
Un país contra la pared: sobre la fotografía de Edi Hirose¹

Gary Leggett

El consumo interno de cemento aumentó 10% en un solo año. Las exportaciones aumentaron un 30%. La tasa de crecimiento anual alcanzó el 9% y la inflación se estabilizó en torno al 3%. El sector minero creció un 23% en un solo mes, principalmente debido a la demanda china de cobre, y la tasa de pobreza cayó de 54% a 27% en menos de una década. El producto bruto interno per cápita se cuadruplicó en dos décadas y el país se situó consistentemente en el segundo lugar del *ranking* del Banco Mundial para América Latina sobre «la facilidad de hacer negocios». Bloomberg calificó su economía como una de las de más rápido crecimiento en el mundo y alguien lo llamó un Tigre Latino. En una palabra que puede parecer un poco vaga en este contexto pero que efectivamente captura todos los hechos: *al Perú le iba bien*.

Tomadas entre 2008 y 2016, en el apogeo del así llamado «Milagro Peruano», la serie de fotografías *Expansión*, de Edi Hirose —como un estudio autocomisionado de la Administración de Granjas (FSA por sus siglas en inglés)— rastrea las transformaciones de un paisaje nacional en vías de desarrollo. El país que retrata, sin embargo, no es una nación digna y resiliente, como la que Walker Evans, Dorothea Lange y Gordon Parks buscaron captar durante la Gran Depresión, sino una tierra abandonada, indiferente al entusiasmo ciego, o la callada indignación, que avanza junto al crecimiento.

Donde el guion fotográfico de Roy Stryker para los fotógrafos de la FSA incluía cosas como barbebras, hidrantes, señales de tráfico, «madres y bebés» y

«hombres mirando el ganado» (Stryker 1939), la lista de Hirose probablemente consistiría en ausencias: huellas de neumáticos, paredes en blanco, montículos de basura —en breve: signos de una secuela, no de una bonanza—. Las fotografías de *Expansión* no son tanto pruebas de actividad humana, ni declaraciones de «hecho», como intentos de ver el mundo desde una perspectiva poshumana o no-humana —las cosas vistas *geológicamente*, si se quiere—.

El Antropoceno, o la Edad del Hombre, se refiere a un período en tiempo geológico determinado en gran parte por la industrialización del *Homo sapiens*, pero la paradoja aquí es que en el mismo momento en que reconocemos que la actividad humana ha definido una época geológica entera, «lo humano» se ve supeditado a un conjunto más amplio de fuerzas y variables naturales —en este sentido, los seres humanos no son tan distintos de las llamaradas solares o de las fugas de metano que alteran constantemente la composición química y física del planeta—. Nuestra influencia sobre los patrones climáticos y el paisaje nos ha arrojado a un mundo de efectos, no de causas, y las fotografías de Hirose tratan de captar cómo podría verse este cambio ontológico.

La serie, después de todo, se titula *Expansión*, no *CreCIMIENTO*. El crecimiento implica progreso. La expansión simplemente denota un aumento de tamaño. Algo se expande no transformándose, sino ampliando su alcance, redefiniendo sus límites —esencialmente, añadiendo más de sí a sí mismo—. Pero, ¿qué es exactamente lo que se está expandiendo? ¿El capital? ¿La condición de Estado? ¿La población? ¿Y dónde termina? Una lectura podría ubicar a Lima en el origen y decir —inspirándose en Henri Lefebvre— que las fotografías de Hirose retratan una

1 Texto publicado originalmente en inglés en la revista *Oris*, n.º 102, 2016. Traducción de Max Hernández Calvo para la revista *Ansible*, n.º 1, publicada en marzo del 2017, editada posteriormente por el autor para esta edición.



sociedad que finalmente se ha urbanizado del todo, es decir, que la ciudad comienza (y termina) en la mina y la cantera. Lo que quiere decir que la naturaleza ya no existe, y que todo, ya sea mediante la extracción, la urbanización o la pura especulación, se ha convertido en paisaje.

Una lectura más exacta, sin embargo, podría decir que *Expansión* representa el cambio de un estudio topográfico a un levantamiento topológico del territorio peruano. En otras palabras, las fotografías representan un espacio donde lo urbano y lo rural son esencialmente intercambiables, y no hay nada intrínsecamente distinto entre una zona de construcción y una mina a tajo abierto: ambas son, en cierto sentido, puntos de extracción dentro de la misma matriz de acumulación. Esta interpretación se apoya, además, en los temas formales y materiales que recorren las fotografías de Hirose: una cubierta verde usada en una zona de construcción a lo largo de la costa también se utiliza para envolver los relaves mineros a 4200 metros de altitud; el desmoronamiento de los acantilados de Lima, vanamente retenido por un velo, evoca, una vez más, un vertedero de minas o una cantera distante; un montículo de tierra en la azotea de un edificio hace eco del paisaje desértico detrás de él, y es este mismo desierto, como decía Sebastián Salazar Bondy (2004), que ocupa la ciudad, y no al revés.

«Lima ha tomado el velo blanco y hay un horror mayor en esta blancura de su aflicción. Vieja como Pizarro,

esta blancura mantiene sus ruinas por siempre nuevas; no admite el alegre verdor de la decadencia total» (1902: 169). El enfoque topológico de Hirose, al igual que la blancura de Melville, aplana los accidentes naturales que de otra manera definirían el paisaje extractivo del Perú, y así todo el país se convierte en una especie de desierto velado, que mantiene sus ruinas por siempre nuevas.

Por supuesto, sería erróneo llamar a las fotografías de Hirose carentes de afecto o distantes. Como señala Allan Sekula, «incluso la carrera del reportero más inexpresivo está envuelta en una estructura expresionista. De Hine a W. Eugene Smith se extiende una tradición continua de expresionismo en el ámbito del hecho» (1984: 21). En el caso de Hirose podríamos decir que se encuentra una estructura expresionista en su uso de lo plano, en el llenado del encuadre, en el tamaño de sus copias fotográficas y en su uso de la línea del horizonte. El aplanamiento topológico mencionado anteriormente encuentra su concomitante en la compresión vertical o en el escorzo del paisaje representado: todo se vuelve primer plano.

Las fotografías mismas se convierten en paredes, haciendo eco de lo que Rosalind Krauss escribió una vez sobre las pinturas de paisaje después de 1860 —a saber, que «se expandieron para convertirse en el tamaño absoluto de la pared», y que la pared y el paisaje se volvieron sinónimos (Krauss 1992: 288)— un punto que se enfatiza aún más en el trabajo de Hirose por una



especie de *horror vacui* donde el paisaje crece inexorablemente contra el marco (añadiendo otro significado a la «expansión») y solo logra abrirse paso la ocasional franja de cielo despejado. Más aún, el horizonte compositivo no siempre corresponde al horizonte óptico que podríamos experimentar como observadores, pero es lo suficientemente cercano como para convertirse en un referente de su propia ausencia o eliminación. Hay horizontes falsos —horizontes que encierran la vista en lugar de abrirla— dibujados por la infraestructura y los materiales de construcción. La vista es menos distante que opresiva y abstracta.

En última instancia, lo que estas fotografías revelan es una realidad tan implacablemente autorreferencial, tan sombría y desnuda, que parece ocurrir detrás de sí misma. Los edificios de Lima se convierten en diagramas de sí mismos. Una pared de cemento se convierte en un desierto vertical. Incluso podríamos decir que el trabajo de Hirose postula el retorno a una especie de

hiperrealismo fotográfico; no en términos de su detalle o resolución, sino en su capacidad de autosimilitud y repetición llana. La cuestión de la verdad —es decir, la obstinada demanda de la fotografía por la equivalencia entre la realidad y la representación— es, por ende, desplazada por una especie de misticismo negativo, donde ya no puede haber correspondencia alguna entre signo y referente. Todo lo que nos queda, al final, es el horror mayor de nuestra aflicción.

Imágenes: Edi Hirose. s/t, de la serie *Expansión*.

Gary Leggett Bach Arch. Princeton University. Cursó la maestría de Urbanismo de la Harvard Graduate School of Design y la maestría de Arquitectura de la Universidad de Yale. Autor y editor de *Polis: Visiones y versiones de Lima a inicios del siglo 21*, ha escrito en diversos medios internacionales, incluyendo las revistas *New Geographies* (Harvard), *Cabinet*, *AD*, y *Pidgin* (Princeton). Lleva actualmente proyectos en Quito, Lima y el Distrito Federal de México. Es profesor en Arquitectura PUCP.



«Los edificios que tienen un gran impacto siempre transmiten un intenso sentido de su cualidad espacial. Ellos abrazan el misterioso vacío llamado espacio de una manera especial, y lo hacen vibrar».