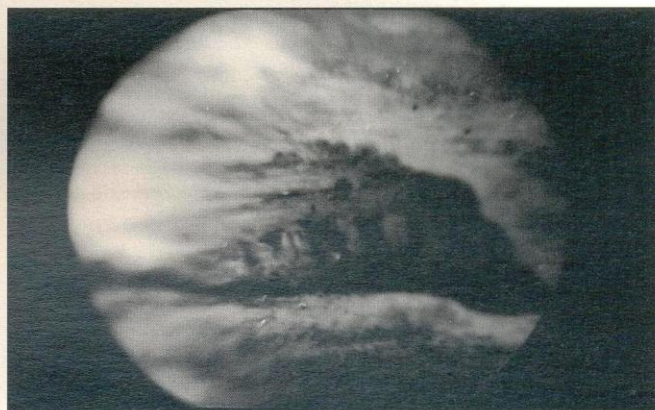


TRAMPAS DE LA MEMORIA



De entre todas las invenciones de la cultura, la naturaleza es una de las más perversas y también una de las más recientes. Veamos si no lo que decía de ella hace veinte siglos Horacio, el poeta bucólico oficial, en su conocido *Beatus ille*:

Feliz el que, alejado de negocios,
como en remoto tiempo los mortales,
paternos campos con sus bueyes ara
y no rinden a la usura vasallaje;
ni le despiertan los clarines bélicos
ni teme airados mares,
y evita igual del foro las intrigas
que del rico soberbio los umbrales.

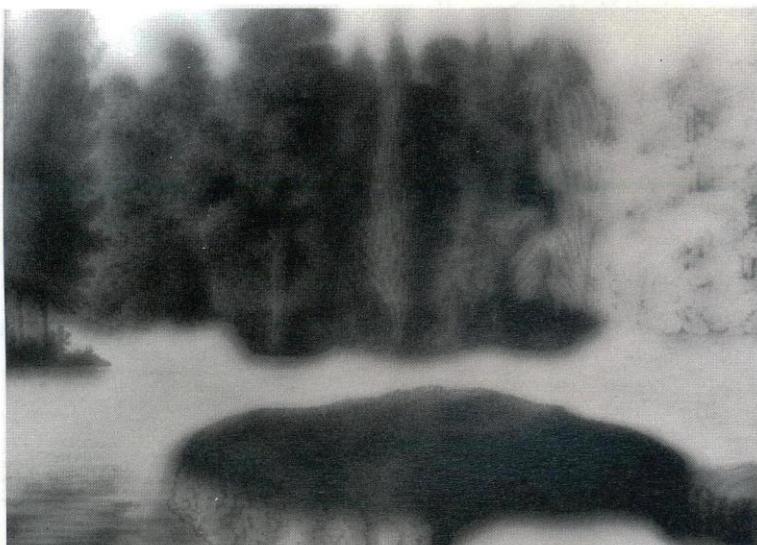
Aquí, como entre los griegos y aun entre nosotros, la naturaleza no es sino el escenario más acabado de la cultura, es decir, de la agricultura, tan idealizada: el placer de vivir de las rentas del patrimonio familiar, sin preocuparse de hipotecas, subvenciones, seguridad social, servicio militar... igual que sucedía en la mítica Edad de Oro, en que dioses, mortales y animales disfrutaban en común de una vida ociosa y holgada. La Edad Moderna (como, en el fondo, la Clásica) no es sino una eterna lamentación por la pérdida de esa identidad con la naturaleza. Pero el hecho de que no formemos parte ya de ella es justo lo que la hace deseable, y que sea inalcanzable es el motivo de tanta melancolía.

El paisaje sublime, paradójico invento de la ilustración romántica, es ya una proyección laica de los atributos que antes ostentaba

Dios: un abismo infinito e insondable que confronta al hombre con su desolada limitación. La representación artística de la naturaleza desnuda, libre de seres humanos, ocupa un pequeñísimo capítulo en la historia de Occidente: apenas un siglo, entre Turner y Cezanne (tanto en Giorgione como en Claudio de Lorena el paisaje es, de nuevo, escenario de un relato, de un mito). Las tendencias post-paisajísticas finiseculares (de Salvo a Dokoupil) son eso, re-visiones.

Desde Safo en el siglo VII antes de Cristo hasta nuestros días la naturaleza no es nada en sí misma, como no sea el escenario ideal e idealizado de nuestros mejores momentos. La poética vinculación de esta con la embriaguez del vino (ese regalo, más que de la naturaleza, de la agricultura y la industria) y la embriaguez del amor (a ser posible bajo los efectos de aquel) indican demasiado bien lo que la naturaleza es en realidad para los humanos: el escenario de la satisfacción de nuestros deseos. Deseos que la ilustración convertirá en "feli-





cidad" y cuyo logro encomendara al estado, verdadero depositario de la ideología del progreso que tantos encontronazos tendrá con la visión romántica de la naturaleza.

Entre el mito del progreso y el mito de la naturaleza, entre Robespierre y Rousseau, el hombre moderno oscilará como una peonza entre dos polos opuestos y complementarios que nunca le dan lo que prometen: ni la felicidad ciudadana -eterna meta de la política- ni la plenitud de una vida más "natural", para la que ya es demasiado tarde. Más allá del escenario urbano y del escenario rural, más allá del París de Baudelaire y del dominguero "Desayuno en la hierba" de Monet, la verdadera naturaleza, sublime e inhumana, es contemplada en la distancia -como en cuadro de Friedrich- con una insoportable y autocomplaciente melancolía.

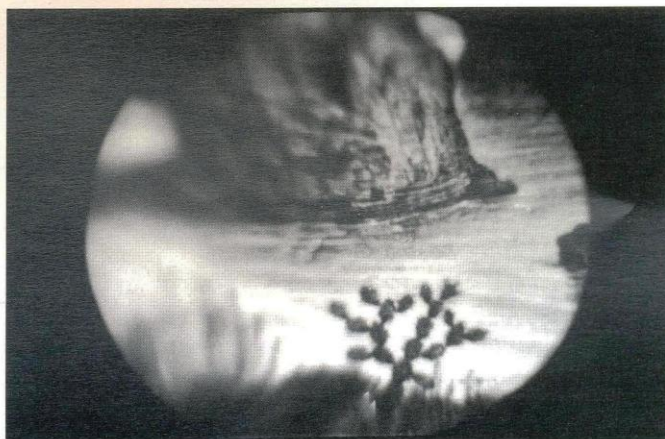
Todo esto nos nubla la vista y las lágrimas nos impiden incluso darnos cuenta de que la memoria, una vez más, nos traiciona y nos miente, ya que es justo la larga tradición bucólica de occidente lo que hace que cada uno viva la naturaleza como si la estuviera descubriendo -personalmente- en ese momento. Pero el olvido del carácter construido y artificial del paisaje no es la más grave de estas trampas de la memoria. La peor de todas es la creencia de que podemos relacionarnos con la realidad sin mediaciones, sin interpretaciones, sin artificios, sin las trampas de la cultura, es decir, de la memoria.

La invención de la fotografía, en plena crisis romántica, es uno de los episodios

más graciosos de esta ya vieja impostura: la cámara oscura primero, y la máquina fotográfica luego, llevan al usuario entusiasta a pensar que está retratando la realidad misma (en blanco y negro o en color), que es la propia luz del mundo la que escribe sobre el negativo, la placa o el papel la verdad misma de las cosas. En lugar de concluir que una prótesis tan necesitada de manipulación es un nuevo artificio retórico, el filisteo moderno ve en la "máquina de retratar" el colmo de la inmediatez y de la naturalidad. En apariencia, hasta la oposición entre cultura y naturaleza quedaría abolida y superada mediante la fotografía. Y es que al tonto moderno los avances técnicos le hacen sentir mejor de lo que es, en tanto que participe del lado más sublime del progreso. Justo lo contrario que el arte moderno, el cual le hace dudar de sí mismo y de sus "conquistas".

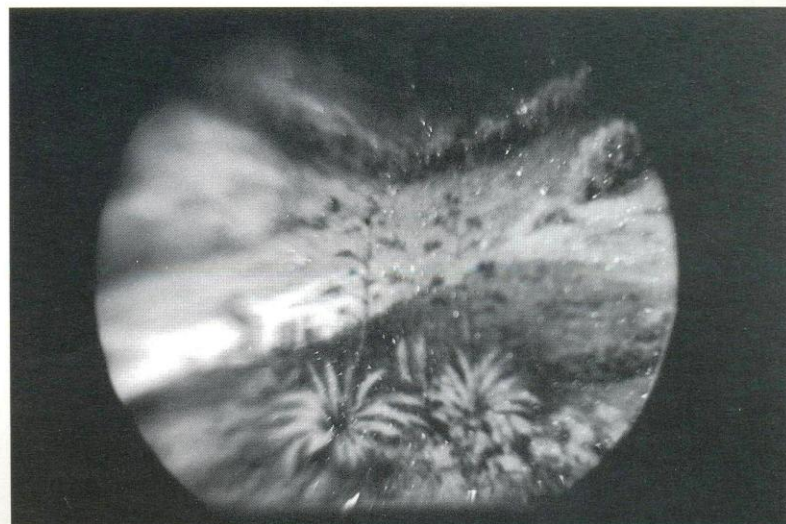
El propio Baudelaire vio claro ya en 1859 que el mito de la naturaleza y el mito del progreso se daban la mano en el nuevo mito fotográfico: "En estos días deplorables aparece una nueva industria que contribuirá no poco a confirmar a la estupidez en su fe: ~Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza. Por lo tanto, un artificio que nos dé un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto~." Y desde entonces, en efecto, la cultura del simulacro nos da manipulaciones cada vez más verosímiles de la realidad (es decir, más acordes con las convenciones del momento) y ha crecido hasta convertirse en el gran negocio "artístico" y tecnológico del siglo que ahora acaba y, seguramente, del que empieza.

Por eso no es mala idea ir socavando las supercherías que cimentan algunos de los hechos consumados más graves de este delirante fin de siglo. En Canarias, sin ir más lejos, el paisaje bien puede ser el testigo ideal para corroborar lo dicho. Tanto en el aspecto estético como en el inmobiliario, el paisaje de las islas se ha convertido en escenario de una farsa tragicómica de resultados imprevisibles. En otra ocasión reciente me atreví a sostener en público algo que -como tantas cosas aquí- sólo se comenta en privado: que los canarios nos sentimos especialmente orgullosos de nuestra naturaleza, quizás de lo que más orgullosos nos sentimos; pero la naturaleza es justo aquello que nada hemos hecho por merecer y mucho por envilecer; que ya estaba ahí cuando llegamos, al nacer, al desembarcar-qué más da cuando nos encontramos con ese ready-made que es la naturaleza. Lo que cuenta es la manera en que la hemos administrado, y eso es algo que no requiere mas comentarios.



Lo cierto es que el paisaje de las Islas Canarias -al menos desde el ilustrado Viera y Clavijo y, sobre todo, desde los románticos Alejandro Humboldt y Sabino Berthelot- ha sido el vehículo privilegiado mediante el cual la explotación del territorio y sus gentes ha sido estetizada y sublimada: desde el caciquismo del Antiguo Régimen -pasando por el franquismo- hasta el actual gobierno autonómico, las coartadas del poder local para perpetuarse (sin demasiados cambios) se han apoyado siempre en la pastoral idílica de las Islas Afortunadas como encarnación histórica de la mítica Edad de Oro. Desde Viera con sus "buenos salvajes" guanches hasta los "faunos de las Hesperides" de Néstor de la Torre o Fernando Álamo, el paisaje ha funcionado como marca de fábrica de la identidad canaria, sin excluir hoy a los tour operators que importan el turismo-basura en que se asienta nuestra economía. Lo cierto es que aun ahora (si bien habría que decir "hoy más que nunca") se organizan exposiciones de arte canario bajo el dudoso título de "Paisajes de identidad" y se editan enciclopedias de lugares comunes como *Los símbolos de la identidad canaria*.

Aquí la reflexión en torno al carácter tramposo de la ideología post-romántica acerca de la naturaleza, el paisaje, la representación de la realidad y la imagen fotográfica convergen en el trabajo de Juan Carlos Batista. De un tiempo a esta parte, asistimos en su obra al despliegue sistemático de un juego de espejos que remite de la fotografía al grabado, el dibujo y la pintura (y viceversa), haciendo consciente la maniobra de ilusionismo que se esconde tras la invención del paisaje y la fotografía misma, poniendo en evidencia las muchas capas, mediaciones, interpre-



taciones, miradas y sesgos que se escamotean al espectador y al creador ingenuo (y sentimental). En la primera mitad del siglo pasado Sabino Berthelot visita Tenerife, acompañado por el ilustrador inglés J. J. Williams, y sus miradas románticas dibujan fantasiosas vistas del exótico mundo que se despliega ante ellos; más tarde, en París, el litógrafo Bichebois y otros reinventan el paisaje que nunca vieron al grabarlo en las planchas, en un brillante ejercicio de lo que Carmelo Vega ha llamado -muy acertadamente- "mirada transferida". Un siglo y medio después, Juan Carlos Batista convierte las vistas (o más bien, visiones) de la *Histoire Naturelle des Îles Canaries* en fotografías "pobres": retazos, detalles borrosos, perspectivas brumosas, vestigios del pasado, ruinas de la memoria, desvaídos paisajes después de la batalla de la modernidad. La ironía acerca de algunos de los recursos más manieristas de la fotografía última (con sus temblores y desenfocues) completa un coherente y eficaz trabajo, parodia sistemática del género y deconstrucción del imaginario paisajístico canario. ¿Cuál es el referente, la "realidad" de

tanto ejercicio representativo? ¿La naturaleza? ¿Canarias? ¿El arte? ¿La fotografía? ¿La cámara oscura? ¿La mente humana? ¿Las convenciones del género?

La investigación prosigue: por la misma época que la obra de Sabino Berthelot, se publica también en Europa el *Bestiario* de Alois Zötl, un maravilloso trabajo de ilustración naturalista que, reeditado en nuestros días, desató la imaginación y el verbo de Julio Cortázar. Fascinado por los fondos paisajísticos que servían de contexto "natural" a los animales (como antes por los decorados, exóticos y burdos, de las películas de la época de King Kong), Juan Carlos Batista inicia una nueva maniobra de prestidigitación: borra manualmente las figuras del bestiario (nada de trucos digitales) y cubre los vacíos imitando el fondo natural, quedando así las bestias camufladas en el follaje, ocultas en el paisaje. Consumada la maniobra de suplantación, una nueva naturaleza -nunca vista por Zötl- aflora, la cual será fotografiada a continuación, añadiendo un nuevo estrato al palimpsesto.

La ceremonia de la confusión ha terminado. La historia natural ni es historia ni es natural. Ante la verdadera "naturaleza", las palabras y las imágenes retroceden, y el conocimiento duda: no sabemos si estamos en ella o ella está en nosotros. No es que la naturaleza sea "perversa" en sí misma, es perversa su insidiosa invención y reinención. Es quizás la misma idea de naturaleza la que es perversa: la usamos, pero no sabemos muy bien adonde nos lleva o nos lleva -como todas las metáforas- a donde no queremos ir. En el fondo, designa algo para lo cual, en sentido estricto, no tenemos nombre.

