



Entre imágenes: ficción fotográfica e imaginarios indígenas. Reflexiones a partir de *Génesis* de Sebastião Salgado¹

Gemma Orobitg²

Resumen

Un análisis desde la antropología visual de la obra *Génesis* (2013) del fotógrafo Sebastião Salgado permite formular algunas reflexiones sobre el poder de la representación. Se trata de un intento por superar el debate clásico sobre la realidad y la ficción de las imágenes proponiendo alternativas para mirar e interrogar las fotografías.

Palabras clave: fotografía, representación, poder, naturaleza, paisaje, culturas tribales.

Abstract

An analysis inspired by visual anthropology on the work *Genesis* (2013) by photographer Sebastião Salgado, allows us to make some reflections on the power of representation. It is an attempt to overcome the classic debate about the reality and fiction of the images by proposing alternatives to see at and to interrogate the photographic image.

Keywords: photography, representation, power, nature, landscape, tribal cultures.

Es muy interesante el rol sugestivo que poseen las imágenes de indígenas y gentes tribales para los que vivimos en la sociedad moderna-occidental. ¿Por qué las fotografías de pueblos indígenas y tribales tienen una capacidad de fascinación en nosotros? ¿Son todas las imágenes sobre estas culturas o solo algunas de ellas las que ejercen esta fascinación? ¿Qué tipo de reacciones y emociones despiertan estas fotografías? Es difícil responder a estas preguntas. Desde los estudios de cultura visual se proponen algunas respuestas más o menos convincentes a algunas de estas cuestiones.

Las imágenes de las culturas indígenas son el contrapunto necesario a nuestra identidad moderna-occidental que adquiere mayor entidad a partir del contraste entre lo salvaje, desconocido, tradicional —las características que atribuimos y reconocemos en estas gentes tribales— y lo civilizado, conocido, moderno (Faris, 2002). También estos estudios sobre cultura visual proponen que estas imágenes sobre las culturas indígenas permiten la *tranquilización* de la mirada sobre nosotros mismos. Con estas imágenes de las culturas indígenas —nativas o tribales— aplacamos la ansiedad que acompaña

¹ Este artículo es el texto de una conferencia programada dentro de las actividades paralelas a la exposición *Sebastião Salgado. Génesis*, CaixaForum Madrid (enero-mayo 2014). Las imágenes que se analizan van siempre acompañadas de su referencia en el libro *Génesis* (2013) donde se incluyen. También se ha referenciado el lugar y la fecha de la toma fotográfica.

² Doctora en Antropología y Etnología por l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (1996). Gemma Orobitg es profesora titular de Antropología del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Directora del grupo de estudios sobre Culturas Indígenas y Afroamericanas (CINAF). Dirección electrónica: orobitg@ub.edu

la tensión entre nuestra identidad ideal (¿cómo nos gustaría que fuera nuestra sociedad?) y nuestra identidad real (¿cómo es en realidad?) (Lutz y Collin, 1993). En muchos casos estas gentes que imaginamos cercanas a la naturaleza y a las formas de vida de la humanidad primigenia son las protagonistas de nuestras utopías. Voy a intentar ejemplificar estas ideas a partir de las fotografías de Salgado en las series de *Génesis* (2013) y alguna escueta referencia a otros trabajos fotográficos.

En la introducción de *Génesis*, Sebastião Salgado plantea que este proyecto fotográfico —que contiene fotografías tomadas entre 2004 y 2011— es el contrapunto a aquello que había podido desvelar, sobre todo, en dos de sus trabajos anteriores: *Trabajadores* (1993) y *Éxodos* (2000). En estas obras, explica Salgado, pudo mostrar las consecuencias de la globalización, las desigualdades, la violencia y la pobreza que la caracterizan, pero también entrever escenas de solidaridad humana y superación de las dificultades en las situaciones más terribles. Y si bien ya es sugerido en *Éxodos*, la idea principal de *Génesis* (2013) es el retorno a la naturaleza, a la autenticidad del mundo animal y a la humanidad primigenia, que son presentadas por Salgado como las únicas vías para dar una respuesta a las nefastas consecuencias de la globalización.

Figura 1. Portadas de los tres proyectos fotográficos en secuencia que denotan la explicación de Salgado sobre la unidad en sus trabajos



Fuente: Salgado (1993, 2000, 2013).

Con esta idea, las fotografías presentadas en *Génesis* apelan a un imaginario sobre las culturas indígenas y tribales en su relación con el mundo moderno que nos es muy familiar. Detengámonos en algunas de las imágenes contenidas en

el volumen de *Génesis* (2013). La fotografía que muestra un grupo de mujeres zo'e (Pará, Brasil, 2008) coloreándose el cuerpo con el fruto rojo del achiote (*Bixa orellana*), arbusto de las zonas tropicales que se emplea para las pinturas corporales y para la cocina (Salgado, 2013, pp. 462-463). La imagen de un grupo de hombres, mujeres y niños de la población de Hademari (tierras altas meridionales, Papúa Nueva Guinea, 2008) preparando el ritual *mou-mou* que implica el sacrificio de varios cerdos que se asan en hoyos bajo tierra que cubren con hojas de platanero (Salgado, 2013, p. 202). La instantánea de unos hombres de la etnia san (Botsuana, África, 2009) ejecutando la manera tradicional de encender la hoguera, frotando una rama de vid trompeta (*Catophractes alexandri*) contra un trozo de madera dura que se mantiene fija con un pie o con la mano (Salgado, 2013, p. 238). O, también, por ejemplo, el retrato de dos mujeres mursi del poblado de Dagui (Parque Nacional de Mago, Etiopía, 2007) que exhiben una transformación corporal que solo su grupo persiste hoy en practicar, que consiste en la deformación del labio inferior con un plato (Salgado, 2013, pp. 312-313).

Figura 2. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Las mujeres mursi y suma son las últimas féminas en el mundo que llevan platos en los labios..."

Fuente: Salgado (2013, pp. 312-313)

En relación con las series de las que forman parte estas fotografías que acabo de describir, Salgado

insiste en que se trata de imágenes que muestran pueblos del mundo que viven más aislados. Aquellos que, a pesar de estar en contacto con el mundo moderno, persisten en mantener sus tradiciones. Al fotógrafo le han interesado estos grupos —y otros, como los Nenet (Siberia, Rusia, 2009)— porque a pesar de estar en contacto con el “mundo moderno” persisten en mantener unas tradiciones inevitablemente amenazadas por la expansión de la modernidad. Veamos las razones que Sebastião Salgado atribuye a la toma de estas fotografías:

Mi objetivo es retratar en la medida de lo posible a estas gentes tan apegadas a su ancestral estilo de vida. Quizás algunas lleven ropa de segunda mano distribuida por los grupos evangélicos, pero yo quería mostrar los atuendos ceremoniales y las tradiciones tribales de los que están más orgullosos y que en pocas décadas puede que sólo sobrevivan en las fotografías. Tarde o temprano, el mundo moderno las tocará o ellas irán a buscarlo. Quería captar un mundo evanescente, una parte de la humanidad que está a punto de desaparecer, pero que en muchos aspectos sigue viviendo en armonía con la naturaleza. (Salgado, 2013, p. 8)

Salgado explica, en la introducción de *Génesis* (2013), con claridad y honestidad, que hay una parte de la realidad de estos pueblos que conscientemente ha dejado fuera de cuadro: el influjo de la sociedad de consumo, la modernidad y el cambio, entendido este como el acercamiento a los usos y las prácticas de la sociedad moderna. Por otra parte, lo que ha quedado dentro del marco, según la voluntad del fotógrafo, son aquellos aspectos que dan cuenta de estos grupos humanos como culturas milenarias, con estilos de vida ancestrales, orgullosos de su tradición, viviendo en armonía con la naturaleza, en un mundo evanescente —concluye Salgado— y a punto de desaparecer.

La justificación que hace Salgado de su obra responde a un tipo de argumentación que forma parte de la historia de la fotografía, tanto artística y comercial como científica y antropológica, y que es fácil de rastrear desde finales del siglo XIX. La antropología más académica, en esa

época, buscaba “rescatar” aquellos aspectos de las culturas indígenas y tribales que habían desaparecido o estaban a punto de hacerlo como consecuencia de la expansión de la empresa colonial y de las misiones religiosas.

Las fotografías que tomaban los antropólogos no solo eran posadas sino escenificadas para exhibir estos rituales y costumbres casi en desuso y sobre todo para eliminar toda referencia a la modernidad en los retratos de estos pueblos (Orbitz, 2005). Resulta hoy emblemática la fotografía tomada en 1901 que muestra a una mujer kwakiutl realizando una actividad cotidiana junto al célebre antropólogo Franz Boas y su asistente, George Hunt, quienes aparecen aguantando una manta que elimina el fondo de la escena.

Este empeño por eliminar de la imagen todo signo de vida moderna es inherente a la propia ideología de la modernidad occidental. Si bien la modernización ha llegado, a través de distintos procesos y en distintos momentos históricos a la totalidad de la humanidad, existe, paralelamente, la necesidad de hacer perdurar al máximo —“retocando lo que sea necesario”— aquello que identificamos como tradicional, como primigenio, y pensar que estamos frente a sus últimas manifestaciones. Esta es una idea que se mantiene por más de dos siglos en la fotografía y en el arte que se desarrolla desde la sociedad moderna-occidental.

Figura 3. *Untitled*. Mujer Kwakiutl hilando fibras de corteza de cedro al mismo tiempo que acuna mediante un hilo que tiene atado a su propio pie



Fuente: American Museum of Natural History (s. f.)

Sin duda uno de los ejemplos más ilustrativos de ocultación de los elementos de cambio para construir una tradición indígena y tribal acorde con la ideología de la modernidad son las célebres fotografías de los indios norteamericanos que realizó el fotógrafo Edward S. Curtis. Entre 1900 y 1930, Curtis se embarcó en un proyecto fotográfico que fue publicado en una obra de veinte volúmenes titulada *The North American Indians*.

En 1900, Curtis asistió a una Danza del Sol de los indios piegan (*blackfeet*), un ritual que acababa de ser ilegalizado. El fotógrafo pensó que este sería el último ritual que podría celebrarse. A partir de esta experiencia inició esta monumental obra (40.000 fotografías) movido por la emoción de crear una memoria sobre las culturas indias de Norteamérica, cuya extinción parecía inminente.

Ya en su época la obra de Curtis fue muy controvertida, se le reprochaba mostrar una imagen “idealizada” y “retocada” de estas culturas indígenas. El mismo Curtis respondió a las críticas alegando que lo que él buscaba era captar la belleza de los pueblos indios, y que esta cualidad estaba en sus tradiciones, orgullo y fiereza, y no en la desesperada situación, de marginación y exterminio, en la que se encontraban en ese momento. Eso fue lo que principalmente le motivó a iniciar su proyecto (Goetzmann, 1995, p. 21).

Figura 4. Interior de un tipi piegan



Fuente: Wikiwand (s. f.)



Fuente: Wikiwand (s. f.)

La comparación del negativo original de esta escena en el interior de una cabaña piegan con la postal que se comercializó, de la que el fotógrafo eliminó el reloj despertador colocado en el centro de la escena, permite insistir de nuevo en ese imaginario fotográfico que suprimía todo resquicio de modernidad en la fijación en imágenes de las culturas indígenas. Igualmente, en lo referente a la reconstrucción de la tradición, hay una focalización de la mirada de Curtis en la majestuosidad del paisaje, que es también la de los indios que viven y transitan por él. La naturaleza y la humanidad primigenia participan de las mismas cualidades.

Entre los retratos realizados por Curtis son especialmente remarcables los de los jefes indios, algunos muy conocidos, como el *nez percé*, Chief Joseph y los especialistas religiosos de las distintas culturas indias que estaban siendo perseguidos, e incluso algunos permanecían encarcelados, en el momento en que se tomaron las fotografías (Brown, 1988; Curtis, 2015; Goetzmann, 1995, pp. 102-106).

Figura 5. Jefe indio Klamath (Oregon, Estados Unidos). Curtis (1923)



Fuente: Curtis (2015 [1997], pp. 507).

Curtis denunció en sus escritos la terrible situación de los indios en las reservas, habló sobre las ceremonias prohibidas con los chamanes que habían sido arrestados, pero para sus fotografías escogió recopilar aquellos aspectos de las culturas indígenas que estaban amenazados por la vida en las reservas y que constituían para él algo que debía ser admirado.

El antropólogo Franz Boas criticó duramente la obra de Curtis. ¿Por qué un antropólogo como Boas, que cubría el fondo de la escena fotografiada para eliminar cualquier signo de modernidad, criticaba las fotografías de Curtis? La antropología reprochaba a Edward Curtis el sobre-embellecimiento de la cultura indígena, cuyo recurso más conocido y discutido ha sido el del atuendo con el que los indios aparecen en los retratos, en particular el hecho de utilizar los mismos tocados de plumas y el mismo traje para fotografiar a indios de culturas distintas. ¿Mirando hoy las fotografías daremos el mismo sentido o uno distinto a estos dos recursos que transforman previamente algo de la realidad para fotografiarla?

En el siglo XIX, hasta hoy, la eliminación del fondo fotográfico no es vista como una manipulación de la imagen, sino que tiene un sentido relacionado con la “captación de la verdad objetiva”, en este caso, de la tradición como algo

que perdura más allá del contexto sociopolítico y del paso del tiempo. Volviendo a las críticas a Curtis, la antropología académica pensaba que la tradición se podía recuperar y re-escenificar captando su esencia a través de la fotografía, pero nunca modificar.

Particularmente en *Génesis* (2013), aunque no son muy numerosas, encontramos algunas fotografías en las que Sebastião Salgado utiliza este mismo recurso de la eliminación del fondo. Dentro del conjunto de su proyecto fotográfico estas imágenes transmiten muy claramente el sentido de “puesta en escena” y de representación de la tradición indígena o aborígena.

Este tipo de imágenes centran nuestra mirada exclusivamente en el sujeto, la acción o la expresión fotografiada y no en el contexto en el que fueron tomadas. En particular, en *Génesis*, estas fotografías sin fondo nos enfocan a mirar específicamente aquellos aspectos que más interesan a la sociedad moderna de las culturas indígenas: el chamanismo y las prácticas rituales, las modificaciones corporales, la artesanía, etc...

Detengámonos en algunas de estas imágenes que nos ofrece Salgado. En la fotografía de los chamanes kamayura (Xingú, Mato Grosso, Brasil, 2005) la eliminación del fondo resalta los atuendos y sobre todo el humo de unos largos cigarros que solo los chamanes pueden fumar, al ser este un acto sagrado —nos explica el fotógrafo— que permite entrar en contacto con las divinidades (Salgado, 2013, pp. 476-477). También en el retrato de dos de los actores participantes en el festival anual *singsing* (Mont Hagen, tierras altas occidentales, Papúa Nueva Guinea) la eliminación del fondo contribuye a destacar la sofisticación de los ornamentos, las pinturas y otras modificaciones corporales (Salgado, 2013, p. 200). Finalmente, observamos en la fotografía donde un chamán Mentawai (Isla de Siberut, Sumatra occidental, Indonesia, 2008) está preparando un filtro mágico con el almidón de hojas de palma cómo la eliminación del fondo remite a la idea de lo etéreo, lo impalpable, lo sublime, lo misterioso, etc... que se atribuye a la “verdad” de la experiencia chamánica tradicional (Salgado, 2013, p. 207).

Figura 6. Sebastião Salgado, *Génesis*

Nota explicativa de la fotografía: “A pesar de los esfuerzos del Gobierno indonesio para integrarlos, algunos clanes ‘no integrados’ viven en la selva. El Gobierno y determinados grupos religiosos los han obligado a llevar ropa moderna, los que viven en la selva usan sus vestidos tradicionales de corteza...”.

Fuente: Salgado (2013, p. 13)

En la antropología contemporánea y los estudios visuales tiende a ser muy criticada esta búsqueda de lo primigenio —la cual se identifica con la vida en armonía con la naturaleza y un supuesto misticismo—, pensada como una realidad evanescente, que debe ser “puramente” fijada o recuperada antes de que pueda desaparecer completamente. ¿Cuando se elimina en una imagen cualquier indicio de modernidad o cuando se escenifican gestos rituales o acciones cotidianas para ser fotografiadas hablaremos de realidad o de representación de la realidad? Tampoco la respuesta a esta pregunta es fácil: el debate sobre las relaciones entre ficción y realidad no está zanjado. Para no caer en una crítica fácil a la representación como algo opuesto o ajeno a la realidad, puede ser interesante escuchar qué dicen aquellos que aparecen en este tipo de imágenes.

En un documental, estrenado en 2001, realizado por la cineasta Anne Makepeace con el título *Edward Curtis. Coming to Light*, hablan los descendientes de los indios que aparecen en las fotografías de Edward Curtis y aún hoy viven en las reservas. En una de las secuencias interviene una mujer hopi cuya abuela protagoniza una de las fotografías del autor. Ella nos ofrece el testimonio de su antecesora sobre la experiencia de aparecer en las imágenes y explica que estas

fotografías son el testimonio que permite hoy tener un referente para volver a las tradiciones abandonadas durante un tiempo. Estas son sus palabras en el filme:

Quando vi por primera vez las fotografías no reconocía quienes eran. En un primer momento, no sabía que una de estas mujeres era mi abuela. Luego, me sentí emocionada viendo estas fotografías porque podía ver a mi abuela de joven. Ella se acordaba de ese hombre blanco que venía y tomaba fotografías. Era un proceso muy largo tomar las fotografías. Ella decía: “Sí, me acuerdo de esto. Teníamos que hacernos el peinado y vestarnos de fiesta”. Creo que raramente llevaban estas ropas con las que aparecen en las fotografías a menos que fuera una ocasión especial [...] Algunas veces era gracioso porque les pedía que molieran el grano y que, al mismo tiempo, miraran a la cámara. “¡Era divertido!” —me decía mi abuela—. Hacían bromas y se reían muchísimo, por eso ocultaban su cara, para poder reírse. Si ves estas fotografías te das cuenta de lo que realmente era la tradición. Cuando crecimos ya no teníamos estas ropas y la tradición no era tan grande. Ahora estamos volviendo a la tradición y tenemos estas fotografías para ver cómo éramos entonces. (Theoria Howatu, hopi, en Makepeace, 2001)

En el mismo documental, dos descendientes de los indígenas norteamericanos fotografiados por Edward S. Curtis, piegan y gros-ventre, coinciden en cuestionar las críticas realizadas a su autor sobre la puesta en escena de la cultura indígena en las fotografías. Ellos hacen alusión sobre todo a la crítica relacionada con el atuendo con el que sus abuelos aparecían en los retratos. El argumento que esgrimen es que hay cosas muy importantes que no pueden ponerse en escena, como la profundidad de la mirada, la dignidad, la grandeza, etc...

Esta es, para los indígenas norteamericanos contemporáneos, la “verdad” que emana de las fotografías hechas por Curtis a sus antepasados. También, en sus valoraciones de la obra, insisten en la relación honesta y respetuosa del fotógrafo con los indígenas. Estas son sus declaraciones:

Imagino que en la época victoriana si ibas a hacerte una fotografía, todo el mundo se ponía el traje

y la corbata. Te pones tu mejor traje. Así que, para aquellas fotografías, se pusieron sus mejores galas, las mismas que vestían en ocasiones especiales porque, para nuestro pueblo, ésta (ser fotografiado) era una ocasión especial. (Alan Paid, piegan, en Makepeace, 2001)

Algunos critican que Curtis llevaba algunas camisas consigo... pero creo que para él éramos algo más que simples fotografías de gente sonriente. Hizo una obra monumental y si no hubiera filmado nada de aquello, la pérdida hubiera sido tremenda. Así que cuando algunos lo critican de estereotipo, yo miro a mi abuelo (fotografiado por Curtis) y no me parece un estereotipo. No pudo inventar aquello. No se puede fingir la expresión de los ojos y la determinación. Aquellas eran personas poderosas y él supo retratarlas. (George, "Caballo cautivo", gros-ventre, en Makepeace, 2001)

En estas secuencias se hace evidente la conciencia que despiertan las fotografías en aquellos que aparecen representados en ellas. Me refiero a la sensibilidad sobre el poder de la representación. Para los indígenas de hoy —y para cualquiera de nosotros que pueda aparecer en una imagen— lo relevante no es que Curtis produjera unas imágenes "idealizadas" de los indios norteamericanos, sino el tipo de representación que construyó. En este caso se trata de una tan positiva, que los descendientes de aquellos que aparecen en las fotografías las toman como referencia hoy para recuperar y reivindicar su identidad étnica.

A pesar de su distancia en el tiempo, las fotografías de Edward Curtis (*The North American Indians*, 1900-1930) y Sebastião Salgado (*Génesis*, 2013) tienen en común la mirada a través de la cual se observa a las culturas indígenas y se crea una representación sobre ellas. Según las explicaciones de ambos fotógrafos esta surge a partir de la crítica a la cultura moderna-occidental y las consecuencias de su expansión. Sin embargo, las fotografías de Curtis y Salgado, sin las explicaciones de ambos fotógrafos cuando hablan de los objetivos de sus respectivos proyectos fotográficos, están desprovistas de cualquier posicionamiento crítico directo en relación con la sociedad moderna-occidental.

No obstante se puede descubrir un posicionamiento crítico implícito: lo que aparece en las fotografías es lo que ha logrado resistir a la expansión del mundo moderno. Además, la realidad de estos individuos y grupos que se han prestado a aparecer en las fotografías queda fijada como positiva y armoniosa, una imagen de autenticidad en la que, como hemos visto, ellos mismos se reconocen, y que algunos se implican en reforzar y recuperar.

¿Cómo construye Salgado esta representación positiva y armoniosa de las sociedades indígenas y tribales en las fotografías de *Génesis*? ¿Por medio de qué procedimiento logra este objetivo? ¿Cuál es la originalidad de esta obra, no solo en relación con los antecedentes que acabo sucintamente de presentar, sino frente a reportajes comerciales bien conocidos como los de la publicación *National Geographic*, en donde se presentan universos similares?

Lo original de las fotografías de Salgado es que nos presentan un mundo en que las fronteras entre la humanidad, el contexto animal y el paisaje se disuelven. El ojo del fotógrafo consigue fijar un espacio inmanente que provoca fascinación. En realidad, lo que se nos muestra en *Génesis* (2013) son las imágenes de una mitología que, si bien no es convencional, evoca el edén o los momentos previos a la creación del planeta tal como son relatados también en muchas culturas indígenas. Los orígenes son siempre presentados en las mitologías como un momento de indiferenciación de la sociedad y la naturaleza. El sol aún no ha aparecido, es el momento de la penumbra, la bruma, y por ello un tiempo marcado por la ambigüedad y la indefinición.

En las fotografías de *Génesis* podemos ver el predominio de la penumbra y de la oscuridad sobre la luz. Emergen las brumas espesas con rayos de luz que apenas consiguen atravesarlas, la indiferenciación de los seres y su incompletud, la ausencia de violencia, así como el ímpetu que precede la creación del mundo. Sombras, luces, texturas, gestos y escenas que nos evocan un imaginario sobre los orígenes.

A continuación propongo una organización de las fotografías de *Génesis* (2013) que permita identificar a partir de qué tipo de lenguaje visual Salgado consigue fijar este momento originario. En contraposición a este orden, podemos pensar el presente. A partir de él, proyectar el futuro, en este caso, planteando —las fotografías son en este sentido excelentes— un retorno a la autenticidad de la naturaleza y de la humanidad primigenia.

He organizado las imágenes, para esta “lectura” de *Génesis* (2013), en cuatro bloques: paisajes, mundo animal y vegetal, humanidad primigenia e imágenes de síntesis.

1. Imágenes de paisajes

En general, en *Génesis* (2013), las fotografías de los paisajes dan cuenta de una naturaleza fuerte (árboles y otras plantas que surgen entre las arenas de un desierto o en medio de una pared rocosa...). Se retrata una naturaleza que está en constante movimiento y recreación continua: icebergs esculpidos por la erosión, dunas cinceladas por el viento, ríos serpenteantes que surcan selvas y valles, cursos de agua que se abren paso entre cadenas rocosas, montañas y grandes rocas talladas por la acción de los elementos de la naturaleza. En fin, imágenes que evocan una génesis, un proceso creativo o, quizá, un nuevo comienzo, aludiendo al propio título de la obra.

Vayamos al detalle de la narración visual que surge de una mirada muy característica sobre el paisaje en las fotografías reunidas en *Génesis* (2013):

1. Paisajes brumosos que nos hacen pensar inmediatamente en que tal vez hay algo que no vemos o está por aparecer. Se trata de un tema que aflora constantemente en las fotografías.

Observemos, por ejemplo, la fotografía del Salto del Ángel (Venezuela, 2006), la cascada más alta del mundo (979 metros), que cae desde una montaña de cima plana llamada Auyantepeí o “montaña del diablo”, en la lengua indígena pemón. En la imagen de Salgado, la cima aparece,

en parte, oculta por una neblina intensa (Salgado, 2013, p. 430).

También, una bruma espesa, fruto de una nevasca, permite apenas percibir el cañón de Bryce (Uta, Estados Unidos, 2010) en el marco que nos ofrece Salgado (2013, pp. 374-375). Por otra parte, en la región del Xingú, en el estado brasileño de Mato Grosso (2005), el autor fotografía un grupo de indios warua pescando en el lago Piyulada en medio de una espesa neblina que apenas deja entrever las siluetas de la canoa más próxima al objetivo de la cámara, mientras que las otras dos desaparecen progresivamente, adentrándose en la niebla (Salgado, 2013, pp. 432-433).

Figura 7. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: “La cuenca del Alto Xingú aloja una población con gran diversidad étnica, que cuenta con 2.500 habitantes de 13 poblados que hablan lenguas caribes, tupí y arawak. Aunque ocupan diferentes territorios y conservan sus propias identidades culturales, coexisten pacíficamente”.

Fuente: Salgado (2013, p. 27)

2. Paisajes en la penumbra donde predomina la sombra y la oscuridad sobre la luz.

He escogido describir dos fotografías, pero es un motivo que atraviesa todo el *corpus* de la obra. La primera imagen seleccionada para ejemplificar este recurso es la fotografía de la confluencia del río Colorado con el Pequeño Colorado, tomada desde el territorio navajo, cerca del Parque Nacional del Gran Cañón (Arizona, Estados Unidos, 2010). Salgado captura una perspectiva

bajo un cielo tormentoso, intenso, que aumenta la inmensidad y profundidad del paisaje inmerso en un juego de sombras, claros y nebulosa (Salgado, 2013, pp. 358-359).

El segundo marco es un iceberg en la península Antártica (2005). La erosión por el movimiento permanente del océano ha esculpido una torre parecida a la de un castillo. De nuevo, el cielo tormentoso pauta el contraste de luces y claros que crea esta sensación de indefinición de la luz y las tinieblas, característico de un mundo en creación (Salgado, 2013, pp. 20-21).

Figura 8. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Iceberg entre la isla Paulet y las islas Shetland del Sur en el mar de Weddell..."

Fuente: Salgado (2013, p. 3)

3. Los paisajes en los que los rayos del sol apenas llegan a atravesar la oscuridad evocan también la idea del origen de la vida.

Es la imagen con la que se inicia la narración de la creación en el Antiguo Testamento, cuando después de crear primero el cielo y la tierra, cuando la tierra no era más que vacío, nada, indefinición y tinieblas, Yahvé creó la luz y la diferenció de las tinieblas, seguidamente separó el firmamento de las aguas, lo húmedo de lo seco, los árboles en distintos especímenes, los animales en sus diversas especies, y finalmente surgió la humanidad como una emanación de sí mismo.

Frente a esta imagen del origen, donde la luz emerge sobre la oscuridad, es significativa la fotografía de la vista del valle que se extiende desde Lalibela a Makina Lideta Maryan (Etiopía, 2008). Un padre y un hijo, sentados en primer plano, mirando tímidamente al fotógrafo, representan —como explica Salgado— a las gentes de la zona que viven “como lo hicieron los antepasados en los tiempos bíblicos” (2013, p. 19). La vista de la inmensidad y la profundidad del valle apenas iluminado por los pocos rayos de luz que logran atravesar las nubes, evoca nuevamente el tiempo de los orígenes, donde la luz apenas ha logrado imponerse a las tinieblas (Salgado, 2013, pp. 296-297).

También la fotografía del elefante huyendo hacia la maleza en el Parque Nacional de Kafue (Zambia, 2010) reproduce el mismo efecto (Salgado, 2013, pp. 270-271). Igualmente estas sensaciones se aprecian en las vistas aéreas tomadas en Zambia (2010) y en el Delta del Okavango en Botsuana (2007), que muestran, respectivamente, una estampida de búfalos (Salgado, 2013, p. 279) y una numerosa manada de cebras (Salgado, 2013, pp. 280-281) iluminadas por estos rayos crepusculares que organizan la composición.

Figura 8. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Sin carreteras que les conecten con el mundo moderno, las gentes de esta zona viven de manera muy parecida a como lo hicieron sus antepasados en tiempos bíblicos, Etiopía".

Fuente: Salgado (2013, p. 19)

4. Paisajes con reflejos donde el cielo se funde con la tierra a través de la imagen que se refleja en el agua.

Desaparece el horizonte, la separación entre el cielo y la tierra. El efecto de las nubes sobre el paisaje crea también esta ilusión de indiferenciación, característica de los orígenes míticos de un mundo en composición. En la fotografía del río Negro (Amazonía, Brasil), en la zona del archipiélago de las islas Anavilhanas, el reflejo de enormes cúmulos blancos sitúa en un mismo plano el cielo, el agua y la tierra (Salgado, 2013, pp. 516-517).

Siguiendo en el paisaje amazónico, la fotografía del río Yurúa, tomada al oeste de Manaus (Brasil, 2009), muestra un horizonte en el que convergen la selva, los cursos de los ríos y el cielo en su inmensidad (Salgado, 2013, pp. 512-513). En Kamchatka (Rusia, 2006) una línea de nubes separa un pequeño cráter de la base del volcán, evocando la imbricación entre el cielo y la tierra (Salgado, 2013, pp. 346-347).

5. El juego de reflejos no solo funde el cielo y la tierra, sino que, en algunas imágenes, disuelve las fronteras entre estos y el agua, la naturaleza viva y la naturaleza muerta. Nos evoca la narración del mito de un tiempo de los orígenes en el que nada aparece diferenciado.

Quizá una de las imágenes de *Génesis* que más despierta esta indiferenciación es la composición en torno a la cola de la iguana (Galápagos, Ecuador, 2004), en donde los distintos elementos aparecen apenas diferenciados (Salgado, 2013, pp. 122-123). Otras fotografías que ilustran este lenguaje visual son la imagen de la nutria gigante en el pantanal (Mato Grosso, Brasil, 2011), la cual se refleja y desdibuja en el agua; la luz y la naturaleza viva y naturaleza muerta se entremezclan en el reflejo, formando un todo indefinido y en movimiento (Salgado, 2013, pp. 460-461). Finalmente, podemos apreciar la figura de un leopardo (Valle del río Barab, Namibia, 2005) que surge de la oscuridad como formando parte de ella mientras se percibe reflejado en las aguas oscuras (Salgado, 2013, pp. 282-283).

Figura 9. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Iguana marina (*Amblyrhynchus cristatus*). Este animal es un ejemplo perfecto de adaptación y evolución. Por lo visto las primeras iguanas marinas llegaron al archipiélago desde el continente americano, casi 1000 km. al este. Seguramente, fueron transportadas por las corrientes marinas sobre troncos de árbol, terrones con follaje y otros elementos que pudieran flotar en el agua y, una vez allí, se aclimataron a las condiciones del lugar [...]. Es el único tipo de iguana en el mundo que vive en aguas saladas".

Fuente: Salgado (2013, p. 8)

6. Finalmente, también son interesantes para construir esta idea de una temporalidad que nos sitúa en un tiempo originario, las fotografías, muy presentes en *Génesis* (2013), de texturas que imprimen un movimiento que evoca la creación: las marcas de viento sobre la arena del desierto, los efectos de la erosión en el hielo o las rocas, detalles de la disposición de las algas por la corriente del agua, el mar embravecido o unos paisajes rocosos que parecen desplazarse.

En efecto, las fotografías de planos cerrados sobre las dunas, por ejemplo, de Ili Dama (Tadrart, Argelia, 2009) o de Namibia (2005) exhiben unas texturas naturales dominadas por las geometrías ondulantes y oscilantes fruto de la acción de las ventiscas sobre las arenas desérticas (Salgado, 2013, pp. 242 y 250-251).

En la fotografía del Parque Tribal Navajo (Monument Valley, Utah y Arizona, Estados Unidos, 2010) observamos en el primer plano una vegetación que consigue sobrevivir en los bancos de arena, y al fondo unas delgadas columnas rocosas

que se elevan y crean un paisaje árido pero dispuesto a ser habitado por la vida que, como las plantas que vemos, pueda llegar hasta este lugar recóndito, tal como lo explica el autor sobre la fotografía (Salgado, 2013, pp. 370-371).

Para poner un último ejemplo, en la imagen de la cueva de auyan o “la casa del diablo” en lengua indígena pemón (Uruyen, Auyantepui, Venezuela, 2006) el curso del agua transita el paisaje rocoso, revelando apenas la vida que alberga (Salgado, 2013, pp. 484-485).

Figura 10. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: “La cueva de Auyan. De la misma manera que Auyantepei significa ‘montaña del diablo’ en la lengua de los indios pemón, la cueva Auyan es ‘la casa del diablo’, un lugar al que hay que entrar con temor y respeto...”

Fuente: Salgado (2013, pp. 484-485)

Mundo animal y vegetal

En todas las mitologías, el tiempo previo a la creación —el momento en que se produce la separación categorial de seres y especies—, hombres, animales y plantas interactúan en un mismo plano. Si hay algo que los caracteriza es su indiferenciación. En las mitologías indígenas, por ejemplo, son frecuentes las parejas formadas de humanos y animales. De hecho, unos pueden adquirir las formas de los otros hasta el punto de que sea imposible distinguirlos, y por eso pueden relacionarse como seres sociales.

Particularmente en esas mitologías amerindias se explica, por ejemplo, cómo los animales fueron primero humanos. En un determinado momento, invariablemente activado por un fatal cataclismo (como un diluvio), los hombres se transformaron en animales para poder sobrevivir. Los animales tienen un fondo de humanidad que es constantemente actualizado.

Una de las características de los chamanes, por ejemplo, es su capacidad de convertirse en animales o diversas especies de seres. Así adquieren cualidades, no solo para comunicarse con ellos sino para actuar sobre el mundo a través de las habilidades, relaciones y afectividades de aquellos organismos. Como ha quedado formulado en los trabajos más actuales sobre el animismo amerindio, si hay algo que caracteriza el pensamiento indígena, diferenciándolo radicalmente del occidental, es su convicción de que la humanidad —y no la animalidad— es la cualidad que todos los seres comparten (Descola, 2012; Viveiros de Castro, 2004).

Lo anterior se trata de una certeza ontológica que implica, por este fondo común de humanidad que comparten todos los seres y que el mito muestra, pensar la sociedad como la interacción necesaria y respetuosa entre todos los entes que pueblan el cosmos. Reconocer estas otras ontologías implica incluir la diversidad de habilidades, necesidades, comportamientos, afectividades, entre otras cosas, que desenvuelven la totalidad de las entidades que pueblan el cosmos para repensar nuestras ideas sobre la humanidad y acerca del mundo en general.

En *Génesis* (2013) descubrimos un tipo de imágenes que evocan esta indiferenciación entre la humanidad y el mundo animal, al igual que el tema de la metamorfosis o la transformación que contiene esta idea de indiferenciación entre lo humano-animal o animal-humano, y también, en algunas fotografías, lo humano-vegetal.

Detengámonos en el detalle de la narración visual de la indiferenciación creativa de los seres de cosmos que nos presenta Salgado:

1. Fotografías del mundo animal en esos lugares apartados donde la captura por parte de Salgado de determinados gestos o formas de expresión de la emoción permiten identificar sentimientos que desvelan el trasfondo humano de los animales.

Son bien ilustrativas de este recurso visual las fotografías de las colonias de albatros de ceja negra (Georgia del Sur, 2009). En particular, aquella en la que una pareja de aves aparece acurrucada en actitud cariñosa (Salgado, 2013, pp. 112-113). También vale destacar la mirada que dirigen a la cámara dos crías de elefantes marinos que Salgado fotografía en la bahía de Saint Andrews (Georgia del Sur, 2009) o la expresión en los ojos de la tortuga captada en las Islas Galápagos (2004). Aquí se presentan a estos integrantes del mundo animal como seres con emociones, con una humanidad que se revela en las escenas (Salgado, 2013, pp. 50-51 y 133).

Figura 11. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Las crías de elefante marino del sur (*Mirounga leonina*) en la bahía Saint Andrews, Georgia del Sur..."

Fuente: Salgado (2013, pp. 50-51)

2. El tema de la metamorfosis está menos presente en las series fotográficas de *Génesis* (2013), pero encontramos algunas fotografías en las que se juega con esta idea, ya sea en el sentido de la metamorfosis animal-humano, como en la fotografía tomada en las Islas Galápagos (Ecuador, 2004), que exhibe únicamente la parte final de una de las extremidades escamosas de una iguana

marina, que con sus cinco dedos parece también una mano humana (Salgado, 2013, p. 121), o con la fotografía de uno de los hombres-barro (tierras altas occidentales, Papúa Nueva Guinea, 2008), en la que se presenta la metamorfosis humano-vegetal. En la explicación de esta imagen, se especifica que se trata de una práctica guerrera para "camuflarse" con el entorno y no ser descubierto (Salgado, 2013, p. 205).

Figura 12. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Iguana marina (*Amblyhynchus cistatus*)".

Fuente: Salgado (2013, p. 121)

3. Este mundo animal es pausado, reposado, sin ninguna violencia. Los animales rara vez aparecen como predadores, se presentan en las fotografías como seres comunitarios y sosegados.

La fotografía de los caimanes apaciblemente reposando en la noche (Mato Grosso, 2011) en el pantanal que se encuentra entre Brasil, Paraguay

y Bolivia (Salgado, 2013, pp. 450-451). Las instantáneas de las aves conviviendo en la isla de Steeple Jason (Islas Malvinas) donde viven cerca de 500.000 parejas de albatros de ceja negra (Salgado, 2013, pp. 52-53). Las escenas captadas de la concentración de pingüinos en las Isla de Saunders (Islas Sandwich del Sur, 2009) con un volcán en actividad que crea este paisaje de hielo y cenizas y donde habitan siete especies distintas de estos palmípedos (Salgado, 2013, pp. 24-25 y 80-81). Y también, como último ejemplo, la fotografía de una fila ordenada de pingüinos sobre un iceberg (Salgado, 2013, pp. 74-75).

Humanidad primigenia

Las fotografías de los pueblos indígenas y tribales, como los descubrimos en *Génesis* (2013), son representadas en gentes que mantienen sus tradiciones a pesar de los embates de la civilización: ¿qué es aquello que caracteriza hoy la “tradición” cuando se habla de pueblos indígenas y de grupos tribales? Las fotografías de Sebastião Salgado abundan en dos ideas principales:

1. La identificación entre humanidad y entorno natural (Salgado, 2013, p. 463). En muchas de las fotografías estas gentes tradiciones desarrollan formas de vida caracterizadas por una relación estrecha y *fusional* con la naturaleza.

Las imágenes de estas gentes en sus actividades cotidianas, que se desarrollan casi exclusivamente en el entorno natural, así como las fotografías de sus viviendas construidas con materiales del entorno o aprovechando accidentes y elementos del paisaje, constituyen lo esencial de un lenguaje visual que hilvana una narración de la vida tradicional caracterizada por la fusión de la humanidad con su entorno natural, en una relación mutua de participación total.

Como ejemplo, la serie de fotografías de los hombres korowai (Papua Occidental, Indonesia, 2010) que pasan la mayor parte del tiempo en el bosque cazando y recolectando, hasta el punto de

quedar confundidos entre la vegetación, como si formaran parte de ella (Salgado, 2013, pp. 140-141 y 158); incluso sus casas están construidas en los árboles, a una altura de entre 6 y 25 metros (Salgado, 2013, pp. 148-149).

Igualmente, las imágenes del trabajo cotidiano de los hombres de la étnia yali (Papúa Occidental, Indonesia, 2010), que muestran la manera en que interactúan con el entorno, convirtiéndose en un elemento más del paisaje vegetal (Salgado, 2013, pp. 150-151).

De la misma manera, las fotografías de los zo'e (Pará, Brasil, 2009) exponen cómo pasan el día en la selva, cazando, recolectando o transitándola hasta confundirse con ella (Salgado, 2013, pp. 478-479), sus casas son también pura vegetación (Salgado, 2013, pp. 462-463).

2. El mundo animal y la humanidad parecen estar indiferenciados en otro de los recursos narrativos que descubrimos en las imágenes sobre la vida tradicional de los grupos indígenas y tribales. Se trata de escenas que evocan las relaciones humano-animal como si se tratara de relaciones interpersonales.

Son representativas de lo anterior, por ejemplo, la serie de retratos de los nenet (Península de Yamal, Siberia, Rusia, 2011) en sus *tchoums* o refugios en un día ventoso. En ellas puede observarse la convivencia de hombres, mujeres, niños y animales (Salgado, 2013, pp. 403-404).

Entre los zo'e (Pará, Brasil, 2009), y en otros grupos amerindios, algunas especies de aves, monos y tortugas conviven con los humanos y reciben el mismo trato que cualquier otro miembro de la familia (Salgado, 2013, pp. 440-441), incluso las crías son amamantadas por las mujeres. En otra imagen, la delicadeza con la que un cazador (Botsuana, 2008) transporta un ave da qué pensar sobre la relación estrecha humano-animal que se presenta como una relación interpersonal (Salgado, 2013, pp. 230-231).

Figura 13. Sebastião Salgado, *Génesis*

Nota explicativa de la fotografía: “Un cazador sujeta un sisón ventrinegro común (*Eupodotis melanogaster*), ave nativa del sur de África”.

Fuente: Salgado (2013, pp. 230-231)

Imágenes de síntesis

Hay algunas fotografías que condensan toda esta temática que acabo de presentar. Me estoy refiriendo a las escenas en las que el paisaje, la humanidad y el mundo animal aparecen completamente indiferenciados e interrelacionados. La composición y el trabajo fotográfico disuelven/difuminan las fronteras entre lo humano, lo animal y el medio natural en una misma captura.

Las caravanas de trineos nenet (Península de Yamal, Siberia, Rusia, 2011) en donde paisaje, humanos y animales interactúan fuertemente (Salgado, 2013, pp. 412-413 y 416-417) o la fotografía del campamento ganadero Amak (Sudán del Sur, 2006) al final de día, cuando la manada regresa para pasar la noche (Salgado, 2013, pp. 258-259) son ejemplos que vale la pena destacar en esta caracterización.

A modo de conclusión

Voy a concluir este texto con un contrapunto. Hemos visto, a través de Salgado, un modo de proyección de nuestras representaciones sobre los otros, es decir, acerca de los paisajes, los animales y, principalmente, los pueblos indígenas

y tribales. Pero no podemos obviar que estos Otros, en este caso los indígenas, crean también una representación sobre nosotros.

Observemos este dibujo realizado por César Díaz, un chamán del grupo indígena pumé (Llanos de Apure, Venezuela, 1992) con quien trabajé entre 1989 y 2007. Esta obra forma parte de una serie en la que don César dibuja cómo son las tierras del *allá*:

Figura 14. Dibujo de César Díaz (Llanos de Apure, Venezuela, 1992)



Fuente: archivo de la autora.

Es el dibujo del mundo de los sueños y aquel al que acceden las almas después de la muerte. ¿Qué es lo que podemos ver en él? Un mundo con espíritus y divinidades, pero también con helicópteros, aviones, radios de comunicación... Quizá esto nos sorprenda, como también sorprende a los indígenas el lugar que les damos a ellos en nuestra visión ideal de nuestro propio entorno. Ni ellos ni nosotros nos reconocemos en estos mundos ideales imaginados, en donde nosotros somos representados por los otros.

El contrapunto es claro: para nosotros es la naturaleza y la tradición lo que los pueblos indígenas representan en nuestro imaginario; para ellos el mundo urbanizado es aquello de nosotros que pone imágenes en sus sueños (Pitarch y Orobitg, 2012). En definitiva, para afinar el debate sobre el poder de la representación no puede obviarse este ejercicio —en términos de Roy Wagner— de antropología inversa (Wagner, 2019), es

decir, descubrir no solo cómo los pueblos indígenas, protagonistas de nuestras representaciones del mundo, se posicionan frente a él, sino también en qué lugar colocan el mundo civilizado, a nosotros, en sus propias representaciones del mundo. Esta doble vía permitirá, sin duda, redefinir las preguntas alrededor de la ficción y la representación.

Referencias

- American Museum of Natural History. (s. f.). *George Hunt and Franz Boas* (Image credit: AMNH Library 11604). Consultado el 4 de septiembre de 2020. <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/northwest-coast/kwakwa-ka-wakw>
- Brown, J. E (1988). *Madre tierra, padre cielo. Fotografías de los indios de Norteamérica de Edward S. Curtis*. Ediciones de la Tradición Unánime.
- Curtis, E. S. (2015[1997]). *Los indios de Norteamérica. Las carpetas completas*. Taschen (Bibliotheca Universalis).
- Descola, P. (2012[2005]). *Más allá de la naturaleza y de la cultura*. Amorrortu Editores.
- Faris, J. C. (2002). The Gaze of Western Humanism. En: K. Asken y R. Wilk, *The Anthropology of Media* (pp. 77-90). Blackwell Pub.
- Goetzmann, W. (1995[1991]). *Les premiers Américains*. Bibliothèque de l'Image.
- Lutz, C. y Collins, J. (1993). *Reading National Geographic*. The University of Chicago Press.
- Makepeace, A. (2001). *Coming to light. Edward Curtis and the North American Indians* [documental]. Makepeace Productions.
- Orobitg, G. (2005). Fotografía y etnografía. Algunos ejemplos del uso de la fotografía en el trabajo de campo. En: J. Agudo y E. Fernández de Paz (ed.), *Mario Fuentes: medio siglo de fotografía etnográfica* (pp. 1-21). Fundación El Monte/Cajasol.
- Pitarch, P. y Orobitg, G. (2012). *Modernidades indígenas*. Iberoamericana Vertuvert.
- Salgado, S. (1993). *Trabajadores*. Lunwerk Editores.
- Salgado, S. (2000). *Éxodos*. Fundación Retevisión.
- Salgado, S. (2013). *Génesis*. Taschen.
- Viveiros de Castro, E. (2004[1996]). Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En: A. Surrallés y P. García Hierro (ed.), *Tierra Adentro: territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 37-80). IWGIA.
- Wagner, R. (2019[1975]). *La invención de la cultura*. Nola Editores.
- Wikiwand. (s. f.). *Edward Sheriff Curtis*. Consultado el 4 de septiembre de 2020. https://www.wikiwand.com/es/Edward_Sheriff_Curtis