotografía es la actitud del fotógrafo con respecto a sus técnicas”⁶. Y Salgado es tan cuidadoso en el uso de la técnica que ese azar mágico que Benjamin observó en las primeras fotografías, y que Roland Barthes más tarde llamaría *punctum*, parece fusionarse en la amalgama milagrosa de la creación

demiúrgica (“esa chispa minúscula del azar, del aquí y del ahora, con que la realidad ha chamuscado su carácter de imagen”⁷). Es que si es cierto que la naturaleza no es más que mito y cultura, porque participa eminentemente de las mediaciones humanas que elaboran su sentido, el sutil entramado espacio-temporal que labran las fotografías de la serie *Génesis* de Sebastião Salgado evidencia al fin el espesor aurático del planeta en su pureza y diversidad.

Quizá una de las imágenes más singulares de la muestra sea la fotografía de la mano de una iguana que, en gris perlado, pareciera ser una mano humana recubierta por la impasible malla de una armadura medieval. La mano del anfibio inquieta. Tanto o más que el relato de cómo Salgado llegó a fotografiar a aquella centenaria tortuga, de más de doscientos kilos, que encontró en las Islas Galápagos, donde se inició la gran aventura de *Génesis*.

cuando fotografío a seres humanos nunca me planto en mitad de un grupo de incógnito, me presento a la gente, me explico, conversamos y nos conocemos. (...) Así que me convertí en tortuga: me agaché y empecé a andar a su misma altura, con las palmas de las manos y las rodillas sobre el suelo. En ese momento, la tortuga dejó de huir. Y cuando dejó de caminar yo hice un movimiento hacia atrás. Ella avanzó hacia mí; yo retrocedí. Esperé unos instantes, después me acerqué, un poco lentamente. La tortuga dio otro paso hacia mí; enseguida di yo varios pasos hacia atrás. Entonces ella se acercó a mí y me dejó observarla tranquilamente. (...) Tardé un día entero en acercarme a esta tortuga. Todo un día para que entendiera que respetaba su territorio. (11)



Apéndice:

-Algunas fotografías de *Génesis*, de Sebastião Salgado: <https://www.pinterest.com/bocadesapo/atlas-de-la-pureza-g%C3%A9nesis-fotograf%C3%ADas-de-sebasti%C3%A3/>

¹ Salgado, Sebastião (con la colaboración de Isabelle Francq). *De mi tierra a la Tierra. Memorias*. Madrid, La Fábrica, 2014. En adelante, cada vez que se cite el libro se mencionarán directamente las páginas referidas.

² “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro”, László Moholy-Nagy (“Fotografie ist Lichgestaltung” en: *Bauhaus*. Vol. II, n°1, enero de 1928, pp. 2-9).

³ Salgado, Sebastião (Edición, idea y diseño de Lélia Wanick Salgado). *Génesis*. Colonia, Taschen, 2013.

⁴ Safranski, Rüdiger. *Sobre el tiempo*. Madrid, Katz, 2013, p. 56.

⁵ Cfr. Salgado, Sebastião. “Mi revolución digital” en: *De mi tierra a la Tierra*. Ob. cit., pp. 142-145.

⁶ Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía” en: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2013, pp. 21-53.

⁷ *Ibid.* Sobre la discusión del concepto de “aura” en Walter Benjamin ver: *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Alejandra Uslenghi (comp.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.