

Diálogos fotocinematográficos entre Sebastião Salgado y los cineastas Wim Wenders y Juliano Ribeiro en *La sal de la tierra* (2014)

Nekane Parejo Giménez¹

Recibido: 06/07/2021

Aprobado por pares: 19/11/2021

Enviado a pares: 04/08/2021

Aceptado: 17/12/2021

DOI: 10.5294/pacla.2022.25.2.7

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Parejo, N. (2022). Diálogos fotocinematográficos entre Sebastião Salgado y los cineastas Wim Wenders y Juliano Ribeiro en *La sal de la tierra* (2014). *Palabra Clave*, 25(2), e2527. <https://doi.org/10.5294/pacla.2022.25.2.7>

Resumen

La sal de la tierra (*The Salt of the Earth*, 2014) reúne a los cineastas Wim Wenders y Juliano Ribeiro y al fotógrafo Sebastião Salgado para documentar la trayectoria de este último y su entorno personal, altamente vinculado con su obra. Esta investigación plantea tres objetivos específicos: precisar cómo estos cineastas caracterizan la figura de Salgado y su acto fotográfico, determinar cómo se insertan sus imágenes en la narración fílmica y averiguar cuáles son las marcas y efectos fotográficos más recurrentes en la película. Metodológicamente, nos hemos servido de la versión cualitativa del análisis de contenido a partir de las aportaciones de Phillippe Dubois, en relación con las fórmulas que permiten la inserción de la fotografía en el cine; de los trabajos de Raymond Bellour sobre la fotografía como objeto real en las producciones cinematográficas; y de Vítor Magalhães sobre el conge-

¹ ✉ <https://orcid.org/0000-0003-3021-1223>. Universidad de Málaga, España. nekane@uma.es

lado de imagen fílmica. Concluimos que las marcas fotográficas más recurrentes son la sucesión de fotografías que conforman la narración fílmica, los congelados de imagen y las sobreimpresiones. Estos efectos combinan en un primer momento imágenes del archivo familiar para centrarse posteriormente en los proyectos fotográficos de Salgado.

Palabras clave (Fuente: tesauro de la Unesco)

Cine; fotografía; Juliano Ribeiro; *La sal de la tierra*; Sebastião Salgado; Wim Wenders.

Metaphotographic Dialogues between Sebastião Salgado and Filmmakers Wim Wenders y Juliano Ribero in *The Salt of the Earth* (2014)

Abstract

The Salt of the Earth (2014) gathers two filmmakers, Wim Wenders and Juliano Ribero, and a photographer, Sebastião Salgado, to document Salgado's career and personal environment, which are highly related to his work. This research sets out three specific objectives: to define how these filmmakers characterize Salgado's persona and photographic act, to determine how his images are inserted in the film narration, and to figure out the most common photographic marks and effects in the movie. Methodologically, we have used the qualitative version of content analysis using Phillippe Dubois' contributions concerning the formulas to incorporate photography into the cinema, Raymond Bellour's work on photography as a real object in film productions, and Vítor Magalhães's insights about high-speed photography applied to the film image. We conclude that the most recurrent photographic marks are the succession of photographs that make up the film narration, image freezes, and overlays. These effects initially combine images from the family archive to later focus on Salgado's photographic projects.

Keywords (Source: Unesco Thesaurus)

Cinema; photography; *The Salt of the Earth*; Juliano Ribeiro; Sebastião Salgado; Wim Wenders.

Diálogos fotocinematográficos entre Sebastião Salgado e os cineastas Wim Wenders e Juliano Ribeiro no *O sal da terra* (2014)

Resumo

O Sal da Terra (2014) reúne os cineastas Wim Wenders e Juliano Ribeiro e o fotógrafo Sebastião Salgado para documentar a trajetória deste último e seu entorno pessoal, fortemente vinculado à sua obra. Esta pesquisa tem três objetivos específicos: especificar como esses cineastas caracterizam a figura de Salgado e seu ato fotográfico, determinar como suas imagens se inserem na narrativa fílmica e descobrir quais são as marcas e efeitos fotográficos mais recorrentes no filme. Metodologicamente, utilizamos a versão qualitativa da análise de conteúdo a partir das contribuições de Phillippe Dubois, com relação às fórmulas que permitem a inserção da fotografia no cinema; as de Raymond Bellour sobre a fotografia como objeto real nas produções cinematográficas, e as de Vítor Magalhães na imagem congelada do filme. Concluímos que as marcas fotográficas mais recorrentes são a sucessão de fotografias que compõem a narração do filme, congelamentos de imagens e sobreposições. Esses efeitos combinam inicialmente imagens do arquivo da família para posteriormente se concentrarem nos projetos fotográficos de Salgado.

Palavras-chave (Fonte: tesauro da Unesco)

Cinema; fotografia; *O sal da terra*; Juliano Ribeiro; Sebastião Salgado; Wim Wenders.

La sal de la tierra (*The Salt of the Earth*, Wenders y Ribeiro, 2014) es un espacio de encuentro entre el fotógrafo Sebastião Salgado y los cineastas Wim Wenders –también fotógrafo– y Juliano Ribeiro, hijo del fotógrafo. Además, es un espacio de confluencia entre lo cinematográfico y lo fotográfico, donde las imágenes fijas captadas por el primero en su dilatada carrera, que comienza en Níger en 1973, se alternan con las tomas que configuran su álbum familiar, a la par que Wenders y Ribeiro documentan los lugares en los que estas se llevaron a cabo. De este modo, las palabras de Berger cobran sentido: “Un instante fotografiado solo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo” (1997, p. 89).

Determinado el objeto de estudio, esta investigación se centrará en la relación entre cine y fotografía. Los diálogos entre estas dos disciplinas han sido acometidos desde perspectivas que focalizan su atención en producciones cinematográficas y/o fotógrafos concretos, mientras que otros autores han optado por profundizar en las constantes que delatan la presencia de las formas fotográficas en el cine. En este sentido, deben recordarse las aportaciones de Rosalind Krauss en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (2002), László Moholy-Nagy en *Pintura, fotografía y cine* (2005), Margarita Ledo en *Cine de fotógrafos* y Rafael Tranche en *De la foto al fotograma* (2006).

Más concretamente, el planteamiento que aquí establecemos se acoge a las aportaciones de Philippe Dubois en *La photo tremblée et le cinéma suspendu*, en relación con las fórmulas mediante las que la fotografía tiene cabida en el cine. Este autor determina cuatro posibilidades: que el director de la película sea también fotógrafo, que la temática del filme sea fotográfica, que la marca fotografía pueda apreciarse a través del lenguaje de la película (congelados, sobrepresiones, etc.) o que se trate de una película de efecto fotográfico (1987, pp. 27-40).

A partir de esta propuesta, abordamos de manera global la manera como la figura y las imágenes de Sebastião Salgado se insertan en el documental *La sal de la tierra*. Para resolver esta cuestión, se proponen tres obje-

tivos específicos: determinar cómo Wenders y Juliano Ribeiro caracterizan la figura de este fotógrafo y su acto fotográfico, establecer cómo se presentan sus fotografías como objetos reales y temáticamente en la narración fílmica y, por último, detallar las marcas y efectos fotográficos a los que se adscriben.

En cuanto al *método*, se ha considerado oportuno el empleo del análisis de contenido en su versión cualitativa. Esta elección conlleva partir de un universo que abarca la totalidad de las películas de Wenders y la obra de Salgado, para posteriormente establecer una muestra delimitada, en el caso del cineasta, a *La sal de la tierra*, y en el de Salgado, con un criterio de acotación que se corresponde con los registros y fragmentos fotográficos que se incluyen en la película. Las *categorías* sobre las que se obtendrán los resultados son la representación de la figura del fotógrafo y el acto fotográfico, la fotografía como temática y objeto real y las formas fotográficas de la película.

Para abordar estas categorías, como se ha mencionado, nos ha servido la clasificación de Dubois, pero también se han tenido presentes las consideraciones que plantea Raymond Bellour en su obra *Entre imágenes*. Este autor, al igual que Dubois, se detiene en la fotografía como elemento esencial de la narración que deviene en el soporte material del filme, pero también destaca su uso por parte de los directores de cine como un objeto real que aglutina diversos cometidos, como mostrar hallazgos, evidenciar lapsos temporales, etc. (2009, pp. 77-82). En relación con esta funcionalidad, señala Bellour que “las fotos expresan el paso del tiempo [...] fijan por un instante el tiempo del film, [y] al arrancarnos de su desarrollo, nos sitúan con respecto a él” (p. 78). En “La interrupción, el instante”, este autor explora “el tratamiento de lo inmóvil en ese arte en movimiento que es el cine” (2010, p. 133) y también se hace eco de las diversas formas que tratan la congelación del movimiento (pp. 109-143), que nos han sido de utilidad para completar esta categorización. En este sentido, también nos hemos apoyado en las aportaciones de Vítor Magalhaes en *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre el movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*, cuando justifica la inserción de imágenes fijas, “ya que condensan momentos cruciales en los que se desarrolla el meollo de la acción” (2008, p. 25).

Por último, en relación con la obra de Sebastião Salgado, hemos considerado los siguientes catálogos: *Workers* (1996), *Éxodos* (2000a), *Retratos de los niños del éxodo* (2000b), *Sahel. The end of the road* (2004) y *Génesis* (2013), así como *De ma terre à la terre* (2013), un libro de memorias, en el que, junto a Isabelle Francq, repasa su vida como fotógrafo y aglutina los recuerdos sobre la elaboración de reportajes como *La mano del hombre* (1986-1991), *Éxodos* (1993-1999), *Otras Américas* (1977-1984) y *Génesis* (2004-2013).

Wim Wenders: cineasta y fotógrafos

El comienzo del documental *La sal de la tierra* sintetiza a la perfección las intenciones de Wenders que, sobre un fondo negro, se pregunta por el sentido de hacer una película sobre la vida de un fotógrafo, para inmediatamente describirlo como “alguien que dibuja con luz, alguien que escribe y reescribe el mundo con luces y sombras”, a la par que emergen esas luces en el encuadre. En este sentido, es preciso señalar que no se trata de la primera ocasión en la que el cineasta sitúa a un fotógrafo como protagonista. Basta recordar películas como *Alicia en las ciudades* (1974) o *Palermo Shooting* (2008). En la primera, encontramos a Philip Winter (Rüdiger Vogler), un periodista alemán que se desplaza a Estados Unidos con una vieja Polaroid para cubrir un encargo editorial, que finalmente no puede llevar a cabo debido a la imposibilidad de mostrar lo que ve. Las copias que le devuelve su cámara solo contienen paisajes vacíos. Por su parte, 35 años después, en *Palermo shooting*, el concepto de vacío invade a Finn (Campino), un exitoso fotógrafo publicitario que, tras un accidente provocado por el destello del flash de su cámara panorámica mientras conducía una noche, viaja de Düsseldorf a Palermo para reencontrarse como profesional de la fotografía. En este punto, cabe aludir que Wenders, con motivo de la nominación a la Palma de Oro de esta película en el Festival de Cannes de 2008, señaló que deseaba dirigir una nueva película sobre un fotógrafo, ya que, “ninguna otra profesión contemporánea se enfrenta tanto a los problemas de lo que todavía es ‘real’ o ‘verdadero’ en la actualidad” (2008, p. 12). No debe olvidarse que una de las temáticas que aborda esta producción es precisamente cómo la fotografía digital implica una pérdida de la noción de verosimilitud.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, y a diferencia de la película que nos ocupa, se trata de fotógrafos ficcionales. Pero Wenders también cuenta con fotógrafos reales en sus filmes. Precisamente en *Palermo shooting* se localizan las interpretaciones de Peter Lindbergh² y Letizia Battaglia³, así como referencias a Joel Meyerowitz y Andreas Gursky⁴. Mientras este último sirvió de modelo para la elaboración del personaje protagonista al que acompaña durante parte del rodaje, el empleo de la luz y el color remiten a Meyerowitz⁵. En cuanto a los cameos de Battaglia y Lindbergh, encontramos a este último en la primera sesión fotográfica de moda publicitaria y asistimos a un diálogo entre Finn y Battaglia en Palermo (ciudad natal de esta), donde intercambian opiniones, de índole metafórica, sobre el retrato de la muerte y la obsoleta cámara del protagonista. Por otra parte, en ocasiones, la cámara se convierte en un personaje más de sus metrajes, donde fotógrafos *amateurs* portan diversos dispositivos tecnológicos, entre los que el metraje combina los más actuales en el año de producción de la película (Polaroid, cámara digital panorámica, fotomatón, etc.), con artilugios ópticos como zootropos, estereoscopios, etc.⁶.

No es extraño que esto sea así, ya que Wenders mantiene una estrecha relación con la fotografía, que compagina con su producción cinematográfica hasta la actualidad. No solo destacan sus numerosas publicaciones fotográficas⁷, también le encontramos en repetidas ocasiones en el ejercicio de su profesión como en el *making off* de *El cielo sobre Berlín*. En este sentido, es necesario subrayar las palabras de Cristina Carrillo en relación con el cineasta y su actual esposa Donata, cuando señala que “son dos apasionados fotógrafos con una costumbre: llevar la cámara fotográfica panorámica siempre encima” (2009, p. 11), así como las del propio director sobre sus tomas fotográficas previas a los rodajes: “para mí sigue siendo prioritario en el trabajo preparatorio el fotografiar todos los paisajes donde voy a rodar” (García, 1994, p. 27).

2 Wenders expresó su admiración por este fotógrafo en el prólogo de *Peter Lindbergh: Stories by Wim Wenders* (2002). Para completar la información sobre la obra de este fotógrafo, se recomienda la obra de Lindbergh (2006).

3 Para ampliar la información sobre esta autora pueden consultarse: Battaglia (1989) y Stille y Siebert (2004).

4 Para tener acceso a su colección, se recomienda consultar a Andreas Gursky (2007).

5 Señalamos algunas publicaciones sobre este autor en las que puede apreciarse esta cuestión: Meyerowitz (2013; 2015) y Westerbeck (2005).

6 Para una inscripción detallada de cada uno de ellos en sus películas, véase Parejo (2011).

7 Entre otras destacan: Wenders (2013; 2015; 2017).

Esta experiencia y dedicación a la fotografía se hace patente en la obra cinematográfica de Wenders, donde, como él mismo señala, “cada fotografía es el primer fotograma de una película” (Wenders y Wenders, 2009, p. 126). Precisamente, en *La sal de la tierra* encontramos que este detonante es la primera fotografía a la que alude el cineasta. Se trata de una copia de las tomas realizadas por Salgado en las minas de oro de Sierra Pelada (Brasil). Refiriéndose a ella dice que vio “esta foto por primera vez en una galería, hace más de 20 años. No sabía quién la había tomado. Pensé que sería de un gran fotógrafo y aventurero. Compré la copia”⁸. A esta se sumará una segunda imagen de una mujer tuareg titulada *Ciega a causa de las tormentas de arena y las infecciones oculares crónicas, una refugiada espera la distribución de alimentos. Región de Goundam, Mali, 1985*. Una imagen situada sobre su mesa de trabajo que, según expresa Wenders, consigue sobrecojerle diariamente.

Cineastas y fotógrafo frente a la narración

Transcurridos nueve minutos desde el inicio de *La sal de la tierra*, el texto “Un viaje con Sebastião Salgado” –que señala las intenciones de la película– se superpone sobre la imagen de unas montañas de la tierra natal de Salgado. Se trata, en palabras del fotógrafo, del espacio donde aprendió a ver y más tarde a pensar qué habría detrás. Un lugar con altas dosis de significación en el que la cámara de Wenders se detiene para registrar al fotógrafo en la actualidad contemplando el paisaje de su infancia y en el que ambos comenzarán un trayecto conjunto.

No es la primera vez que Wenders, en su carrera fílmica, articula un dueto con un personaje reconocido. Basta recordarle con Nicolas Ray, a quien acompañó hasta su muerte en *Relámpago sobre el agua* (1980); con el diseñador de moda japonés Yohji Yamamoto, en *Notebook on Clothes and Cities* (1989); o en el proyecto inicial de *Pina* (2011), donde se establecía una estrecha colaboración con la famosa coreógrafa Pina Bausch, truncada por su muerte en junio de 2009, dos meses antes del comienzo del rodaje.

8 En palabras de Salgado: “Seguro que cuando hice esa foto yo veía a san Sebastián con las flechas, pero mis fotografías no son modernas ni posmodernas, son barrocas, porque vienen de ese mundo” (Morales, 2019).

En el metraje que nos ocupa, el encuentro cinematográfico se materializa y, además, la voz en *off* de Wenders cuenta que Salgado y Juliano Ribeiro le propusieron que trabajase con ellos en el documental y, minutos después, relata cómo acoge esta invitación y lo que supuso: “Por fin podría llegar a conocer a este hombre, descubrir qué lo motivaba y las razones por las que su trabajo me había impactado tanto [...] no sabía que iba a descubrir mucho más que a un fotógrafo”. De hecho, Wenders no solo retorna a los lugares de la infancia del fotógrafo para rodarle allí o revisita su obra junto a Salgado, al tiempo que narra su trayectoria vital, sino que expresa las dificultades que supone que el protagonista del documental sea un fotógrafo y, además, se retratan mutuamente, en evidente sintonía y camaradería profesional. En concreto, se trata de una escena a las orillas del río Doce en la que el cineasta señala:

Wenders: Tener a un fotógrafo delante de mi cámara es muy distinto a filmar a cualquier otra persona. No se queda quieto haciendo de él mismo. Por deformación profesional reacciona y responde usando su arma preferida, su cámara. Devuelve el disparo.

Salgado: Wim tengo una foto tuya muy bonita.

Wenders: Yo también y no te lo digo.

Por su parte, Juliano Ribeiro comenta las varias razones que impulsaron esta producción. En primer lugar, el hecho de conseguir un acercamiento a su padre, ya que sus relaciones eran “cordiales, pero frías”. Este se produce mediante el “diálogo que surge a través de las imágenes” que Ribeiro había editado de un reciente viaje por la Amazonia brasileña con Salgado. Su reacción, dirá Ribeiro, le dio “la confianza de que era posible hacer un filme en ese momento” (FICM, 2014). En segundo lugar, una conversación semanas después con Wenders en la que ambos conectan en la manera de abordar la narración de modo que acogiera sus proyectos fotográficos, pero también las memorias de Salgado. Es decir, las historias antes y después del momento del disparo fotográfico (en clara alusión a Berger). Además, los dos estaban de acuerdo en que “estas historias junto a las fotografías eran un material muy poderoso” (2014) para construir un relato que documentara fielmente la trayectoria del fotógrafo.

Representación de la figura del fotógrafo y acto fotográfico

La representación de la figura de Salgado en *La sal de la tierra* se lleva a cabo precisamente a través de los dos mecanismos expuestos: la visualización de las copias fotográficas y el desarrollo de los actos que las propician. A estos se unen las voces en *off* del fotógrafo y los directores de la película. Podemos decir que nos encontramos ante un documental biográfico que, aunque orquestado por tres voces narradoras, se corresponde con lo que Hueso denomina tendencia modélica dentro de las biografías cinematográficas (2009, pp. 83-95). Una tipología en la que “el personaje biografiado se presenta con unas características que lo convierten en referente para los espectadores y, sobre todo, digno de ser admirado e imitado” (p. 85).

En este punto, cabría preguntarse cuáles son estos rasgos modélicos que se subrayan en la película. En primer lugar, es preciso destacar que nos encontramos ante un fotógrafo documental de carácter social. Pero no se trata de un fotógrafo que fundamenta el documentalismo en lograr la presteza del momento decisivo, como Henri Cartier Bresson, sino en la integración en el entorno de sus fotografías, a través del conocimiento de las culturas que pretende registrar y la adaptación a ellas. De este modo, la película lo muestra implicado y fusionado con los trabajadores de las minas de Sierra Pelada, donde sube unas larguísimas escaleras, al igual que los sujetos de sus tomas, y se inscribe como un trabajador más, en este caso, con cámara. En otras ocasiones, tras registrar las pilas de asesinados en el conflicto de los hutus y los tutsis en la República Democrática del Congo en 1994, expresa: “no dábamos abasto para enterrar a la gente”, o se une como un miembro de la familia a un entierro en el nordeste de Brasil. A veces, esta fusión conlleva pruebas previas de aceptación en la comunidad, que Salgado acepta. Una muestra paradigmática es la del pueblo indígena mixe (Oaxaca, México), cuyos habitantes le propusieron dormir en un lugar extremadamente frío. El hecho de que accediese y soportase estas condiciones adversas supuso que se aproximase más: “nos hicimos amigos y conviví en armonía” –expresa Salgado–, mientras el metraje recoge una imagen del fotógrafo con un miembro de la comunidad.

Situaciones e imágenes como esta demuestran “un amor profundo por las personas que fotografía”⁹ (Francq, 2013, p. 7). Un amor que delata su propia voz narradora cuando se refiere a los sujetos de sus fotografías como amigos. Lo vemos en los apelativos que emplea: “Lupe era muy amigo mío”, para referirse a un miembro del pueblo indígena saraguro; “dos de mis amigos del camión actuaban como si fuera un domingo por la tarde cualquiera”, cuando los trasladan 400 kilómetros a otro campamento de Naciones Unidas en Sudán; o “este es un amigo, un médico belga: está midiendo, pesando al niño”, cuando presenta a un doctor en Malí en 1985. También Wenders se hace eco de esta circunstancia. De forma genérica manifiesta que “le importaban las personas” y cuando, en concreto, se refiere a la región del Sahel subraya: “Sebastião se encariñó con la gente. Volvía una y otra vez”. En *Génesis*, su última serie, esta situación se extrapola a los animales, y cuando en Argentina su cámara retrata ballenas, dirá: “también me hice amigo de una ballena”. No en vano, y según sus palabras, “para fotografiar un animal, hay que amarlo, respetarlo”¹⁰ (Salgado, 2013, p. 10).

En segundo lugar, nos encontramos ante un fotógrafo meticuloso que estudia con su mujer Lèlia Wánick todos los pormenores de reproducción del proyecto antes de su partida. Por ejemplo, antes de comenzar *Génesis*, según destaca ella, emprendieron “una investigación exhaustiva para identificar extensas regiones y parajes concretos [...] estudiamos libros, consultamos con expertos. Dada la dificultad de acceso y de trabajo en numerosos emplazamientos, comprendimos que, como mucho, Sebastião podría realizar cuatro viajes de dos meses al año” (Wánick, 2013, p. 9).

Además, una vez sobre el terreno, los actos fotográficos que materializa el metraje dan cuenta de un fotógrafo paciente. Entre otras, se aprecia en una escena en Wrangel, una isla desierta del océano Ártico, a la que acudió junto con Ribeiro para fotografiar a las morsas. La proximidad de un oso a su refugio les impedirá acercarse a ellas y deberán esperar pacientemente, hasta idear una estrategia que consiste en arrastrarse y girar por el suelo hasta conseguir acercarse a la orilla de forma silenciosa, mientras el oso

9 “Un amour profond pour les personnes qu’il photographie”. Traducción de la autora.

10 “Pour photographier un animal, il faut l’aimer, avoir le plaisir à regarder sa beauté, ses contours. Il faut le respecter”. Traducción de la autora.

duerme. Vemos cómo se apoyan unos en otros a modo de trípode, hasta obtener las tomas de las morsas. Poco después, Salgado sentenciará en sus memorias que “a quien no le guste esperar no podrá ser fotógrafo” (Salgado y Francq, 2013, p. 9).

Pero la mayor parte de los actos fotográficos que recoge la cámara cinematográfica reflejan tres asuntos: el trato humano, la integración por parte del fotógrafo y la capacidad de reconocerse de los inmortalizados. Además, la forma de mostrarlos difiere. Por un lado, están los temas que recoge Ribeiro a color, en claro reconocimiento de la figura paterna; por otro, en blanco y negro, las conversaciones entre Wenders y Salgado sobre cómo se elaboraron las fotografías. A los primeros corresponden, entre otros, unas tomas de 2011 en el pueblo de Yali, situado en la cordillera de Papúa Occidental, en Indonesia. Aquí la escena reproduce el momento en que el fotógrafo capta imágenes de los miembros de la tribu y se detiene en concreto en un indígena al que le hace partícipe de los retratos obtenidos. La complicidad es máxima cuando este se reconoce y asiente. Más tarde volveremos a ver a Salgado en análoga situación, ahora rodeado de la tribu zo'é del estado de Pará (Brasil) en 2009. Aquí, a diferencia de los anteriores casos, el fotógrafo destaca que los miembros de la tribu eran conscientes de su imagen desde el principio: “cuando le sacaba una foto, la persona sabía que yo iba a representar su imagen”.

No será la última vez que los cineastas se centren en esta cuestión de la identificación por parte del retratado. Salgado le cuenta a Wenders, mientras se suceden las copias a pantalla completa, cómo se desarrolló el acto fotográfico de la serie *Gorila de montaña del grupo de Amahoro*, que llevó a cabo en el monte Bisoke, en la frontera compartida de Ruanda y la República Democrática del Congo: “Se acercó a mí, le saqué una foto, se puso el dedo en la boca [...] se estaba mirando por primera vez en un espejo. Yo estaba frente a él y quitaba el dedo y lo ponía. Empezó a entender que era él. Estaba reconociendo su imagen. Me sentí completamente identificado”.

Por otra parte, *La sal de la tierra* muestra a un fotógrafo reflexivo sobre la capacidad de la imagen para cambiar el curso de los acontecimientos.

Recordemos que al principio del documental Wenders define esta profesión como propia de “alguien que escribe y reescribe el mundo con luces y sombras”. Ahora, y también sobre una pantalla negra –que en esta ocasión no se ilumina–, nos hará partícipes de las sombras: “Sebastião se cuestionaba su trabajo como fotógrafo social y testigo de la condición humana”. De este modo, el metraje evidencia un punto de inflexión en la trayectoria del fotógrafo, quien en este momento manifiesta haber tirado muchas veces la cámara al suelo “para llorar por lo que veía?”. Más tarde, una vez “redimido” a través de la reforestación de la finca familiar –en la actualidad Reserva Particular de Patrimonio Natural–, retomará el acto fotográfico con renovados alicientes frente a su cámara, la naturaleza, los animales, las personas, que se mantenían igual que en la génesis del plantea, de ahí el título de este nuevo proyecto. El hecho de que, al parecer, este fotógrafo social se haya convertido en fotógrafo ecológico no quita la belleza de sus tomas. De acuerdo con Pérez y Vera, “Salgado emplea la luz para plasmar imágenes, que resultan ser de una belleza perturbadora, tanto más inquietante cuanto más hace resonar en nuestras conciencias el mensaje: ¿Cómo podemos permitir que esto ocurra?” (2015, p. 14). Y precisamente es esta belleza que emana de sus fotografías, unida a las temáticas que aborda, la que ha sido objeto de polémica por parte de numerosos autores. Entre ellos, dice Susan Sontag que “el tratamiento de belleza” al que somete la fotografía lo retratado elimina su fuerza acusadora (citada en Lemagny, 1988, p. 211). En el lado opuesto se sitúa Joan Fontcuberta, que se refiere a estos planteamientos como la manipulación honesta, y mencionando concretamente a Smith y Salgado, dirá: “Nadie se lo reprocha. Ellos se dieron cuenta de que su misión no consistía en dar forma a la verdad, sino a la persuasión” (citado en 1997, p. 154). Y aunque el documental no hace eco de esta controversia, Salgado zanja la cuestión cuando sentencia: “se dijo que yo hacía estética de la miseria. ¡Y una mierda! Yo fotografío mi mundo, soy una persona del Tercer Mundo” (Morales, p. 2019).

La fotografía como temática y objeto real

La temática fotográfica en *La sal de la tierra* se aborda atendiendo a dos elementos. Por un lado, las fotos del archivo familiar y, por otro, las de los proyectos fotográficos. En las primeras, se aprecia cómo las huellas del tiempo

quedan impresas en el álbum familiar que configuran las imágenes del pasado de Salgado y Lèlia. De hecho, las tres primeras fotos familiares que reproduce el metraje son un retrato ovalado de esta última, una foto de la joven pareja, apoyada en la parte trasera de un Land Rover, y la de su boda. Estas inserciones ponen de manifiesto el significativo papel de Lèlia en la trayectoria de Salgado. Recordemos que, de acuerdo con Pierre Bourdieu, la fotografía doméstica “proporciona el medio de solemnizar esos momentos culminantes de la vida social” (2003, p. 58).

En la primera parte de la película se advierte un predominio de este tipo de imágenes, que ayudan a visualizar los momentos previos e inicios de Salgado como fotógrafo. Y es aquí donde comienzan a alternarse la imagen doméstica con la profesional y donde, mientras Wenders comenta la primera instantánea de Salgado (una imagen de Lèlia en la ventana) este presenta sus primeras imágenes en Niger en 1973. Paradójicamente, el montaje cinematográfico corrobora la dualidad entre la representación de la maternidad en las tomas de las dos jóvenes progenitoras que hacen cola para recibir alimentos en Tahoua y las de Lèlia dando de comer a su hijo.

Posteriormente, y de forma paulatina, los proyectos fotográficos acaparán el metraje. De este modo, *Otras Américas*, *Sahel*, *Workers*, *Éxodos*, etc., hasta llegar a *Génesis*, focalizarán la atención de los cineastas. En este punto, es preciso subrayar que en *La sal de la tierra* se aprecia la fractura que se produce en la trayectoria de Salgado tras su estancia en Ruanda (1995) y la República Democrática del Congo (1997). Esta fractura a la que aludimos da paso a un cambio de registro en el que opta por una temática que, sin desterrar totalmente el componente humano, se centrará en “estudiar cómo la humanidad y la naturaleza han coexistido durante mucho tiempo en lo que hoy en día llamamos ‘equilibrio ecológico’” (Salgado, 2013, p. 9). Además, ratifica el postulado que defiende este autor en relación con el acto fotográfico: “un gran deseo de mirar algo y guardarlo. La palabra más apropiada para definir una foto, según él, es la francesa *re-garder* (re-guardar)” (Carrillo, 2009, p. 10).

En cuanto a la manera de mostrar estas fotografías como objetos reales, es preciso precisar varias fórmulas, aunque la más habitual es la que se

compone de una secuencia de imágenes a pantalla completa, que discurren mientras alguna de las tres voces narradoras antes mencionadas las contextualizan en las motivaciones, la manera como se desarrolló el acto fotográfico y/o las consecuencias. En este sentido, Ribeiro refiere: “Wenders fijó la manera de filmarle hablando de sus fotografías. Sebastião estaba en una habitación oscura y solo podía ver sus fotos en un monitor. Así logramos que se proyectara hacia el pasado” (Moral, 2014).

En otras ocasiones, la cámara cinematográfica opta por un plano más abierto, que encuadra a Wenders y a Salgado con alguno de los catálogos de este. En el caso de *Sahel. The end of de road*, se advierten tres acciones mientras se comentan las fotografías: se enseña la portada de la publicación, el cineasta y fotógrafo la hojean y se cuelgan las copias en el marco de una exposición. De forma similar, se plantea la visualización de las imágenes de *Workers*, donde el fotógrafo dialoga con el cineasta a cerca de la investigación y planificación del proyecto, para más tarde centrarse en las particularidades de algunas copias, como la de los mineros de Sicilia. En cualquier caso, estas conversaciones pausadas son el *modus operandi* más recurrente después de las series que ocupan la pantalla integralmente y que dan cuenta tanto de los proyectos de carácter social como de los relacionados con el medio ambiente encarnados en *Génesis*.

Formas fotocinematográficas de la película

Decíamos en el apartado anterior que el patrón más frecuente a la hora de inscribir las fotografías en la película que nos ocupa es la inserción de imágenes fijas que componen toda la pantalla. Se trata de imágenes con una duración de 5 a 25 segundos que sugieren la contemplación y la reflexión de su historia particular, pero el hecho de que se presenten en series marca la condición de relato de cada uno de los proyectos fotográficos. En cierto modo, este mecanismo remite a lo que Philippe Dubois acuña como *cinématogramme* en alusión a *La Jetée* (Chris Marker, 1962), un filme conformado por imágenes fotográficas (2002, p. 12).

De forma menos recurrente, también están presentes los congelados de imagen que devienen tras varios planos de imágenes en movimiento en

los que la cámara cinematográfica registra los instantes previos y posteriores al disparo fotográfico. En este punto se debe hacer una aclaración. La denominación de congelado de imagen no es estricta en cuanto a la técnica empleada, ya que no se detiene el metraje, sino que se simula. Es decir, el espectador tiene acceso a una escena en la que Salgado desempeña el acto fotográfico (incluso escucha el sonido del disparador). Sin embargo, la supuesta imagen detenida pertenece a la obra del fotógrafo. Por tanto, el soporte difiere. No obstante, se mantiene el privilegio al que hace referencia Bellour, pues se consigue que “el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelva también un espectador pensativo” (2009, p. 82).

De este modo, tras varios días en la isla de Wrangel para fotografiar unas morsas (como se comentó), deciden desplazarse rodando de manera sigilosa hasta la orilla. La cámara cinematográfica muestra todo el proceso del acto fotográfico, que finalmente se inmortaliza en una imagen fija para posteriormente regresar al transcurrir cinematográfico con Salgado y su equipo, emocionados por los resultados de la toma. En esta línea, encontramos al fotógrafo en Pará, Brasil, durante la temporada de lluvias de marzo y abril de 2009. Allí registra a la tribu de los zo' é en un periodo estacional apreciado por los indígenas, entre sus prácticas cinegéticas, por dar paso a la caza de monos. El documental sigue a Salgado, quien, a su vez, acompaña a los miembros de la tribu en una cacería. La trama muestra distintos momentos, pero se decanta por un congelado de imagen en el que se observa a un cazador que trepa con agilidad por un árbol para recoger a su presa. Salgado explica en el anexo del catálogo de *Génesis* que los monos (aún heridos) pueden aferrarse a un árbol y esto obliga a los cazadores a tener que subir a por ellos. La significación de este instante crucial (retomamos a Mag-lhaes y a Bellour) justifica la elección de este momento.

Queremos destacar aquí un tercer congelado en el que Salgado toma fotografías en un invernadero en el Instituto Terra. Le vemos en un plano a color en el que avanza hacia el espectador pertrechado con un paraguas para guarecerse del agua de los aspersores. En el instante del disparo, la cámara reproduce en blanco y negro la imagen de otro fotógrafo (el contraluz impide confirmar si es Ribeiro) en una composición y atrezo similares a los de Salgado. Incluso parece estar ubicado en idéntica posición.

Esta imagen nos lleva a considerar otra de las fórmulas empleadas por Wenders en el documental. Se trata de sobreimpresiones del semblante de Salgado sobre sus fotografías. En palabras de Moral: “el espectador tiene ante él una vasta secuencia de fotografías a través de las cuales se puede distinguir en ocasiones el reflejo de un rostro, el de Salgado, cuya voz en *off*, junto a la de Wenders, sirven de guía para contar la historia del artista” (2014). Así lo encontramos en dos ocasiones a pocos minutos de iniciarse el metraje sobre las tomas de los trabajadores de las minas de oro de Sierra Pelada, también sobre las de los campos de petróleo de Kuwait en 1991 o sobre las de las gentes que huyen desde Ruanda al Congo, Burundi y Uganda en 1994. De esta forma, el acto fotográfico se materializa en diversas escenas del documental a tenor de las reflexiones de Wenders, cuando explica que “fotografiar es un acto en dos direcciones: hacia delante y hacia atrás [...] fusiona ambas imágenes una con otra de modo que el *atrás* aparezca *delante*; esto permite a los fotógrafos en el momento de la foto estar delante con las cosas” (Wenders y Wenders, 2009, pp. 123-125). Y así, delante de sus fotografías, se presenta a Salgado.

Conclusiones

Comenzamos este artículo con la pretensión de dar respuesta a cómo Wenders y Ribeiro representan el acto fotográfico y la figura del fotógrafo Salgado en *La sal de la tierra*, para posteriormente determinar el modo en el que la fotografía se incluye en la película, como temática, como objeto real o como marca de lo fotográfico. En relación con el primero de los objetivos, se constata que intervienen tres dispositivos a través de los cuales se ponen en el celuloide los rasgos modélicos del personaje biografiado por el documental (Sebastião Salgado): sus fotografías, los actos fotográficos que se llevan a cabo para obtenerlas y las voces en *off* que guían al espectador por su trayectoria. Entre los atributos que destaca el documental subrayamos la complicidad, el trato humano e integración del fotógrafo en el hábitat de los retratados, además del carácter reflexivo sobre la validez de su trabajo y la capacidad de reconocerse de los fotografiados.

Respecto a cómo la temática fotográfica se inserta en la película, destacamos que, si bien al principio las tomas del archivo familiar asumen el

protagonismo, en el momento en el que Salgado comienza su trayectoria profesional los proyectos fotográficos se alternan con este tipo de imágenes. Finalmente, será una situación personal la que propicie el desarrollo de su último proyecto: *Génesis*. En cuanto a la fotografía como objeto real, se encuentran sobre todo dos mecanismos: aquel que reproduce fotografías a pantalla completa mientras la voz en *off* de los cineastas o del fotógrafo las sitúan y detallan su elaboración, y otras en las que Wenders y Salgado visionan diversas copias en distintos formatos y disposiciones y las comentan en función de sus peculiaridades.

Por último, en cuanto a las marcas y efectos fotográficos más recurrentes en la película, se localizan tres posibilidades. En primer lugar, y como pauta más habitual, destaca la sucesión de fotografías, hilvanadas de tal forma que se conforman como esencia constitutiva del filme y cuya función es dar la posibilidad de su contemplación reflexiva. En segundo lugar, la cinta da cuenta de un efecto similar a los congelados de imagen, con el propósito de exponer los rituales previos y posteriores al disparo fotográfico, focalizando la atención en la supuesta imagen detenida, que adquiere un potencial de significación superior, al tratarse del instante seleccionado. Paradójicamente, son simulaciones de congelados, en un proceso inverso al congelado cinematográfico tradicional, en el que se detiene el movimiento, pero aquí no existe interrupción del discurrir cinematográfico para mostrar su armazón, sino que se inserta una fotografía de Salgado.

Finalmente, en tercer lugar, se aprecia una serie de sobreimpresiones que combinan una fotografía de la obra de Salgado sobre la que se superpone su rostro en movimiento. Wenders refiere que la palabra alemana *Einstenllug* remite a dos conceptos: actitud y toma fotográfica. Esto supone que ambas tienen cabida en la copia final. Es decir, el encuadre seleccionado por el fotógrafo (como es el caso) y su actitud en el momento de llevarlo a cabo. A través de estas sobreimpresiones, en *La sal de la tierra* se aprecia una aproximación a estas reflexiones del cineasta, ya que encontramos las fotografías y su rostro, que las comenta, con lo que delata su actitud.

Referencias

- Battaglia, L. (1989). *Chroniques siciliennes Photo Notes French Edition*. Centre National de la Photographie, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*. Colihue.
- Bellour, R. (2010). La interrupción, el instante. En *Tiempo expandido* (pp. 109-143). La Fábrica.
- Berger, J. y Mohr, J. (1997). *Otra manera de contar*. Mestizo.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.
- Carrillo, V. (2009). Cómo si fuera la última vez. En *Wenders, Wim y Donata: Como si fuera la última vez* (pp. 9-12). Círculo de Bellas Artes.
- Dubois, P. (1987). La photo tremblée et le cinéma suspendu. *La recherche photographique*, 3, 19-27.
- Dubois, P. (2002). La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience. *Théorème, Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel*, 6, 9-14.
- FICM (2014). Entrevista: Juliano Ribeiro Salgado. Por F. Aguilar [Canal YouTube], 23 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=SbqVWcukIsU>
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas*. Gustavo Gili.
- Francq, I. (2013). Avant-propos. En Salgado, S. y Francq, I. (eds.), *De ma terre à la terre* (pp. 7-8). Presse de la Renaissance, un département d'Édi8.
- García, M. (1994). Wim Wenders: la mirada del fotógrafo. *Lápiz*, 104, 26-33.

Gursky, A. (2007). *Gursky*. Hatje Cantz.

Hueso, A. L. (2009). Reflexiones sobre la biografía cinematográfica. En De las Heras, B. y Cruz, V. (eds.), *Filmando la Historia. Representaciones del pasado en el cine* (pp. 83-95). JC.

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.

Lemagny, J. C. y Rouillé A. (1988). *Historia de la fotografía*. Alcor.

Ledo, M. (2005). *Cine de fotógrafos*. Gustavo Gili.

Lindbergh, P. (2002). *Peter Lindbergh: Stories by Wim Wenders*. Arena.

Lindbergh, P. (2006). *Peter Lindbergh: untitled 116*. Schirmer Mosel.

Magalhaes, V. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre el movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Trama. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1vxm8np>

Meyerowitz, J. (2013). *Aftermath*. Phaidon.

Meyerowitz, J. (2015). *Cape Light: Color Photographs by Joel Meyerowitz*. Aperture Foundation.

Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Gustavo Gili.

Moral, P. (2014). El camino a la redención, según Wim Wenders y Sebastião Salgado. *Eldiario.es*, 30 de octubre. https://www.eldiario.es/cultura/cine/Camino-Wim-Wenders-Sebastião-Salgado_0_319168384.html

Morales, M. (2019). Sebastião Salgado: “Se dijo que yo hacía estética de la miseria. ¡Y una mierda! Fotografío mi mundo”. *El*

- País*, 23 de junio. https://elpais.com/elpais/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html
- Parejo, N. (2011). Wenders Shooting: la fotografía en el cine de Wenders. En Camiñas, T. y Rodríguez, C. (eds.), *El cielo sobre Wenders* (pp. 67-94). Luces de Gálibo.
- Pérez, C. y Vera, D. (2015). Comienzos y Génesis. La fotografía de Sebastião Salgado. *Latente*, 13, 9-18.
- Salgado, S (1986). *Otras Américas*. Ediciones ELR.
- Salgado, S. (1996). *Workers*. Aperture.
- Salgado, S. (2000a), *Éxodos*. Fundación Retevisión.
- Salgado, S. (2000b). *Retratos de los niños del éxodo*. Fundación Retevisión.
- Salgado, S. (2001). *La mano dell 'Uomo*. Contrasto.
- Salgado, S. (2004). *Sahel. The end of the road*. University of California Press.
- Salgado, S. (2013). *Génesis*. Taschen.
- Salgado, S. y Francq, I. (2013). *De ma terre à la terre*. Presse de la Renaissance.
- Stille, A. y Siebert, R. (2004). *Passion Justice Freedom: Photographs of Sicily*. Aperture.
- Tranche, R. (2006). *De la foto al fotograma*. Ocho y Medio.
- Wanick, L. (2013). Tras la imagen. En Salgado, S. (ed.), *Génesis* (pp. 8-10). Taschen.
- Wenders, W. y Wenders D. (2009). To Shoot Pictures. En *Como si fuera la última vez* (pp. 121-128). Círculo de Bellas Artes.

- Wenders, W. (dir.) (1974). *Alicia en las ciudades*. Distribución: Filmverlag der autoren, 113 m. Westdeustcher Rundfunk (WDR) y Filmverlag der Autoren.
- Wenders, W. (dir.) (2008). *Palermo Shooting*. Distribución: Aixom Films, 124 m. Neue Road Movies, P.O.R. Sicilia y Arte France Cinéma.
- Wenders, W. (2008). *English Press Kit Palermo Shooting*. Festival de Cannes. <https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/palermo-shooting>
- Wenders, W. (2013). *Places, strange and quiet*. Hatje Cantz.
- Wenders, W. (2015). *Wim Wenders: Writen in the West. Revisited*. Schirmer Mosel.
- Wenders, W. (2017). *Wim Wenders: Instant stories*. Schirmer Mosel.
- Wenders, W. y Ribeiro Salgado, J. (dirs.) (2014). *The Salt of the Earth*. Producción: David Rosier; Distribución: Cameo Media. Francia/Brazil/Italia, 110 m. [Documental] Decia Films, Amazonas Images y Solares Fondazione delle arti.
- Westerbeck, C. (2005). *Joel Meyerowitz*. Phaidon.