

Ulrich Baer ubica el arte cuyo tema es la naturaleza en esa gran vertiente del romanticismo preocupada por la descripción de paisajes naturales, y su contemplación como una manera de adentrarse en el proceso de introspección y autoconciencia que parecía envolver al creador-espectador. A través de esta codificación de la naturaleza, cifrada en los cientos de paisajes creados en aquella época de grandes transformaciones sociales, la sensibilidad romántica le heredó al sujeto moderno la capacidad de entenderse a sí mismo como parte de un contexto más grande, un contexto que, como argumenta Baer, nos localiza en nuestra propia subjetividad como parte de la incommensurable vista ante nosotros.

Pero ¿qué pasa si, como afirma W. G. Sebald, la naturaleza que nos rodea está hecha de ruinas? Entonces el espectador de la naturaleza no tendría otro recurso que ubicar su subjetividad dentro de la historia de destrucción natural. Y ¿cómo dar cuenta de ello? Las ruinas también fueron un motivo de la estética romántica. Ante los caminos de hierro y el crecimiento de grandes ciudades, ante el embate de los procesos modernizadores, nació lo pintoresco. Sin embargo, a diferencia de la pintura o las tomas de paisajes típicos que apelaron a la representación realista, la figuración de las ruinas necesitaba, según Walter Benjamin, un lenguaje alegórico.

En éste los signos o las palabras se fragmentan, pues su sentido no se deriva directamente de lo que representan o de aquello a lo que aluden, sino de aquello que esconden o de lo que permite intuir un significado oculto. Dice Benjamin que el lenguaje alegórico “persigue la verdad de la historia de una catástrofe sin llegar a conocerla del

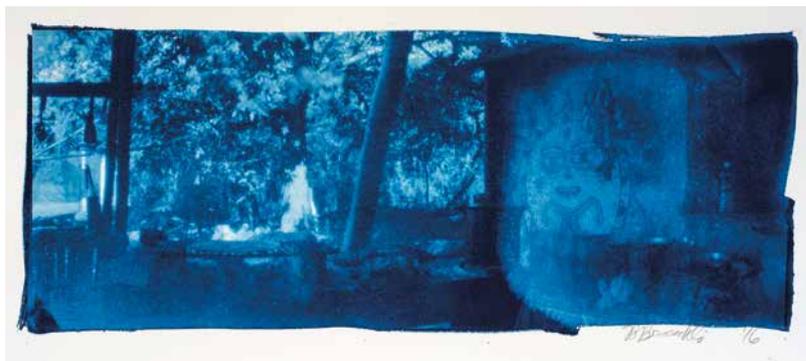
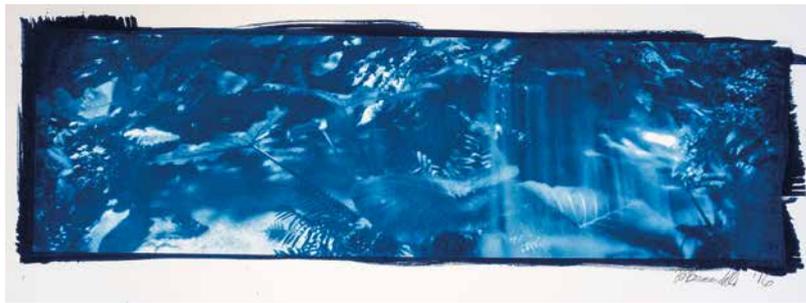
CORRIENTES FUGITIVAS

Byron Brauchli



todo”, de ahí que recurra a las ruinas como una manera de reconstruirla por sus restos, por sus escombros, por sus desechos. Heredero de estas corrientes –sin duda, pues la fotografía de paisajes abrevó más que ningún otro género artístico de esa sensibilidad romántica–, mi preocupación, cuando quise volver a fotografiar el paisaje veracruzano después de varios años de ausencia, se centraba en cómo representar los paisajes que veía a mi alrededor no en su grandiosidad,

sino en lo que me parecía ser su ruina. ¿Era esta la visión atormentada de una modernización sin freno que interfería violentamente en los paisajes que habían quedado impresos en mis recuerdos de aquellos primeros años en México, allá por los ochenta? Sea como fuere, el pasado interfería con el presente de una manera disruptiva, sin comprenderlo del todo, pero ofreciéndome la oportunidad de contemplar el aquí y ahora con nuevos y potenciales significados.



||

La serie de imágenes que acompaña este ensayo comenzó hace algunos años, en forma de fotografías tradicionales. Mi preocupación era entonces documentar el uso de los recursos hidráulicos en las cercanías de Xalapa: los ríos Actopan, Pixquiac y Pescados. Había (y sigue habiendo) una amenaza latente de hacer una presa del río Pescados, sin pensar en las consecuencias que estas acciones tendrían para la comunidad ecoturística de Jalcomulco y su modo de vida. Me

llamaba la atención cómo una comunidad —la de los defensores de los ríos—, había nacido alrededor de esta amenaza. Sin embargo, cuando veía los resultados de mi trabajo, la fotografía documental, con exposiciones cortas que capturaban el agua nítida, pero congelada y sin movimiento, no me parecía la manera más adecuada para dar cuenta de la catástrofe que se tejía alrededor de las márgenes del río, ni de la esperanza y el sentido de comunidad que también nacía a su alrededor. Esta ambigüedad debía expresarse de una manera más líri-

ca, quizá metafórica. Pensé en captar la efervescencia del agua con exposiciones largas donde el líquido se volviera como una seda y tuviera así una luminosidad propia; necesitaba crear una idea del movimiento del agua como una metáfora de vida. Fue entonces cuando recurrí al tiempo extendido de las exposiciones largas de las cámaras estenopeicas (cámaras sin lente). Además, el efecto borroso y suave que éstas producen me ayudaría a dar esa idea de movimiento que andaba buscando.

Así, comencé a experimentar con estas cámaras de juguete, con sus “fallas” de exposiciones largas, de nitidez escasa, de distorsiones raras. Para mí eran ventajas. Opté por ocupar una cámara panorámica que diera vistas alargadas de los ríos y que con su respaldo curvo captara un ángulo todavía más amplio, generando a la vez una distorsión oblicua. Sentí que de esta manera ya empezaba a acercarme a la alegoría, a la metáfora visual que buscaba.

Sin embargo faltaba aún imprimirlas. Para realizar esta tarea en congruencia con la visualización que tenía de la serie, decidí ocupar dos técnicas que se remontan a los comienzos de la fotografía, hace casi dos siglos: fotograbado y platinotipo. Estos procesos se imprimen en papeles artesanales de fibras naturales que, aparte de ofrecer una mayor permanencia pues están libres de ácidos, poseen una textura de una sutileza inesperada que contribuye a una sensorialidad en donde la emulsión fotográfica (o la tinta calco-gráfica en el caso de los grabados) se impregna, literalmente, a las fibras del papel. En algunos casos también utilicé papeles japoneses delgados para dar el efecto de una transparencia etérea a las copias. En otros casos los imprimí con emulsión de cianotipo, todo azul, o los viré al oro con un dejo naran-

ja quemado, creando una textualidad añadida. Toda esta manipulación era con la intención de alejar el efecto literal de lo que está enfrente de la cámara, y crear una puesta en escena donde la subjetividad del espectador buscara asideros en sus recuerdos ante lo no conocido y suavemente disruptivo, no del pasado sino del presente.

Las largas exposiciones producen imágenes difusas y perspectivas distorsionadas que suavizan el agua, toda vez que también me permiten manipular los planos de perspectiva y distancia para generar así un documentalismo más suave y sugestivo que el duro y contrastado utilizado comúnmente. El uso de estas técnicas históricas me permitió también generar un contexto histórico en la codificación de las imágenes e insertar una inquietud personal –finalmente comentar más allá de la técnica–. Las posibilidades que el uso de la estenopeica nos proporciona son, precisamente, las posibilidades poéticas de juntar zonas liminares, a veces contradictorias, siempre aleatorias pero cargadas de significación. Pasado y presente, poesía y técnica, modernidad y sus discontinuidades, todo converge para significar lo contemporáneo: el campamento que nació para proteger al río Pescados, los anuncios de la gente humilde de la zona exhortando a cuidarla, la amenaza latente de enjaular los ríos de la región. Todo capturado por este ojo estenopo y cíclope montado en impresiones decimonónicas.

Edmond Jabès afirma misteriosamente que la respuesta no tiene memoria, sólo la pregunta recuerda. Y la pregunta es si esta fotografía “neopictórica” resuelve la indagación y la inquietud artística planteadas al inicio de estas páginas y que motivó la serie de imágenes sobre ríos a la que me he dedicado en los últimos años. La respuesta no me pertenece. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA:

- Baer, Ulrich. 2002. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press.
- Benjamin, Walter. 2003. *The Origin of German Tragic Drama*. New York: Verso.
- Sebald, W. G. 2005. *Between History and Natural History: On the Literary Description of Total Destruction*. En *Campo Santo*. New York: Random House.

• **Byron Brauchli** es investigador del Instituto de Artes Plásticas de la UV y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

