

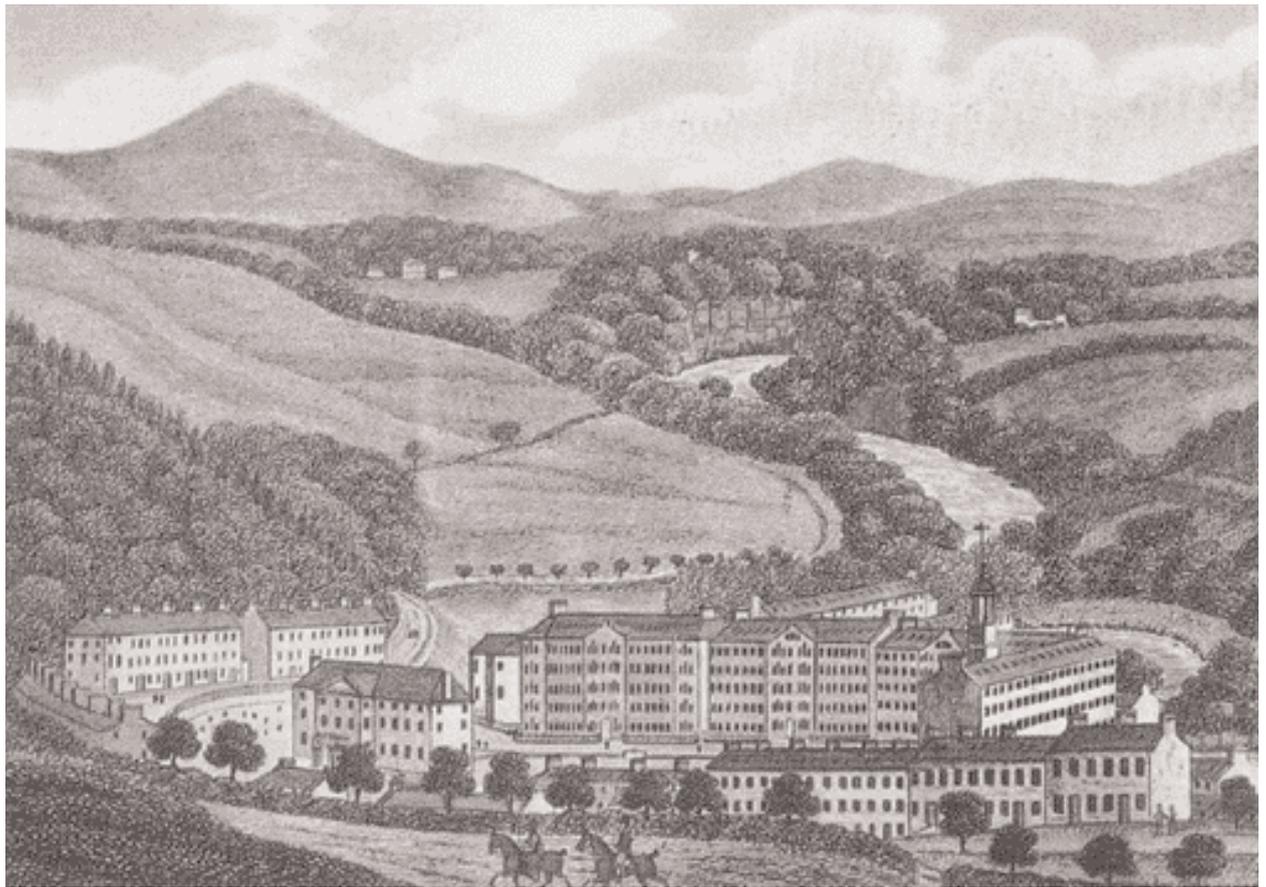
# Las ciudades de Cortázar y Calvino

Lourdes Dávila

Parecería absurdo iniciar este trabajo cuestionando la visibilidad del libro de fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico con textos de Julio Cortázar, publicado en una única edición en 1968. El motivo es doble. El vocablo que se desliza en su definición, de hecho, no es *visible*, es decir, susceptible de ser visto, claro, perceptible o evidente, sino *ciudad*: porque, ¿a qué ciudad se refiere el texto? ¿Exactamente qué ciudad se vuelve visible?, ¿y en qué términos? ¿Qué constituye una ciudad? Y siguiendo obviamente las preguntas de la crítica de la fotografía desde Benjamin a Sontag a Barthes, ¿qué evidencia puede proporcionar una reunión de fotos? ¿Para qué sujeto? Cortázar mismo comienza su “sigiloso andar” verbal por las fotos desplazando el sujeto a una inestable tercera persona. Esta vacilación lo lleva a la utilización del término “familiar” como doble fórmula de extrañamiento y acercamiento hasta que, conforme avanza el texto, formulará una vuelta “narcisista” que aceptará su presencia como condición necesaria de la relación del sujeto con las imágenes fotográficas. Desde su extrañamiento inicial, el sujeto “se” pregunta: “Lo que ahora ve, fumando al borde de cualquiera de estas imágenes, ¿será todavía lo que quedó a su espalda una noche de noviembre del cincuenta y uno?”. El segundo motivo tras el título parte de un juego con el texto de Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, publicado por primera vez en 1972; pese a su “invisibilidad”, las ciudades que describe el personaje de Marco Polo aparecen y desaparecen, se vuelven visibles o invisibles a través de un lenguaje cargado de imágenes. En Zaira, ciudad de la memoria, la ciudad contiene un pasado que no comunica aunque está inscrito en sus objetos y sus relaciones espaciales; éstos son así imágenes que se convierten en signo, y a su vez se vuelven escritura, marcas de una historia no escrita. En Maurilia, el habitante visita no sólo la ciudad del presente sino también

las tarjetas postales de su pasado incierto; entre la ciudad del presente y del pasado, entre los habitantes de ahora y los que están atrapados en las tarjetas postales se extiende un abismo porque “no existe entre ellos ninguna relación, así como las viejas postales no representan a Maurilia como era, sino a otra ciudad que por casualidad se llamaba Maurilia como ésta”. El lago junto al cual está construida Valdrada cumple una función especular. “El espejo, [imagen de la ciudad] acrecienta a veces el valor de las cosas, otras lo niega. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe u ocurre en Valdrada es simétrico...” Por último, la ciudad de Irene es una ciudad múltiple, que se vuelve visible únicamente cuando el visitante se asoma e inclina al borde de la llanura, desde la distancia, a la hora en que aparecen las luces: “Irene es un nombre de ciudad a lo lejos, y si uno se acerca, cambia”.

Estas cuatro ciudades del viajero de Calvino plantean cuatro posturas diversas sobre el concepto de ciudad y visibilidad que se encuentran presentes en *Buenos Aires Buenos Aires*. Al mismo tiempo, la peligrosa e inestable relación que ambas obras construyen entre ciudad, imagen y sujeto refleja cuatro cuestionamientos inherentes en el discurso de la fotografía, desde su invención a mediados del siglo XIX hasta el presente. En primer lugar, ciudad e imagen fotográfica se convierten en receptáculos que contienen implícitamente una carga temporal y una fracturación espacial; en ellas, el presente de la imagen como material cultural se une al pasado del objeto representado, al momento de su representación. El sujeto que observa las fotos experimenta esa disociación temporal (“esto ha sido” —*ça a été*— en términos bartheanos) desde un presente temporal que le indica también “esto es aquí en la foto, donde yo estoy en mi presente” pero “esto ya no es”. Es precisamente esta conjunción de cargas



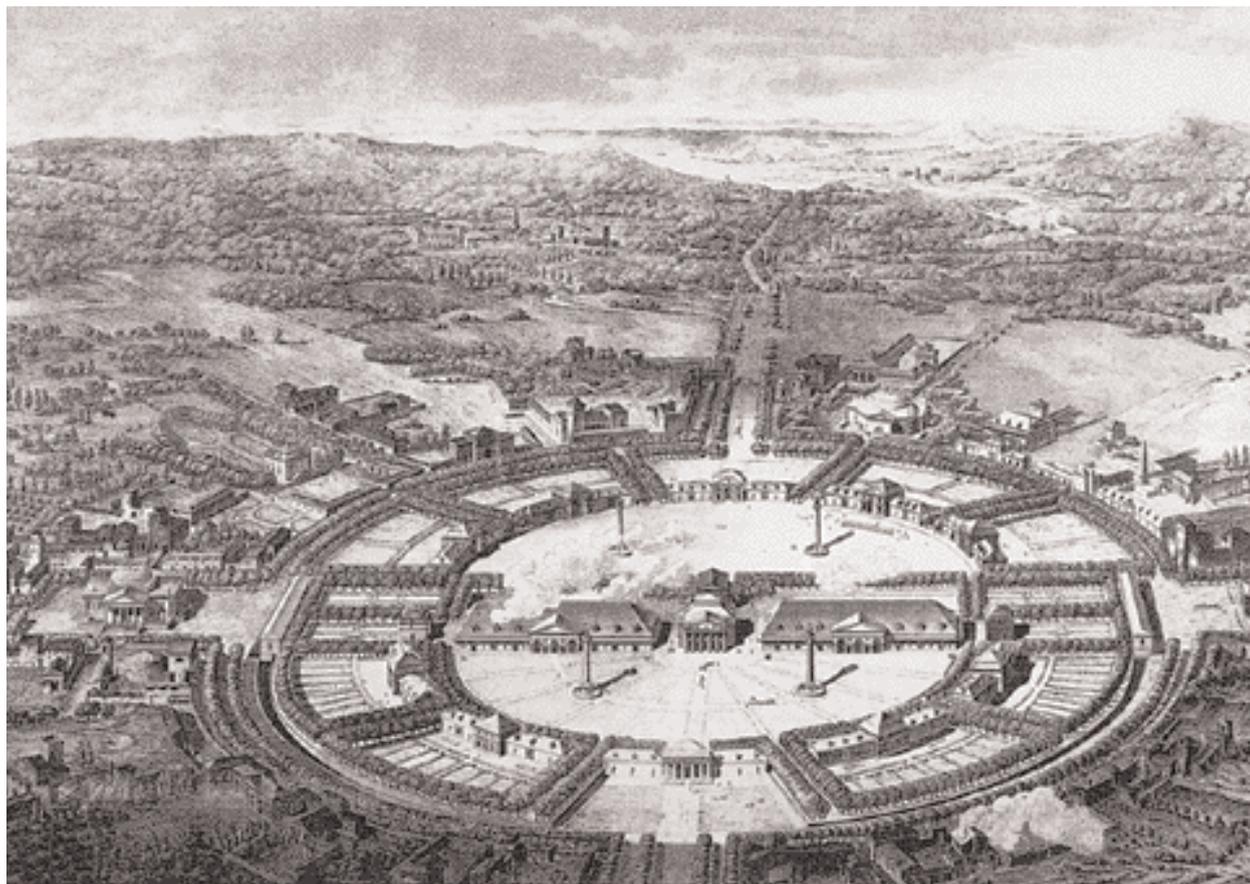
Robert Owen, *La construcción de l'utopie*, 1784

temporales la que lleva al sujeto de Cortázar al extrañamiento: “Y, a la vez, extrañado, el familiar titubea como el que no encuentra la llave de la luz donde su mano la sabía desde siempre, porque las cosas de la ciudad, las fachadas y los adoquines y las rejas y las fuentes y los estadios y el infinito esqueleto de la ciudad *están aquí menos presentes* que su sangre, su piel y su pelo, sus ojos y sus piernas”. [El subrayado es mío.] La disociación temporal se ve acompañada también por una exasperante disociación espacial; la imagen fotográfica, simultáneamente, franquea e impone una distancia espacial y temporal. Y al igual que en la ciudad de Zaira de Calvino, el pasado de las fotografías de Buenos Aires, cuyos signos mudos están inscritos en sus objetos, no se encuentra en los grandes monumentos porque “Sara y Alicia han fotografiado Buenos Aires con un soberano rechazo de temas monumentales, de itinerarios pintorescos o insólitos”, sino que se sintetiza en una “combinación de fragmentos casuales”, o “bellezas marginales”, similares en ocasiones al París que fotografía Atget, donde las imágenes evidencian el proceso vertiginoso de pérdida de espacios al tiempo. Facio y D’Amico retratan aceras rotas, escalones antiguos, limpiadores de botas, bancos en una plaza, fachadas de recintos públicos. Se trata entonces de una ciudad fracturada, sin centro. Una ciudad donde personas y objetos invierten sus valores; en ese proceso de acercamiento y alejamiento, los sujetos se alejan

y pierden familiaridad o identidad (o adquieren la identidad colectiva de un equívoco “pueblo”), mientras que los objetos, en su acercamiento, han adquirido identidad, llegan a poseer la humanidad que les otorga el reconocimiento. Unos y otros se convierten en signos; mientras tanto, la ciudad se desplaza y se deshace en imágenes desconexas, como sus objetos, sus espacios, sus tiempos. La imagen es representación de su propia división. No sé hasta qué punto podamos trazar quizá ese tipo de figuración de la ciudad letrada en Cortázar al advenimiento y desarrollo de la fotografía, y a la implícita discontinuidad y desarticulación de su lenguaje. Baudelaire nos habló ya del efecto (negativo) de la fotografía para la pintura y el arte en general; Paul Valéry, en cambio, observó las posibles ventajas, para la escritura, del desarrollo de la fotografía como medio.<sup>1</sup> Lo que sí es interesante observar aquí, sin embargo, es cómo la constitución temporo-espacial de la ciudad en esta obra de Cortázar, y el lenguaje mismo, reflejan de muchas maneras la gramática y la ética de la imagen fotográfica de la ciudad presentada por Facio y D’Amico.

Las ciudades de Calvino y el Buenos Aires de Cortázar plantean asimismo un cuestionamiento sobre el

<sup>1</sup> Ver Baudelaire, “The Modern Public and Photography” y Paul Valéry, “The Centenary of Photography”, en *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete’s Island Books, 1980 (pp. 83-90 y 191-198, respectivamente).

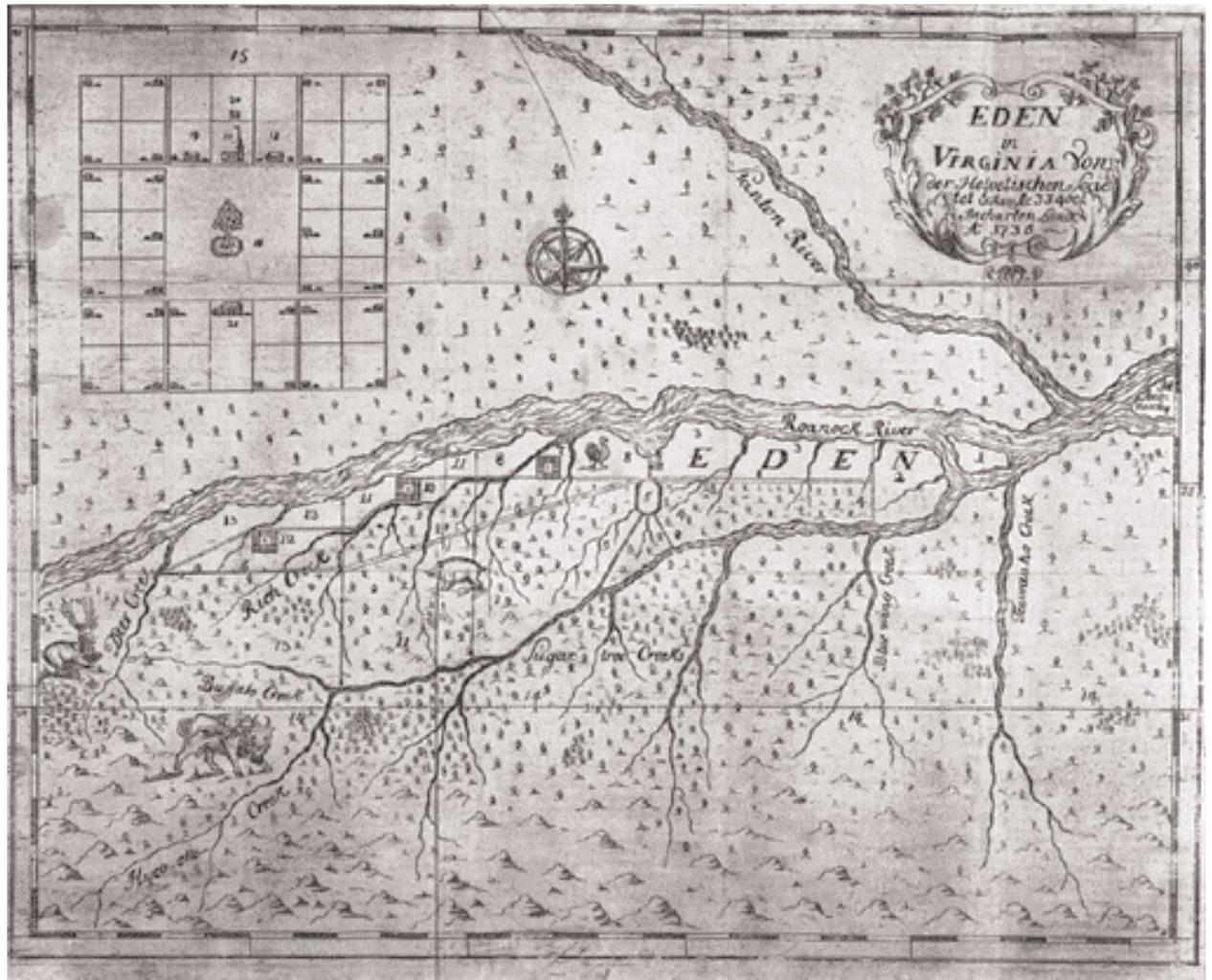


Claude-Nicolas-Louis Ledoux, *L'utopie de la cité ouvrière*, 1775

concepto de referencialidad y diferencia de la imagen que reflejan también el debate de los discursos sobre la fotografía. La imagen, que contiene un momento en el tiempo que es y no es ese momento (deja de ser ese momento justo cuando es extirpado de su secuencia temporal para convertirse en evento congelado), no sólo tiene la capacidad de capturar la realidad, sino que es en sí misma una interpretación realizada por el fotógrafo y el proceso de representación y revelado que suplantán la “realidad”. Al mismo tiempo, sin embargo, por ser un objeto analógico, la imagen es una representación icónica cuyo referente se adhiere a ella.<sup>2</sup> En *Buenos Aires Buenos Aires* esa función de adherencia del referente y agónica diferencia es la premisa básica de constitución del texto. No tenemos siquiera que ir más allá del título, donde la repetición del nombre de la ciudad parece ser el código de entrada a esta ciudad duplicada. Entre la primera y la segunda instancia de escritura, de nombramiento de la ciudad, se extiende un abismo, el abismo de la representación y de la referencia incierta. Nombrar la ciudad en texto o imagen es asignarle una forma. La repetición en el título nos dice que la ciudad de Buenos Aires varía, como las cuatro ciudades de Calvino. Pero, al mismo tiempo, la repetición verbal contiene “algo” de la primera, su referente se muestra insepa-

nable. Asimismo con la imagen que repite la ciudad. Cortázar comienza su texto con una evocación de su conocida desconfianza por la referencialidad de la imagen y su valor especular: “El que inventó espejos que adelantaban o atrasaban, el que no pidió ni agradeció que le dieran el pan nuestro de las imágenes de cada día, prefiriendo elegir el reflejo incierto de otras ópticas, ¿merece acaso que alguien le ponga hoy en las manos, del otro lado del mar y de los años, *esta baraja de espejos que detienen la hora múltiple de Buenos Aires en el azogue de unas páginas?*”. La abstracción de este “simulacro de reflejos” es posible porque “también Buenos Aires es una abstracción. De la ciudad sólo tenemos los párpados, la piel, la risa o el rechazo, la moviente superficie de los días. Inútil obstinarse, querer poseerla en lo hondo...”. La ciudad “verdadera” es también superficie y abstracción, imposible conocerla en su totalidad; cada experiencia producirá una nueva abstracción. La Ciudad no es un referente estable y visible. En la Ciudad, como en sus imágenes, todo es “inalcanzable, enigma, prohibición”. Desde esa exclusión donde quedamos “irremisiblemente fuera”, “inventamos un contacto y una permanencia y un conocimiento con la secreta y admirable desesperación con que lo hemos inventado todo”. La Ciudad, entonces, es permanentemente invisible, o permanentemente visible sólo como fracción e invención. Pero esas fracciones sí tienen una representación posible en la ima-

<sup>2</sup> Ver Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang, The Noonday Press, 1981, pp. 5-6.



William Byrd, *Un Eden américain pour les Suisses*, 1736

gen fotográfica. El sujeto que comienza el texto con una total desconfianza de la imagen se rinde ante ella porque en su invención, en su contacto con la imagen, se encuentra “más cerca quizá que otros”, lo cual constituye también un comentario ético no tan sólo sobre la visión sino sobre su condición personal de vivir en el extranjero y sobre la posición del intelectual y del artista latinoamericano en general durante finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.<sup>3</sup> La

<sup>3</sup> Es importante recordar aquí en qué momento se escribe este texto. El libro se publica en 1968. Ya en 1967, Cortázar había enviado a Roberto Fernández Retamar una carta sobre la “Situación del intelectual latinoamericano”, texto donde se revela como escritor en “auto-exilio” que tiene que defender su compromiso con las luchas políticas latinoamericanas frente a su propia ausencia del país. El imaginario político de la época ejerció presión no tan sólo sobre los escritores sino también sobre los fotógrafos, cuyo trabajo se vio afectado por el alto tenor político adjudicado a las artes. De hecho, Sara Facio dudó de participar en el segundo coloquio de fotografía internacional, realizado en la Ciudad de México en 1981 (el primero —*Hecho en Latinoamérica*— se había llevado a cabo en 1978, también en la Ciudad de México) precisamente por el tenor político de la exposición: “...dudé en aceptarla [la invitación al segundo coloquio]. Las ponencias tal como estaban planeadas tenían un acento político tan marcado que la fotografía parecía una excusa...” (citado en “Crossover Dreams: Sobre la fotografía latinoamericana contemporánea”, en *Image and Memory. Photography From Latin America, 1866-1994*, Austin: University of Texas Press, 1998, p. 64.).

perspectiva que le otorga la distancia, y que le lleva a enunciar: “No basta con vivir en la ciudad si no se la alcanza desde su mismo rechazo”, es la misma que le permite anular “el prejuicio de las leyes físicas” para realizar un acercamiento, otorgándole así a la fotografía la capacidad de revelar una verdad que permanece oculta aun en el contacto o la experiencia “reales”. Si contiene de alguna manera a su referente, la fotografía también se convierte en un dispositivo donde “cada apertura sobre la ciudad [tiene] algo de velo de Verónica”. La fotografía no contiene la verdad, sino que la revela por accidente, *pero siempre sólo para un sujeto específico*. En este caso, se trata de un sujeto cuyo contacto con la ciudad había sido de “repulsa y enajenación”, un sujeto a quien las fotografías permiten una “cercanía que lo reclama”, la concreción de un encuentro “de golpe” con la ciudad.

La ciudad se revela en fotos que son como las tarjetas postales de la ciudad de Maurilia de Calvino, donde nostalgia y modernidad buscan una confluencia. Para Cortázar son obviamente objeto de la memoria, nostalgia de lo que ha sido, pero también manifestación de la modernidad, una modernidad que para él es a veces irreconocible. El pasado real de las fotos

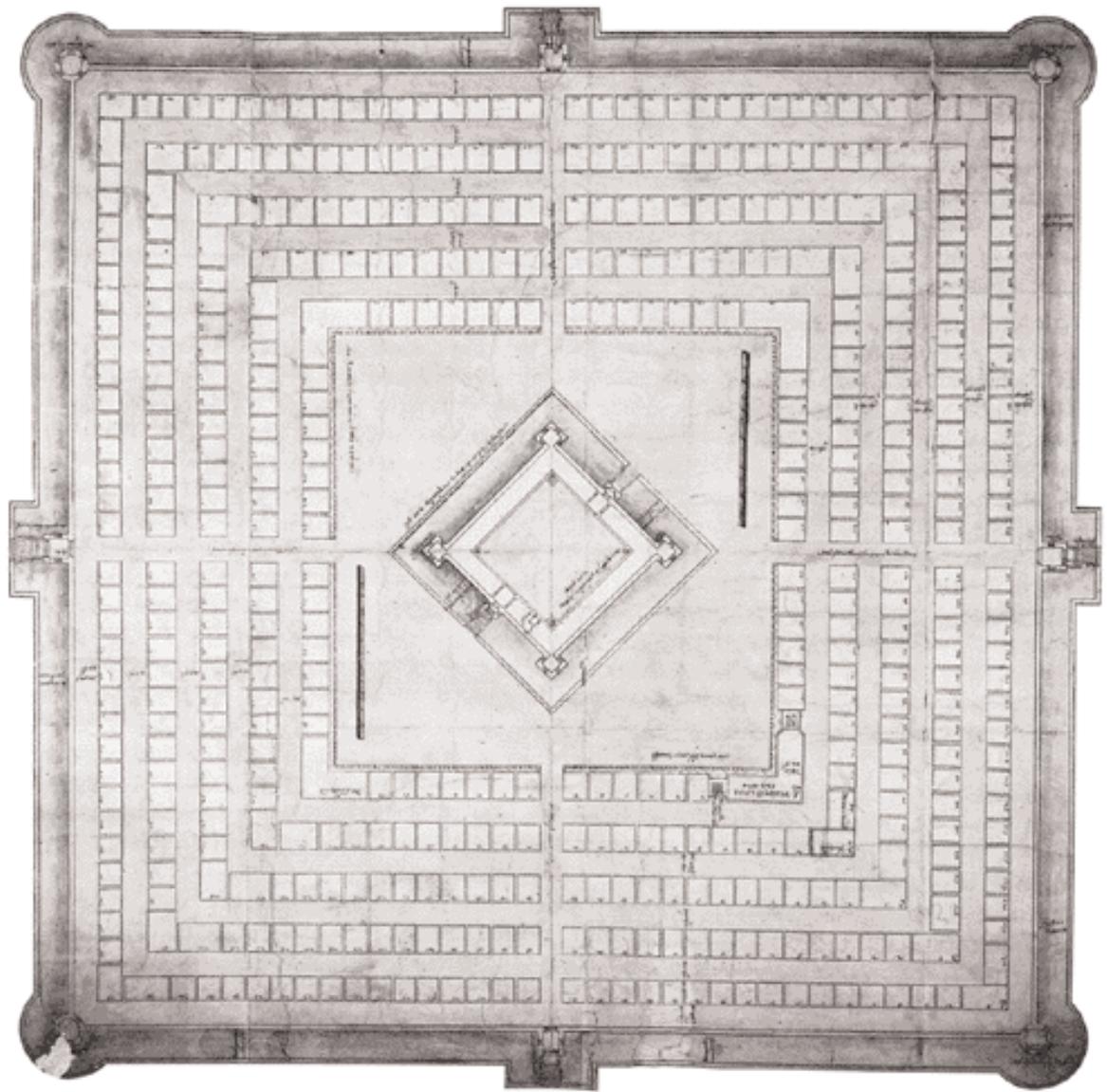
tiene para el sujeto que escribe las señas de una modernidad, de un futuro no experimentado, de confirmación de la variabilidad de la ciudad. Existen entonces en el texto varios movimientos temporales simultáneos: uno que va hacia el pasado, otro que confirma el presente desde donde habla el sujeto y otro aún que parece dirigirse a un futuro. No se trata sólo de un viaje de la memoria guiado por la nostalgia, sino una afirmación de la ciudad como continua posibilidad y diferencia, es decir, una ciudad en movimiento. Pese a que el viaje textual inicial parte de una desconfianza producida por “el helado mercurio” de las páginas, el sujeto no pretende una ciudad petrificada para siempre en el pasado. En este sentido, el sujeto que escribe y que está sumamente consciente de su aquí y ahora, encuentra en la foto, como diría Walter Benjamin, el accidente, la chispa de un riesgo por la cual la “realidad” del pasado se haya inscrito en la foto, en un espacio donde también, de alguna manera, se encuentra inscrito su futuro.<sup>4</sup> El viaje a lo largo del espacio de las fotos es un viaje de retroceso y avance: “Como si todo fuera alcanzado desde un progresivo retorno, miro ahora mi ciudad con la mirada del que viaja en la plataforma de un tranvía, retrocediendo mientras avanza [...]”. Ese pasado que ya no es, que como nos dice Cortázar es “inconcebible hoy” no puede eliminar el presente de la ciudad que Cortázar quiere afirmar: “Decir Buenos Aires es decir el mundo, ahora”. La fotografía permite al sujeto entregarse a un acto vital de creación, donde “el individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó, la modela otra vez exigentemente...”; las fotografías contienen las “más secretas llaves de la ciudad” para un Buenos Aires que “inmóvil en sus cimientos [...] es una ola que se repite al infinito, siempre la misma para el indiferente y cada vez otra para el que mira su cresta, la curva de su lomo, su manera de alzarse y de romper”. Y es con esa diferencia que marca un futuro con lo que termina el texto de Cortázar en este libro, un futuro que se presenta

como un deseo, un futuro en condicional. La fotografía contiene entonces una posible cifra del futuro. La dirección de la escritura de Cortázar en este texto parece regirse por esos accidentes temporales que confirman visiones fugaces de una ciudad en movimiento, y no la posesión nostálgica de un pasado petrificado en una imagen.

Si a lo largo de todo el texto el tiempo es condición de la relación entre palabra e imagen, así también lo es el espacio. Como Irene, la ciudad de Calvino, tanto la colocación del sujeto como la conciencia de las relaciones espaciales, determinan la apariencia de la ciudad. En el texto de Cortázar ambas producen un juego entre superficie y profundidad, entre la ciudad como espacio habitable o recorrible y la ciudad como superficie geométrica. La entrada del sujeto a la ciudad se realiza “al borde”, “al sesgo” de las fotos, estableciendo desde el inicio una distancia confirmada por la superficie alienadora de la foto, que es también la superficie de esa ciudad infranqueable. La ciudad no puede poseerse en lo hondo porque “¿quién puede jactarse de conocer más que las fachadas que dan sobre las calles porteñas y unas pocas calles por las que infinitamente fluye su sangre cotidiana?”. Aún así, esa superficie muestra una mayor cercanía en sus espacios horizontales, cifra del pasado: “Durante mucho tiempo Buenos Aires propuso una visión horizontal, la proximidad tranquilizadora de sus paredes y sus ventanas. Vivir, entonces, era caminar hacia el prójimo, salirle al encuentro a nivel de tranvía [...]. Hoy ya no quiere, encaramada en sus rascacielos, [...] nos regala sus incontables automóviles como un montón de zapatos alineados”. La experiencia de la ciudad horizontal admite humanidad y cercanía, la ciudad vertical, el avance de la ciudad moderna, lleva a una progresiva superficialidad. Esa superficialidad se refleja directamente en muchas de las fotos donde la ciudad visible se convierte en un *grid* de edificios, autos, techos de casas, calles, figuras de la ciudad observadas desde la distancia. Así, parece plantearse una diferencia entre una cercanía propuesta por la experiencia individual y una distancia producida por la conversión de las relaciones espaciales en geometría y superficie. Obviamente,

<sup>4</sup> Ver Walter Benjamin, “A Short History of Photography” en *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete’s Island Books, 1980, pp. 199-216.

...parece plantearse una diferencia entre una cercanía propuesta por la experiencia individual y una distancia producida por la conversión de las relaciones espaciales en geometría y superficie.



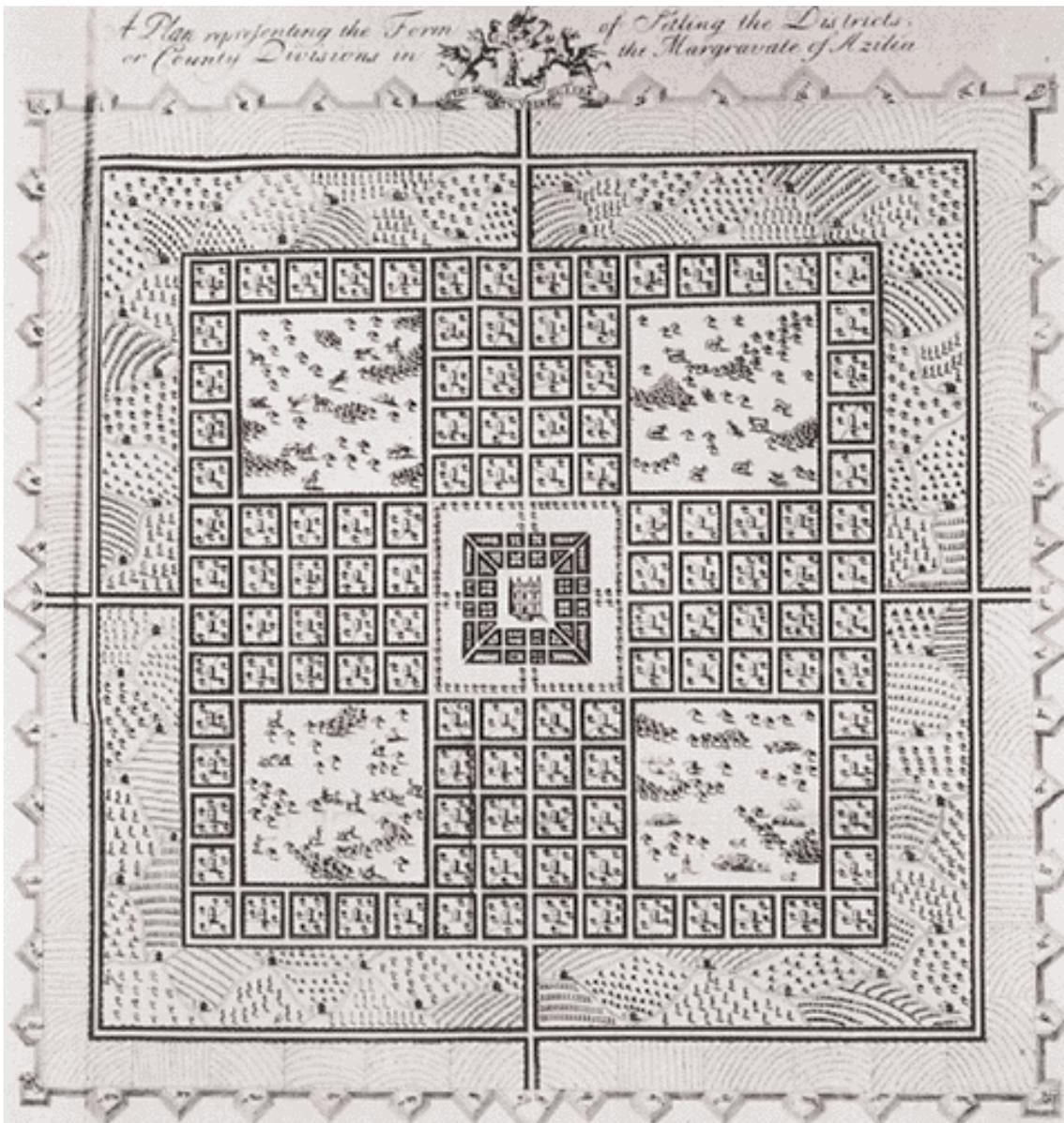
Heinrich Schickhardt, *Une ville nouvelle*, 1599

para Cortázar, esa diferencia es también el producto de la experiencia de un pasado vivido y contenido de alguna manera en la foto y la doble distancia de un futuro de la ciudad no vivido por el sujeto. En otras palabras, la carga de la superficie de las fotos se debe no tan sólo a relaciones espaciales sino también a relaciones temporales. Este movimiento entre superficie y profundidad no se limita para Cortázar a los espacios, sino que es fórmula constituyente del individuo ciudadano; los sujetos pueden convertirse también en superficie, en una “Alta pared de caras, [...] castillo de naipes que la ciudad levanta con la espuma de los medio litros nada más que por jugar [...]”. La colectividad convierte al pueblo en ciertas instancias en superficie sin diferencia, masa sin individualidad. Sin embargo, existe quien “no comulga [...] el que no presta la cara para hacer otro ladrillo en la alta pared de la muchedumbre”. La experiencia del individuo también puede participar entonces de ese juego entre superficie y profundidad, precisamente en el momen-

to en que el individuo se convierte en pueblo, otra cifra de la ciudad, y el sujeto muestra por momentos su desconfianza, por momentos su respeto y admiración, por la colectividad de las acciones del pueblo representadas por las fotos.

Similar al texto de *Rayuela*, entonces, el lenguaje de la imagen fotográfica y el lenguaje verbal de Cortázar en este texto comportan dos movimientos temporoespaciales. Uno hacia la superficie (compuesto por la distancia y las relaciones geométricas entre las cosas, el ordenamiento del mundo propuesto inevitablemente por todo lenguaje) y otro movimiento deseado hacia la profundidad, hacia la experiencia, el contacto con las cosas, donde un sujeto pueda articular, por medio del lenguaje visual y verbal, un posible viaje que vaya de la referencia a la esencia.

Podríamos decir que ese viaje con la imagen concluye, a su modo, como el viaje de Orfeo en busca de Eurídice descrito por Blanchot. La simultánea presencia y ausencia de la imagen fotográfica, la simultánea



Robert Mountgomery, *La première cité-jardin*, 1717

aparición y desaparición de su referente, su inaccesibilidad e imposible interioridad, producen en su momento de deseo artístico el riesgo último de un contacto que, realizándose, se dispersa para siempre. Así como Orfeo se vuelve hacia Eurídice para perderla irrevocablemente, *Buenos Aires Buenos Aires* se mueve a través de las fotos para figurar una imagen de la ciudad que se desvanece en el momento mismo en que se conjuga

entre texto e imagen. La imagen verdadera de la ciudad, su visibilidad, no se encuentra entonces en la imagen fotográfica, ni en el texto que la comenta, sino en una mirada fugaz que la hace aparecer y desaparecer con el deseo.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, "La mirada de Orfeo", en *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992, pp. 161-162.

Así como Orfeo se vuelve hacia Eurídice para perderla irrevocablemente, *Buenos Aires Buenos Aires* se mueve a través de las fotos para figurar una imagen de la ciudad que se desvanece en el momento mismo en que se conjuga entre texto e imagen.