

La referencialidad despótica y la liberación retórica: una lectura de fotografías de Sebastião Salgado

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI

Universidade Tuiuti do Paraná

UNESP- *Campus* de S.J.R.Preto e Araraquara

Resumen

El artículo analiza dos fotos de S. Salgado, que enfocan a un grupo de niños pobres, confrontándolas al discurso verbal de las leyendas, de valor esencialmente ideológico, comprobado por la dedicatoria y la introducción del libro a que pertenecen; intenta buscar cómo las fotos alcanzan el nivel estético al sobrepasar ese sentido primero y rescatar niveles otros de significación.

Palabras-clave

image, fotografía, mítico, documental, visión

Abstract

This essay analyses two photographs of Brazilian Northeastern children, from the work *Terra* ("Land"), by Sebastião Salgado. Based on Roland Barthes's concepts developed in *Câmara Clara*, the essay intends to find out how these images go beyond the purely documental aspect. In order to reach this objective, the study interacts with G.Ramos's and Jorge Luís Borges's texts.

Key words

image, photography, mythical, documental, sight/gaze

Sebastião Salgado es un profesional brasileño que se ha hecho conocido principalmente por sus fotografías de grupos sociales pobres, las cuales ha compilado en dos obras: *Tierra y Trabajadores*.

La primera se ocupa de los “sin tierra” primordialmente, enfocándolos no solo en su actuación por la conquista de la tierra, invadiendo latifundios improductivos, sino también, abriendo el espectro de su lente, reconstruyendo un contexto más amplio de la vida y de la historia de esa gente del campo. El libro incluye una introducción del escritor portugués José Saramago e intercala a las fotos versos del gran compositor y cantante Chico Buarque de Holanda, una vez en parcería con otro igualmente gran compositor y cantante, Milton Nascimento. Tales composiciones musicales están grabadas en CD que acompaña el libro.

Conforme explica el sumario, las fotografías se agrupan en cinco bloques temáticos: 1- *Gente de la tierra*, 2- *Trabajadores de la tierra*, 3- *La fuerza de la vida*, 4- *Migración hacia las ciudades*, 5- *La lucha por la tierra*. Al final de la obra, cada foto recibe una leyenda, en la cual se indican el local y la fecha. De extensión variada, de dos a decenas de líneas, las leyendas componen, en el conjunto, un texto de seis páginas, totalizando, con las fotos, 130. Lejos de un relato distanciado de los hechos, de las personas fotografiadas, se desarrolla en esas seis páginas un discurso valorativo, ideológicamente preñado, posibilitando su sentido como charla (verbal por lo tanto) no del profesional sino del ciudadano Sebastião Salgado. (Véase lo que dice Barthes en 1984b, p.21, sobre la ilustración). En un estilo que se reconoce como perfectamente armonizado con la forma de divulgación y con el objetivo declarado del libro: la lucha de los campesinos. Al mismo tiempo que se lo

ofrecía en las vitrinas de las librerías, y se lo divulgaba en la televisión, se organizaban exposiciones de las fotografías, cuya venta revertió hacia el “Movimiento de los Sin-Tierra” (MST). Eran, pues, maneras de convertir en hechos lo que se declara en el libro: “(...) *dedicado a los millares (sic) de familias de brasileños sin tierra que superviven en campamentos improvisados a las márgenes de las carreteras, luchando, en la esperanza de un día conquistar un pedazo de tierra para producir y vivir con dignidad*”.

Esa tonalidad emocionada se retoma, confirmando, en la introducción de Saramago. Doblemente significativa es el epígrafe que la encabeza, sea por lo que dice sea por quién lo hace: João Cabral de Melo Neto, el gran poeta nordestino, conocido por la pieza teatral *Muerte y vida severina* y los poemas de *Educación por la piedra*. Dice:

*Es difícil defender
solo con palabras la vida
(más todavía cuando es ella
(como ésta que se ve, severina))(1997, p.9).*

Saramago hace ahí una parodia del relato bíblico de la creación del mundo y la expulsión del hombre del paraíso, y la maldición consecuente de que, a costa de dolor y sudor, éste se ganara la vida y poblara la tierra. De ahí que Saramago entienda que el deseo de tierra por el hombre es el resultado de una decisión divina. En el origen de los tiempos, se hizo constar una vez por todas que, como castigo por su desobediencia, del hombre sería la tierra, el cual “*tendría a su disposición la tierra toda, para en ella sudar y trabajar.*” Saramago piensa en una fábula posible: si le ocurriera, supone, a “*la sublime cabeza de Dios la idea de viajar un día a estos sitios para certificarse de que las personas que por aquí mal viven, y peor se van muriendo, están cumpliendo de modo satisfactorio el castigo que les fue asignado, en el comienzo del mundo, a nuestro primero padre y a nuestra primera madre.*” (1997, p. 9). El resultado sería, concluye, el desaparecimiento del Cristo do Corcovado: “*se lo llevó Dios cuando se ha retirado hacia la eternidad, porque de nada le había servido haberlo puesto allí*” (1997, p. 9).

Las fotografías son en negro y blanco

Si prosuponemos que habrían podido ser coloridas, usufruyendo, pues, de las virtualidades técnicas actuales, esa opción de Salgado obliga a pensar. No consideremos, en un primer instante, lo estético propiamente dicho de la foto en negro y blanco. Ésta evoca alguna cosa que se clasificaría como elegancia aristocrática, la clásica sobriedad, o todavía la idea de un pundonor moral imponiendo una postura recatada ante el universo retratado, de miseria, de dolor. Lo que sí se nos ocurre en seguida son palabras de Roland Barthes:

(...) Siempre tengo la impresión (poco importa lo que realmente ocurre) de que , de la misma manera, en toda fotografía, el color es un revestimiento acrescentado ulteriormente sobre la verdad original del Negro-y-Blanco. El Color, para mí, es un ornato postizo, un maquillaje (tal como el que se usa en los cadáveres). Pues lo que importa no es la "vida" de la foto (noción puramente ideológica), sino la certidumbre de que el cuerpo fotografiado viene a tocarme con sus propios rayos, y no con una luz que se le añadieron después. (1984, p. 122)

La declaración de Barthes es oportuna porque amarra bien, acercándolo para el centro de la discusión, lo que hemos expuesto hasta aquí, o sea la finalidad - declarada por lo menos- de las fotografías de Salgado: la participación de este profesional del MST, con lo que mejor sabe hacer. Las fotos del brasileño se acercan mucho a las del libro de Barthes: son fotos referenciales, documentales, ante todo.

La reacción , empero, de quien las ve va inmediatamente más allá del universo que normalmente se reconoce en los discursos del movimiento. Sin que se pueda determinar prontamente ese espacio que así se abre y se instala, se puede afirmar con seguridad que remite a la emoción estética. Las características apuntadas hace poco sobre la opción por el negro-y-blanco se imponen decisivamente, como si la eliminación de lo colorido y de lo que en él se presupone de lúdico, agradable, alegre, significara la exigencia educada de un

retroceso del espectador en el tiempo y en la historia, a lo largo de los cuales se fueron dando las conquistas tecnológicas, enriquecedoras de la fotografía pero falseadoras de alguna forma.

Son de alguna forma falseadoras del objeto fotografiado, como dan a entender las palabras de Barthes. Pero sólo aparentemente, porque es innegable que la emoción estética es el efecto más fuerte de la función dominante ahí, como diría Roman Jakobson. Y uno de sus factores es la sobriedad del negro-y-blanco.

Las fotografías se caracterizan, por una parte, por un anclaje histórico muy fuerte, en que, consecuentemente, el tiempo de la ocurrencia enfocada adquiere un peso enorme; por otra, las fotografías estuvieron expuestas al público en circunstancias ideológicamente marcadas por su destinación al otro. O sea, se destinaban a despertar en las personas una adhesión emotiva e ideológica. Así, su examen, de inicio, activa la noción de la imagen como reproducción de un referente que *realmente existió*, como insiste Barthes. Este es el dato que no se puede de manera alguna ignorar, al distinguir la fotografía de las demás modalidades de imagen, suscitando la pregunta sobre si es posible hablar de fotografía sin que se incurra en el error de hablar de *una* fotografía. (Barthes, 1984, p.12)

Ante todo, la fotografía “*es una imagen reproducible hasta lo infinito, repitiendo mecánicamente aquello que, al contrario, jamás se repetirá existencialmente.*” (1984, p.13). Por eso Barthes la denomina “Lo Particular Absoluto”, “La Contingencia Soberana”, de donde adviene- de su posición frontal con relación al objeto- su “*lenguaje puramente deíctico y su naturaleza tautológica*” (1984, p.12). De donde se infiere que, “*sea lo que sea lo que ella da a ver y cualquiera que sea su manera, una foto es siempre invisible: no es ella la vemos*” (1984, p. 16). La fotografía arrastra siempre consigo el referente, que a ella se adhiere irremediabilmente. En ella, el referente es una realidad necesaria y no facultativa, sin la cual la fotografía no tendría cómo existir. Tiene a ver con el hecho de que *es testimonio irrecusable*, certidumbre de alguna *cosa real en el pasado*, que otros lenguajes no pueden asegurar. Por otra parte, se distingue de la imagen cinematográfica, en la que el referente “*desliza, no reivindica en favor de la realidad, no declara su antigua existencia; no se agarra a mí: no es un espectro*” (1984,

p.133). Para Barthes, la fotografía no se proyecta un futuro, no es protensiva. Obstruido el tiempo, “*Inmóvil, la Fotografía refluye de la representación hacia la retención.*”(1984, p.135).

A partir del momento en que el sujeto sabe que se lo fotografía, su materialidad es sometida a una trasmutación en imagen. El sujeto se pone *a posar*, en un juego social. El resultado es la importancia de quien al final se descubre transformado en pura imagen, en objeto, enajenado: “*lo que veo es que me he hecho Todo-Imagen, o sea , la Muerte en persona: los otros - el Otro-me han desappropriado de mí mismo.*” (1984, p.28), concluye Barthes.

“Particular Absoluto”, “Spectrum”, “Todo-imagen”, cómo abordar la fotografía de Salgado?

El carácter contingente que fundamenta la naturaleza deíctica original de la fotografía no puede ser ultrapasada sino dotándola de significado, cuando- apunta Barthes- se alcanza una generalidad que, a sua vez, impone la necesidad de la *máscara*, responsable por la inserción de la foto en la sociedad y en la Historia.

De otra parte, alerta Barthes hacia la dificultad que esta máscara puede ocasionar: su efecto puede desviarse estéticamente, haciéndose críticamente poco eficaz.

Sobre la fotografía de Sebastião Salgado, que dentro del marco histórico referido pretende una eficacia política, se pregunta si alcanza esa excelencia de la máscara (y, en ese caso, máscara de qué?) Y se pregunta si ésta debilita su eficacia crítica. Cualquiera que sea la respuesta, seguramente ella es *subversiva*, en el sentido barthesiano: no porque impacta, aterroriza, grita, sino porque es *pensativa*, solicitando, en la inmovilidad propia de fotografía unaria, la benevolencia de quien la ve. Por ser pensativa, ella no se deja atrapar por la denotación apaciguadora (esto correspondería al *studium*), porque se mantiene en la posición de detalle, de un “*suplemento: es lo que añado y mientras tanto ya está en ella*” (1984, p.66). Se instala ahí el “campo ciego” que se mueve invitando a pasear en el dominio de lo *fantasmático*, impulsionando el deseo hacia allá de lo que la fotografía da a ver, “*esa atracción que la hace existir verdaderamente para quien la ve.*”

Las fotografías de Salgado reúnen los componentes que Barthes distingue en la buena fotografía: sorpresa por la rareza, la

proeza, los recursos técnicos, el hallazgo. Pero es preciso que subrayar que ellos no dicen respecto a lo que prototípicamente se espera del universo enfocado: la violencia, la precariedad, el hambre, las creencias, las ropas, los instrumentos de trabajo, del mundo de los “sin tierra”. O sea al *studium*.

Del MST, o sea, del movimiento de los sin-tierra participan familias. Se quiere decir: hombre, mujer, adultos, viejos y niños.

A pesar de esto, el niño merece de Salgado una atención especial. A él dedicamos este trabajo, aunque nos detengamos en el análisis de solamente dos fotografías* .

El bloque *Lucha por la tierra* (pp.96-137) se abre con una foto que ocupa dos páginas enteras, donde se enfocan nenes huérfanos, más de treinta, en un área abierta de la FEBEM (Institución oficial en que se acogen a menores infractores), teniendo, al fondo, el escenario árido, de los rascacielos de São Paulo. A esta primera, siguen diez otras fotografías de niños y niñas, individualmente o en grupo. Curiosamente, están ellas intercaladas en el libro por la transcripción de las letras de las músicas de Chico Buarque. Asimismo, no por casualidad la primera carátula reproduce una de esas fotos y la cuarta trae la de una campesina vieja: el niño es el tema que se lee dentro de un marco en que el viejo es el percurso ya realizado, disfórico mientras amenaza de continuidad y de repetición; representa el percurso indeseado y, por lo tanto, a ser evitado. O sea, que el futuro del niño no sea el mismo del viejo de hoy.

Se produce una circularidad en que el tiempo existencial tiene como horizonte al niño, objeto de la actuación, del cuidado de los “sin tierra”, y que se coloca como signo de interrogación.

Tal preocupación con el niño se confirma en la apertura de la obra, que trae una fotografía suya en las páginas iniciales, entre la dedicatoria del libro a las familias sin-tierra y la introducción de Saramago. La escena de esta fotografía está retomada en una otra más pequeña, en la página 64, dentro del bloque denominado “La Fuerza de la Vida”.

Por qué habrá Salgado destacado, doblemente, esa escena, retomándola en el medio del libro (foto 2 *in*: Salgado, 1997, p. 67) y

* La ausencia de las fotos se debe à no autorización de su reproducción.

privilegiándola como la que lo inicia (foto 1 *in*: Salgado, 1997, p.6 e p.7)?

La escena: niños juegan dentro de casa, junto a la puerta de la sala, con huesitos, de variado tamaño, disponiéndolos en el suelo: los menores construyen un rebaño de ovejas y los mayores, una manada de bueyes. Son niños de ocho, nueve años, tres en la foto 1 y dos en la foto 2, en su cotidianeidad, lo cual se descubre sea en los pies metidos en una chancleta, sea en las piernas y torsos desnudos. Enfocados los niños desde un ángulo interior de la casa, se crea un contrapunto espacial con el área exterior, debido a la apertura de la puerta que, tomada en su encuentro con el suelo, amplía el campo visual dejando ver, en la foto 2, el horizonte despoblado de una llanura, cuya extensión está subrayada por su junción con el cielo. El número tres de los personajes de la Foto 1 se mantiene en la segunda, por la sustitución de tercer niño por una oveja, blanca, pequeña, postada del lado de afuera junto a la puerta pero mirando hacia adentro de la casa.

Analicemos primero la foto 2 (Salgado, 1997, p. 67). De orientación vertical más que horizontal, la foto 2 trabaja con dos líneas rectas que forman un ángulo, cuyos lados coinciden con el suelo y el marco de la puerta. En el límite del piso, componiendo un juego de paralelismo, la hoja de la puerta- ésta, abierta hacia adentro de la sala- diseña una paralela con el marco, mientras en el suelo los huesitos-oveja hacen lo mismo con el umbral, componiendo el lado izquierdo del triángulo. Son, pues, dos triángulos paralelos, uno dentro del otro. Esta organización se refuerza con las líneas creadas por el encuentro de las tablas de madera de que está hecha la puerta en la dimensión vertical, y, en la horizontal, por las finas rendijas abiertas por el arreglo de los ladrillos del piso. Como que rompiendo el rigor de esa orientación, en la misma dirección de las líneas que repiten los triángulos en sus lados, la hoja de la puerta está cortada horizontalmente, al medio, formando dos partes, una inferior y otra superior. La línea de corte, localizada en el centro del rectángulo vertical de la puerta, es repetida, abajo, contigua al suelo. Nace ahí un movimiento en la dimensión horizontal, dirigiéndose desde el límite de la casa, junto al umbral de la apertura de la puerta, hacia el interior. Éste se retoma en la disposición de los huesos-manada que refuerzan una perpendicular a los huesitos-rebaño.

Como que subrayando esa delimitación espacial del interior de la casa, gracias al posicionamiento de la cámara, la fotografía abarca los ladrillos sin revoque de la pared junto a la puerta, y la reproduce en los ladrillos que constituyen el umbral: se forma un ángulo que marca los límites entre espacio interior y espacio exterior. La luz se gradúa desde lo más claro hacia lo más oscuro, *de manera a hacer coincidir la posición de la cámara y el interior sombrío de la sala*. Esta graduación se observa igualmente cuando la línea del horizonte se localiza en una altura tal que se proyecta como prolongación, hacia fuera, de la línea de corte en dos partes de la hoja de la puerta dentro de la sala..

Es dentro de ese cuadro donde se encuentran dos niños. El primero, casi *al centro* de la fotografía, agachado, diseña un ángulo con las piernas, una flexionada y la otra extendida, en el encuentro de las cuales se ubica la cabeza dirigida hacia abajo, en dirección al juguete.

Detrás de la figura de este primer niño, está apostado el otro. Está en pie, *detrás de la parte inferior de la hoja de la puerta cortada*, metido en el hueco entre las dos mitades, dejando a la vista solamente la cabeza y los brazos. Con los codos un poco avanzados hacia adelante, apoyados en el borde de la media hoja inferior de la puerta, el chico sostiene la cabeza con las dos manos. Ligeramente hacia abajo y hacia adelante, el rostro, parcialmente iluminado, estampa una expresión seria, de reflexión que la curva de las cejas y los labios cerrados subrayan.

Del punto de vista del concepto de *studium* barthesiano, las fotos hablan de dos niños que pueden tomarse como prototipo de los niños miserables del Nordeste y de la zona campesina del estado de Ceará. Ellas informan sobre un conjunto de datos de ese universo: tipo de casa, el material del que está hecha, sus paredes, suelo, puerta. Por otro lado, al telespectador de una cadena de televisión, la Rede Globo, en que algunas fotos de Salgado fueran vehiculadas, a ese expectador típicamente urbano, la imagen de la foto lo remitirá a un reportaje del periodista Roberto D'Ávila, en un periodo de sequía y, por lo tanto, de muerte, de falta de agua y comida. Ese reportaje se hizo famoso porque el reportero llora al enfocar, más que entrevistar, a un chiquillo jugando, exactamente como en las fotos, con huesos de animales.

El espanto del periodista y de los espetadores se debe a esa perspectiva que está implícita de alguna forma en el reportaje, en el nivel de enunciación, y que se explicita en la reacción emocionada del reportero- refrendada ésta como la única posible en aquella circunstancia- En la fotografía ella está presente, pero *diluída*. Por eso, es de otro orden la respuesta de quien la ve. Hay, por lo tanto, una diferencia entre las respuestas de los expectadores al reportaje televisivo y a las fotografías.

El contexto de penuria de la región del interior del Nordeste, agravada deshumanamente por la grande y larga sequía, por supuesto habrá orientado la recepción del texto del reportero del sur, como si se encontrara allí un cuadro ejemplar de esa carencia general, a la cual, mientras tanto, la pureza infantil logra sobreponerse. Pero el lector urbano seguramente se habrá admirado con el despojamiento del material con que se armaba el universo imaginario del niño nordestino, por tener como referencia, hondamente introyectada, la rica parafernalia de los juguetes industrializados, donde la imaginación del niño va a remolque intentando acompañar la plenitud saturada que el objeto le ofrece. Allá, en el campo, el niño es más grande que el hecho, la realidad exterior. Aquí, en la ciudad, el niño se reduce a una dimensión diminuta.

Lo despoblado del escenario exterior, un terreno llano, pura tierra, sin pasto, bajo un cielo limpio igualmente, cómo se coloca con relación a estos niños acá dentro de la casa? El lector brasileño con seguridad pensaría en la oposición de estos niños a los dos hermanitos de la novela *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

En la foto, esa apertura hacia más allá de lo visible, del “campo ciego”, se proyecta también hacia el lado opuesto, caminando desde la parte derecha, más clara, abierta, amplia, hacia la parte izquierda, cerrada, interior. La falta de luz se hace total de este lado, que ocupa toda una faja vertical representando el área *detrás* de la hoja abierta de la puerta.

Esta graduación, de mayor luminosidad que viene de la puerta abierta, incidiendo sobre la manada y el rebaño de huesos en la parte inferior de la fotografía, en dirección, en línea inclinada, hacia ese fondo negro en el canto izquierdo superior, pierde la gratuidad, la no significancia, de una cuestión técnica, gracias a la ordenación

homológica en la distribución de los actores humanos, distinguidos por la gestualidad tanto en lo que los diferencia como en lo que los acerca el uno del otro.

Ocurre un predominio de lo pragmático en el primer niño, captado en pleno ejercicio de su actividad infantil, semi-arrodillado, sobre el juguete, como un semidiós que todavía decide sobre cómo intervenir en el orden inferior, en que se mueven bueyes y ovejas.

La apertura de las piernas y las manos indica la perspectiva incoativa de enfoque del juego, aspectualidad que se descubre en las manos todavía semi-cerradas: la derecha con el brazo flexionado y todavía en suspenso, la izquierda en la punta del brazo mantenido a lo largo de la pierna extendida en arco y apoyándose en el tobillo. En la cara atenta, ahí están los ojos orientados hacia el objeto: es una mirada que mira y ve los objetos con los cuales o sobre los cuales va a actuar.

El otro niño, más hacia atrás, sugiere al mismo tiempo un momento anterior al presente de su compañero y un momento posterior a él. El movimiento de expansión del cuerpo del primero se reproduce a medio-camino en el segundo en esos dos brazos plegados que terminan en estas manos que soportan la cabeza e introducen una tensión en los dedos, asimismo flexionados y separados. El rostro, en que la luz impone zonas de sombra y claridad, incidiendo, en su centralidad, sobre la línea vertical de la nariz, aumenta la inquietud producida por esa localización extraña, de esa mitad del cuerpo humano, la mitad superior, emirgiendo de entre las dos partes de la hoja de la puerta, como que saliendo de una hendedura apretada, casi en el límite entre el área iluminada de la superficie de la puerta y el fondo, *detrás, negro*.

Por la posición física, por la expresión del rostro, por la gestualidad, el niño parece atado a lo que está apueto detrás de él, eso que le deja estar allí, mirando hacia adelante, pero viendo poco de lo que se le ofrece. Ese chico casi solo cara, solo cabeza, en qué estaría pensando, así inmovilizado, así concentrado? Estaría pensando en aquel mundo en que se hunde el otro chico, de espaldas hacia la realidad fuera de las fronteras del pasto de las ovejas y bueyes? O en un tercer mundo que no se logra nombrar?

De esta manera, se descaracteriza la morbidez de la muerte que el reconocimiento referencial de los huesos pueda traer, debido a una homogenización, en el nivel de la apariencia, de la materialidad de los pequeños segmentos de los huesos, de su forma y tamaño; esa misma homogeneización ocurre con la materialidad áspera, ruda, de los ladrillos del piso, de la madera no trabajada de la puerta tosca. Todo es sometido a un procedimiento de naturalización, la cual se sobrepone, neutralizándolo, al espanto de la visión adulta.

Veamos, ahora, la foto 1 (Salgado, 1997, p.67). Ya de inmediato se percibe que la foto 1 se distingue de la foto 2 por el tamaño: ésta ocupa una página, aquélla dos. Como ya se ha apuntado, mientras aquélla privilegia la verticalidad, ésta se expande en la horizontalidad.

El ángulo de focalización asume decisivamente el punto central, interior de la sala, localizándose fuera de la foto, poco arriba de su borde inferior, coincidiendo casi con él. De esta manera, distribuye simétricamente el espacio enfocado, *el interior* de la sala, por las dos páginas. Al mismo tiempo diseña una línea que va directamente al ojo que, del borde inferior de la foto, va a dar en el *centro* del área correspondiente a la *apertura* de la puerta, la cual, en la parte superior de la foto, permite el acceso al *espacio exterior* a la casa. Se refuerza tal simetría porque, si en el libro la línea vertical central coincide con la unión de las dos páginas, es ahí exactamente donde, tocando casi el borde superior, se encuentra, levantada, la mano derecha del segundo niño, mientras, en la parte inferior correspondiente, se reproduce un hueso mayor, blanco, una vértebra, de un conjunto menos numeroso.

La focalización enfatiza el espacio cerrado, interior de la casa, ante todo porque ocupa casi toda la dimensión de la fotografía. Una faja en lo ancho, equivalente a la mitad de la parte superior, se divide verticalmente en tres segmentos de dimensión casi idéntica, de los cuales el mediano se reserva a la puerta abierta que permite pasar al espacio exterior. La claridad de esa parte contrasta radicalmente con los segmentos laterales, donde se reconocen a la izquierda la hoja de la puerta abierta hacia adentro, de tablas de madera casi descaracterizadas, por la ausencia de luminosidad y, a la derecha, la pared igualmente poco identificable, hundida en la sombra.

El material con que juegan los niños es el mismo de la otra foto. Ahora, solo más dispersa la manada de bueyes, a los cuales se mezclan cinco caballitos blancos, en marcha, cuya buena forma de producto industrializado, a pesar de su tamaño medio, aparece como un ruido, en desacuerdo, por su elegancia, con la casi ausencia de forma, la casi pura substancia, de los bueyes. La toma, casi en “close up”, resalta lo rústico de los huesos, recuperando en parte su identidad referencial, en la misma proporción en que asimismo el piso readquiere la contextura, el peso de la materialidad del ladrillo, ya piedra, y las hendiduras, sin la acción del rejunte civilizador, permiten ver la irregularidad del espacio, casi camuflado en la otra fotografía.

Está claro, pues, el propósito de marcar el interior de la casa, para la cual el exterior tiene poca importancia.

Los actores humanos son tres niños de edad aproximada. Al contrario de los de la foto 2, están totalmente o casi totalmente recostados en el piso. Se disponen alrededor del área-campo de pastaje de los animales. Están en círculo. Un círculo que, por la disposición de los cuerpos, se inicia en el rincón izquierdo inferior, subiendo hasta alcanzar la apertura de la puerta, y termina en el rincón, oscuro, derecho, superior, de la pared. Se dibuja una corriente entre los tres cuerpos que se suceden con la cabeza de uno junto a los pies del próximo. No es una corriente uniforme. Se alimenta de un movimiento en intensidad decreciente: el primer niño -, casi tumbado, casi de bruce, - mientras mantiene el brazo derecho extendido junto al cuerpo, a lo largo de él, hace en el suelo un movimiento de torsión para que la mano derecha pueda alcanzar el juguete, para tocar los bueyes en el campo. La parte superior de su cuerpo, mal alumbrado en la sombra, está en la misma altura de las manos, tocando casi el borde inferior de la foto. Mientras su cabeza, alzada del suelo, marca el perfil de la cara, orientando la mirada: es una mirada que *mira y ve* como el primer niño de la foto2.

El segundo niño, acostado en el piso, cerrando la apertura de la puerta, tiene las piernas extendidas, suavemente flexionadas, mientras apoya las espaldas y la cabeza sobre las piernas dobladas del tercer compañero. Eso le permite mantener la cabeza levemente arriba del suelo, para comodamente seguir viendo el juguete. Mantiene el cuerpo ligeramente volteado hacia dentro, mientras los brazos y

las manos indican el adormecimiento incipiente del niño, en su reposo total, sorprendido en medio del juego.

Si el brazo izquierdo, del lado de dentro del círculo formado por los chiquillos, descansa semi doblado sobre la pierna del último chico, la mano exterior se alza, semi cerrada, como en suspensión, en un relajamiento que todavía no es cabal.

Sirviendo, pues, de apoyo al compañero que duerme con la pierna doblada, el tercer niño, acostado totalmente, mantiene el cuerpo contra la pared *oscura, de espaldas al espacio exterior*. Mientras mantiene el brazo derecho extendido acompañando el cuerpo laxo, hace de su otro brazo almohada para la cabeza. Y, al contrario de los ojos del segundo niño, que se cierran, acompañando la cara que se inclina hacia abajo, junto al pecho, el tercero, con la cabeza en línea derecha, *mantiene los ojos abiertos, transformándolos en el origen de un movimiento que encuentra apoyo en la línea del codo y se pierde en el espacio*.

De esta manera, los niños, así posicionados, componen una secuencia, del rincón izquierdo inferior en dirección al rincón derecho superior, marcada materialmente por los cuerpos acostados o semi-acostados. Mientras el primer niño evoca al primero de la otra foto, enfocado en plena práctica del juego, el segundo recuerda a la figura clásica del pastor de rebaño que descansa mientras los animales pastan. El aspecto terminativo de su acción se denuncia en las marcas observables, como en el ligero desarreglo en la ordenación de las ovejas, más rigurosa en la foto 2. Su cuerpo, el más alcanzado por la luz que viene de la puerta, combina con la distensión de su siesta, con la confianza en el compañero, tomándolo como almohada, en una equivalencia con la oveja de la foto 2.

La secuencia, empero, tiene en el tercer niño su punto final. Un punto final *ambiguo*, pues, como ya lo hemos descrito, introduce componentes que, igual que el segundo niño de la foto 2, *insinúan una otra dimensión* de realidad. El área secreta que se esconde detrás de la puerta de la foto 2 está aquí reiterada: la cabeza casi sumergida en la sombra proveniente del *espacio negro* de la derecha, y que, descansada en el brazo-almohada, se hace soporte para la actitud pensativa, cuyo indicio mayor se encuentra en la mirada.

Para qué realidad apunta esa mirada?

Para contestar a esta cuestión, recordemos un poema de Jorge Luís Borges (1964):

*Cuarenta naipes han desplazado la vida.
Amuletos de cartón pintado
conjuran el placentero exorcismo
la maciza realidad primordial
de goce y sufrimientos carnales
y una creación risueña
va poblando el tiempo usurpado
con los brillantes embelecocos
de una mitología criolla y tiránica.
En los límites de la mesa
el vivir común se detiene.
Adentro hay otro país:
las aventuras del envido y del quiero,
la fuerza de as de espadas
como don Juan Manuel, omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.
Una lentitud cimarrona
va refrenando las palabras
que por declives patrios resbalan
y como los altibajos del juego.*

Si en el truco, dice Jorge Luís Borges (*op. cit.*), “*en los límites de la mesa/ el vivir común se detiene*”, en las fotos los niños dan las espaldas a lo que se encuentra fuera de la sala y del círculo circunscrito por los cuerpos. Todos ellos acostados, en una clara oposición al estar de pie de la vigilia, de la vida “común”, en las palabras de Borges; vueltos hacia el interior del dominio del juguete, parecen dejar a sus espaldas, como los jugadores de truco, el mundo real de todos los días. Lo que se pregunta con relación a las fotografías es qué se posterga en ellas. Cómo leer el espacio despoblado que se descubre desde la puerta abierta principalmente en la foto 2, referencia ténue que más se rarifica en la foto 1.

Podría pensarse que ese elemento exterior se lo ha traído hacia dentro en forma de los huesos. Pero éstos, reducidos por los niños a la elementalidad de su consistencia y rigidez, a su forma y tamaño, características que permiten su transmutación en animales, parecen haber sido exorcizados de la muerte. Hay una distancia muy grande entre el animal viviente, portador de vida e, por ende, de muerte, y los pequeños fragmentos, blancos, irregulares, toscos.

No es, por lo tanto, la visión de los actores del enunciado de la imagen, o en la imagen enunciada, la que comanda la instauración del sentido de la foto. La escena, abarcando a esos niños y sus miradas, pertenece a la dimensión del *enunciado*, recortada por su voz armónica, emitida por los tres actores, pero condensándose en un solo sujeto. Una voz, en un primer momento, serena, que permite el sueño confiante, confiado. Es necesario, por eso, que sobre la escena fotografiada se recupere *la enunciación*, a partir del sujeto observador y a través de la elección, ante todo, de su aquí y ahora, como punto de partida para la organización del enunciado.

Cambiándose el punto en que se posiciona la cámara, la estructuración de la escena no permanecería la misma, perdiéndose ou añadiéndose pormenores tal vez esenciales a la fotografía mientras tal.

La mirada del observador no es la misma de un niño. Al contrario, es de un adulto. Y el *pathos* que la fotografía hace surgir proviene de esa sobredeterminación, así calificada, de la enunciación. Es ésta la que apunta hacia una distancia, un hoyo, entre el enunciado y ella, ese hoyo que el tiempo ha creado. Debido a él, la madurez se instala como *pérdida*, de aquel estadio para el cual vida y muerte se equivalen, naturalizando la presencia de ésta. El extrañamiento que introduce el espanto por lo insólito de jugarse con hueso, no es posible sino por la mirada del adulto, y de un adulto alienígena y, de preferencia, del espacio urbano.

La empatía, por otra parte, que le atrapa al expectador, y el sumergirse en la serenidad generada por los niños acostados, no se profundizan como *pérdida*, como falta?

Conclusión

Las dos fotografías aquí analizadas, teniendo como tema es lo insólito, para los ojos urbanos, de una sociedad tecnológicamente muy desarrollada, de que los niños de regiones rurales pobres sigan siendo niños, dentro de la miseria general, en la práctica del juguete infantil. Este nivel de entendimiento que aquí se puede expresar por la reiteración de palabras de la leyenda, indica el problema socio-económico de la miseria. Pero es llevado a otro nivel de significación, que nace del genio artístico del profesional, sobrepasando lo documental.

En buena parte de las fotografías de Salgado, además de la opción por el negro y blanco, se observa un trabajo con los materiales lo cual aquí denominamos geometrización. Una geometrización que permite leer la foto como estructurada tomando, como base, combinatorias de líneas, imprimiendo a la imagen el aire de algo limpio, bien organizado, de lo cual se desprende quietud, serenidad. Éstas dispensan la palabra, no la necesitan: en las fotos tenemos un mundo sin palabra, o sea, un mundo en que la palabra parece descartada. La palabra sobra. No por acaso los actores traen la boca siempre cerrada.

Este universo listo, perfecto, empero, es sorprendido en un momento en que un hoyo se abre, como una línea perpendicular que, en función integrativa, hacia abajo o hacia arriba, rescata y explica el otro sentido de lo que se ve, provocando su percepción como una diseminación, en toda el área de la escena fotografiada, de componentes indiciales. El indicio mayor, inolvidable, está en la mirada de los niños de la foto de la página 23 (Salgado, 1997), en contrapunto a la ausencia de la palabra.

Este segundo sentido no es aprehensible sino cuando se instala el sujeto observador que, apropiándose de los recursos retóricos originarios principalmente de la perspectiva de la cámara, recupera dimensiones humanas olvidadas o postergadas en los discursos pragmáticos, de la lucha *concreta* de los "sin-tierra". De estos discursos, curiosa o sintomáticamente, son ejemplos exactamente las leyendas del libro.

Bibliografia

- BARTHES, R. 1984a. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. 1984b. (Trad. Isabel Pascoal). Lisboa: Edições 70.
- BORGES, J. L. 1964. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- DUBOIS, Ph. 1990. *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Labor.
- FLOCH, J-M. 1981. *Sémiotique plastique et langage publicitaire. Actes sémiotiques*. Paris.
- _____. 1995. *Identités visuelles*. Paris: Presses Univ. de France.
- SALGADO, S. 1997. *Terra*. S. Paulo: Cia das Letras.
- SAMAIN, E. 1998. *O fotográfico*. S. Paulo: Hucitec-CNPQ.
- _____. Um retorno à *Câmara clara*: Roland Barthes e a antropologia visual. 2000. In: ROBIN, BENTZ e PINTO (org.). *O olhar estético na comunicação*. Petrópolis: Vozes.