

**Marcy Schwartz** é professora associada do Departamento de Espanhol e Português na Universidade de Rutgers, New Brunswick, New Jersey. Ela é, também, autora de *Writing Paris: Urban Topography of Desire in Contemporary Latin American Fiction* (1995), co-editora de *Voices-Overs: Translation and Latin American Literature* (2002) e de *Photography and Writing in Latin America* (2006).



**MARCY SCHWARTZ**

La geografía fotográfica de  
Julio Cortázar, entre continentes

**Cuadernos de**

**R E C I E N V E N I D O**

PUBLICAÇÃO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LINGÜÍSTICAS ESPANHOLA E HISTÓRIA AMERICANA

**Cuadernos de**

**R E C I E N V E N I D O**

PUBLICAÇÃO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LINGÜÍSTICAS ESPANHOLA E HISTÓRIA AMERICANA



FEV 2008  
17300

2008 24

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE  
**R E C I E N V E N I D O**

MARCY SCHWARTZ

La geografía fotográfica de Julio Cortázar,  
entre continentes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

## CUADERNOS DE RECIBENIDO/24

Publicação do Programa de Pós-Graduação

em *Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispânica Americanas*

Editor: Laura Hosiasson

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Quadernos de Recebido / publicação do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispânica Americanas [do Departamento de Letras Modernas (da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da Universidade de São Paulo] - n. 19 (2006) - São Paulo: Humanitas, 2006. - v. 21 cm.

Impressão  
P.O. Box 612-FFLCH/USP - n. 1 (13630-914) - Cema - cidade  
convidada n. 21 (2006)  
ISSN 1613-8255

1. Literatura espanhola. 2. Literatura hispânica-americana. 3. Língua espanhola. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispânica Americanas.

21ª CDD 568  
468

HUMANITAS

Presidente  
Mônica Amâncio  
Vice-Presidente  
Bernardo Ricupero

© Copyright 2007 by Marcy Schwartz  
Todos os direitos de esta edição reservados à Humanitas  
Impressão no Brasil/Printed in Brazil  
Fevereiro de 2008

## NOTA EDITORIAL

As relações de Julio Cortázar com a fotografia são uma das marcas registradas de seu universo literário. Isso, desde a tematização do vínculo da escrita com a fotografia no conto "As habas do diabo" (1959), e no célebre ensaio "Alguns aspectos do conto" (1963), passando pelos inclassificáveis *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1969), em que as fotos desempenham um papel importante na estrutura do próprio livro. Deve-se lembrar ainda os trabalhos que desenvolveu com Sara Facio, sua amiga, e um pouco a culminação de tudo isso no diário de viagem, *Los astronautas de la cosmopista* (1983), em parceria com Carol Dunlop, sua terceira e última mulher, também ela fotógrafa.

Mas poucos têm se deitado em dois projetos literário/fotográficos de Cortázar que permaneceram quase despercebidos pela crítica. São eles *Prosa del Observatorio* (1972) e *Alto el Perm* (1984), que a nossa convidada Dra. Marcy Schwartz, professora da Rutgers University, analisou numa conferência durante sua breve passagem pela USP, em novembro de 2006. É o texto dessa análise que ora publicamos neste número de *Cuadernos de Recibido*.

O interesse da Professora Schwartz sobre as relações entre fotografia e literatura na América Latina tem produzido trabalhos diversificados, sugestivos e estimulantes. Dentre eles podemos mencionar seu livro *Writing Parts: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction* (1999) e a coletânea *Photography and Writing in Latin America* (2006), em cuja edição colaborou, além de ter nela incluído outro ensaio seu sobre Cortázar e a fotografia.

Laura Janina Hosiasson

## La geografía fotográfica de Julio Cortázar, entre continentes

*Mirar fotos es siempre mirar en otra parte; tomarse fotos es estar yendo hacia el lugar en que van a mirarnos.*

Néstor García Canclini

**A** lo que la fotografía latinoamericana no puede escapar, y los proyectos fotográficos de Cortázar lo ejemplifican, es a una sensibilidad urbana. A pesar del *voyeurismo* colonial que busca lo exótico en el Nuevo Mundo, la fotografía en América Latina mantiene un foco urbano, muchas veces en forma obsesiva. Los viajes geográficos de Cortázar se convierten en proyectos transatlánticos en los cuales la insistencia en la ciudad sirve simultáneamente como polo de atracción y blanco de ataque sociopolítico. En este breve ensayo me detengo principalmente en dos proyectos fotográficos cortazarianos, *Alto el Perú* y *Prosa del observatorio*, para señalar cómo ejemplifican la problemática de la mirada urbana distanciada. Estos dos libros presentan fotos de lugares donde Cortázar no ha vivido, lejos de la familiaridad de Buenos Aires y de París, donde sin embargo la ciudad como constructo europeo de cultura y de escritura interfiere y pesa sobre la imagen.

La insistencia en imágenes y en la representación visual por parte de Cortázar se nota en casi toda su obra. El cuento «Las habas del diablo» puede ser el ejemplo mejor elaborado en cuanto a la fotografía, que con su versión cinematográfica, fijó el tema que sus lectores ya llegaron a reconocer desde *Rayuela*. Además de las alusiones y referencias al arte visual en su ficción, también produce libros híbridos con mucha experimentación con la imagen visual, como los que María de Lourdes Dávila

llama «almacenes» o «catálogos.» Contribuye también con sus ensayos en importantes colecciones de fotos urbanas como *Buenos Aires, Buenos Aires*, de las fotógrafas Sara Padio y Alicia d'Amico y *París, ritmos de una ciudad*, con fotos de Alecio de Andrade.<sup>1</sup> En *Prosa del observatorio*, sin embargo, el mismo Cortázar es simultáneamente el fotógrafo y el ensayista; allí escribe sobre sus propias fotos tomadas en India.

En sus ensayos sobre fotografía, Cortázar expresa algunos de los mismos temas sobre la transgresión y la elasticidad del tiempo y del espacio que elabora en su ficción. Los proyectos fotográficos desafían persistentemente los confines espaciotemporales convencionales. Como en su ficción, Cortázar invita a los lectores/espectadores a entrar en las fotos como si fueran pasajes elásticos urbanos que llevan a otros tiempos.

### **Alto el Perú: Un viaje fantástico**

Cortázar construye su sendero verbal hacia las fotos de Manja Offerhaus en *Alto el Perú*, en torno a un diálogo inventado entre escritor y fotógrafa. El ensayo verbal no propone orden ni conexión entre las fotos, sino establece una relación entre el espectador/lector y las imágenes. Una estrategia común en los ensayos cortazarianos, como señala Alzarak:

Más que una prosa que se lee, los ensayos de Cortázar se presentan como una voz que se oye. Son menos el monólogo a que nos ha acostumbrado el género que un diálogo con el lector o con un interlocutor asumido que actúa como alterego del lector. (22)

*Alto el Perú* subraya la colaboración y el diálogo, tanto en el texto como en las imágenes. El volumen se abre con unas fotografías en que Cortázar es retratado por Offerhaus (hechas por Carol Dunlop). Cortázar crea una presencia narrativa que viaja dentro de las fotos y dialoga con su mundo, así str-

<sup>1</sup> Véase por ejemplo Cortázar en *El Expreso* en una discusión más amplia de sus proyectos fotográficos sobre París y Buenos Aires.

viendo de puente para disminuir las distancias geográficas y culturales entre los artistas y sus locos de interés.

Al entrar en este mundo visual a través de la escritura, se enfrentan las disyunciones entre Europa y el altiplano; el texto los pone en conflicto y explota el impacto de su choque. La estructura del diálogo subraya la dualidad de lugares y también los orígenes divergentes de los hablantes. Siendo neerlandesa ella y argentino él, tanto Offerhaus como Cortázar son foráneos con respecto a los sujetos de las fotos. Su actual ubicación en Europa marca aun más esta distancia y Cortázar la identifica con un «nosotros, los de este lado,» «ya tan ajenos a esto sobre una mesa de París» (35, 25). La conversación imaginada provee movimiento, un vaivén entre los hablantes sirviendo de análogo al viaje, en un tren también imaginado, que hacen juntos por el altiplano. Los desplazamientos del texto y de las fotos implican transposiciones visuales y de contexto geográfico-cultural de parte del lector/espectador. Movimiento, viajes y conversación se mezclan «en movimiento intercomunicante, fluencia proyectándose hacia aquí, cilindro izquierdo en retrogradación seguido de cilindro derecho en propulsión, compensándose» (15-17). Fotos y texto funcionan como vasos comunicantes.

El texto de Cortázar en *Alto el Perú* yuxtapone su actual ambiente y estilo de vida con otro tiempo y lugar que le son remotos y lejanos. Registra su extrañamiento, quizá con algo de culpa, de una realidad latinoamericana que de hecho debería parecerle más familiar que una ciudad europea. A pesar de sus esfuerzos para reestablecer una conexión con esa realidad, París persiste no sólo como el presente de la narración, sino también como punto de encuentro para dos extranjeros. La cita que sigue revela la lucha de Cortázar por incorporar ambas realidades simultáneamente. Su cuestionamiento de referencias culturales y de rutinas cotidianas, de objetos y de su función según el contexto social, señala los baches que su autoconciencia sólo profundiza:

«Al final no fuimos a ver la película de Fassbinder porque la mesa y la alfombra estaban llenas de fotos y el tren seguía comiendo lentos kilómetros de polvo y de cansancio. Manja se acordó de una cita en el

Oléon y se fue por un rato, desde el estríbo del vagón de cola se abría un perfecto balcón turístico sobre la familia sentada junto a las vías, cebollas y cacharros y más que nada sombreros, allí lo primero parece ser siempre eso, la no solamente necesidad de llevar sombrero sino su significación, su función dentro de un código que abarca toda la estructura junto con el poncho, los perros, el silencio, el destiempo si se mide desde nuestro tiempo y gracias a Levi-Strauss. . . . Y yo, entonces, y Manja perdida en algún pasillo o subida al techo de un vagón, nosotros los de este lado, nosotros tiempo y destinos corriendo y aguardando, nosotros agua estanca.» (33-35)

Aquí se nota que el presente fotográfico y el presente discursivo verbal se chocan y se cuestionan ontológicamente. La larga oración inicial permite la transición a «este lado,» el cambio entre presentes simultáneos. El texto ofrece un tercer espacio, ficticio o imaginado, dentro del cual Cortázar y Offerhaus viajan juntos en las fotos, invirtiendo la dinámica de poder que su ensayo crítica. De repente dejan de controlar su entorno, al encontrarse sujetos al mundo que sólo habían mirado desde la distancia. Cortázar es tan consciente de las contradicciones del medio fotográfico, de su presencia testimonial pero también de su ausencia que distaneta, que se inserta en el escenario y hace de su mirada otro evento fotográfico. Sin embargo, si no sacó las fotos ni figura en ellas, ¿cuál es su posición? Al cuestionar su derecho a comentar o identificarse con este paisaje, documenta su propio drama de mirar las fotos como un viaje fantástico por el altiplano.

Los fragmentos de texto verbal y las fotografías que circundan se sirven mutuamente de marco a través de la yuxtaposición y el diálogo. De esta forma, la organización visual del libro enfatiza las disyunciones de poder previamente mencionadas. La ubicación de las fotos en relación al texto revela un movimiento cuidadosamente estructurado, como un tren que se acerca, se descubre y entonces se aleja del escenario. Las fotos se siguen de una manera cíclica, como en una serie a mitad del libro desde perspectivas variadas, de campesinos con niños vendiendo verduras y cerámica al borde del ferrocarril (32-36). En la foto al lado del último pasaje citado, el grupo de campesinos está sentado al lado de las vías (32). Las dos

páginas que siguen enfocan una de los campesinos con un cerdo caminando junto a las vías (34), seguida por la misma imagen un poco reducida (35). La siguiente página presenta al mismo grupo de campesinos pero desde un ángulo levemente distinto, con las vías horizontales y al centro de la escena. Una de las mujeres, cargando un bebé, empieza a irse (36). El libro organiza en una secuencia estas imágenes separadas y estáticas que, junto al texto verbal, se convierten en un drama movetizo. Como si el tren pasara y desapareciera, Cortázar también se aparta:

«Casi de golpe el cerdo hozando en las vías se me vuelve insupportable y aparto los ojos y es el borde de la mesa, el vaso de whisky con hielo y más allá una estantería de la discoteca, leo Purcell, leo Stan Getz, leo *Sonatas para violín* solo a veinte centímetros del cerdo hozando en las vías, de las mazorecas y el bufío donde la mujer guarda, vaya a saber qué pero no Purcell ni las sonatas, desde luego no estoy en el tren ni en el andén de la estación, es mi casa a la salida de la pesadilla pero cuál es realmente la pesadilla, cómo es posible pasar del cerdo a Purcell sin preguntarse al menos desde un insomnolable fondo por el derecho a hacerlo, la enteramente inusitada concatenación de azares que me ponen del lado de Purcell y no del cerdo hozando en las vías. . . .» (37-39)

Como en sus cuentos cortos fantásticos, la confusión de dos realidades abre la posibilidad de la participación simultánea en varias zonas espacio-temporales. Así como en «La noche boca arriba» y en «El otro cielo,» Cortázar cuestiona el estatus ontológico de su medioambiente y el de sus personajes y, en vez de privilegiar una realidad sobre otra, sugiere una nueva validez y da reconocimiento a nuestras experiencias. Más aún en *Alto el Perú*, donde insiste en esta simultaneidad para revelar la dinámica global de poder en que participan los intelectuales y artistas del primer mundo que se apropian de regiones en vías del desarrollo. En este proyecto, Cortázar es hiperconsciente de su estatus como intelectual latinoamericano que observa América Latina desde Europa a través de la lente de una fotografía europea. Su ensayo registra espacios borrosos, testimoniando una postura de la cual Cortázar reconoció la necesidad de defenderse (véase su ensayo «Acercas de la situación. . .», *Último round*). La fotografía no sólo provee un método visual

para viajar más allá de los confines de las rutinas cotidianas, para desafiar límites espaciotemporales; también sirve para documentar las inevitables restricciones frente a los esfuerzos individuales por luchar contra estos confines.

La organización de las fotos en el libro ayuda a localizar las distancias geográficas frente a una dualidad de perspectivas socio culturales. El libro presenta frecuentemente una representación doble, con una imagen repetida en la página contigua, la primera ocupando la página entera y la segunda un poco reducida. La tapa y la contratapa presentan la misma imagen de campesinos mirando pinturas en una galería de arte (repetida en la página 45), donde la imagen de los espectadores les es reflejada en un espejo. En la imagen de la contratapa se inserta un retrato pequeño de Cortázar y Offerhaus, incorporado como imagen en el espejo. Algunas imágenes se ven varias veces, repetidas páginas después, reencuadradas a través de nuevas yuxtaposiciones o analogías visuales. Esta repetición reestructura las imágenes según relaciones distintas, reveladas las unas entre las otras, y subraya su estatus precisamente como *imágenes*. La yuxtaposición visual demanda del lector/espectador un cuestionamiento acerca de la imagen fotográfica como evidencia documental, revelando su naturaleza inventada. El ritmo visual enfatiza la posición auto-consciente de Cortázar y complementa el intercambio con el texto verbal.

*Alto el Perú* concluye con una de estas repeticiones visuales. Tres imágenes de niños vuelven a aparecer al fin, ahora reducidas y agrupadas en un conjunto de vulnerabilidad (48-9). La pluralidad de caras juveniles provoca una meditación sobre el interés de Offerhaus por fotografiar a los niños:

«Manja se fija sobre todo en los niños, de sus viajes les traía trayendo imágenes afganas, persas, hindúes, cretenses y peruanas de niños callejeros, de pequeños mendigos padres de los mendigos del mañana. . . . Sigue, Manja, acumulando esas fotos de niños a los que ningún Jesús invita a venir [a Unidos] y algunas señoras hacen lo que pueden, claro, muéstralas en todas las paredes de la tierra que todavía no hayan sido demolidas por las bazookas del desprecio.» (49-51)

El viaje fantástico que proyecta a Cortázar y a Offerhaus dentro del mundo fotografiado del altiplano sugiere una misión de misericordia imposibilitada por la distancia y la diferencia inevitables entre su vida presente y la de los sujetos retratados. Las imágenes de niños motivan en Cortázar el deseo de protegerlos, de respetarlos, de salvarlos de su realidad dura. En una imagen de un joven en el tren (53), le llama la atención otro niño sentado al lado, más pequeño y fuera de foco. El escritor/viajero responde a una combinación de ternura y dignidad en la cara nublada, e invita a su compañera fotógrafa a actuar:

«Tómalo en tus brazos, bajémoslo del tren, llevémoslo a jugar. Un gran bado tlibo, tú lo llevarás y yo lo arroparé, un buen fin de viaje, después de todo no importa haber perdido la película de Fassbinder... perder tantas cosas aquí y ahora, para que ese osomo de sonrisa pueda entrar de lleno en la realidad, ser el Perú y el mundo.» (57)

En el breve diálogo que completa el ensayo y el libro, Manja comprende su pedido pero se ha resignado a que sería imposible traerse a un niño de cada viaje. Cortázar responde: «Ya lo sé. Pero a tu manera los trajiste. Y esto también lo hacemos ahora a nuestra pobre manera» (57). La siguiente página en blanco responde en silencio a la admisión inevitable de su ineficacia. La última fotografía, de un autobús lleno de pasajeros que viajan entre Cuzco y una lista de ciudades pintada debajo de las ventanas, parece irse hacia la derecha, fuera del libro (59). La parte trasera del bus llena toda la página, como si la parte delante ya hubiera salido de la foto.

### ***Prosa del observatorio: desde la India, en contra de la ciudad*<sup>2</sup>**

En *Prosa del observatorio*, lo visual y lo verbal están aun más íntimamente entremezclados que en los otros proyectos, ya que Cortázar aquí incluye y comenta sus propias fotografías. Como en los proyectos colaborati-

<sup>2</sup>Véase el capítulo «Walking against the City: Julio Cortázar's Photographs Take of India» por un análisis más completo de la problemática de la ciudad en *Prosa del observatorio*.

vos, Cortázar carga el texto con una intensidad que explota el grado de proximidad o distancia con respecto a la geografía y a la tradición cultural de donde pertenecen las imágenes yuxtapuestas al escenario de su revelación en París. A pesar de las vastas diferencias geográficas y estéticas inscritas en este proyecto visual-verbal, comunica una integración de espacio y lenguaje, con el propósito de expandir horizontes políticos y metafísicos. *Prosa del observatorio* insiste en el compromiso cortazariano entre lo fantástico y una estética revolucionaria que hace imperativo el arte en un mundo de alienación urbana y poscolonialismo transnacional.

En vez de un diálogo, *Prosa* propone una narrativa que proyecta lo verbal y lo visual desde un sólo foco. Lida Aronne-Amestoy denomina las fotos y el texto de *Prosa* «co-textos», donde «el icono no es soporte, sino matriz de la palabra» (58). Una de las obras menos estudiadas de Cortázar marca un momento único en la evolución de su compromiso con el discurso visual. La clasificación genérica de esta obra escapa a la fácil definición, y la falta de consenso crítico ha dejado una variedad de consideraciones. Rosario Ferré la denomina un poema en prosa romántico, mientras que otros críticos trazan en ella una convergencia de prácticas discursivas como la científica, la epistolar, la prosa didáctica y la poesía amorosa. Esta convergencia genérica es típica del ensayo cortazariano. Como señala Davi Arrigucci, el ensayo «valiendo-se da fluoração atual dos gêneros literários, funde o rigor e a seriedade normalmente bem comportados da crítica à liberdade inventiva da erlação» (10). Para Jaime Alazraki, *Prosa* entrelaza poesía, ensayo y ficción para producir un manifiesto político (104, 109). *Prosa* documenta los observatorios astronómicos de Jai Singh del siglo dieciocho en Delhi y Jaipur, India. Incluye 19 fotos de escaleras, rampas, arcos, columnas y plataformas de piedra.

Como es su práctica en la mayoría de sus libros con fotos, su ensayo no aparece como prefacio ni como introducción, antes de las imágenes sino que el texto se imprime en torno a las fotos que se dispersan por el libro. (3) El texto verbal se fragmenta en 12 partes; sugiere instantáneas. A veces las pausas verbales (señaladas por espacios en blanco en la página) se acompa-

ñan por una vista aérea que combina la distancia visual con un cambio de estilo narrativo o de punto de vista (*Prosa* 46-47, por ejemplo). El ensayo varía continuamente entre estilos discursivos – epistolar, científico, poético –, mientras circunda las fotos. Aparte de menciones de paso sobre los observatorios, el ensayo trata de las angustias y su migración al océano, con discusiones corolarias sobre la Vía Láctea, críticas del método científico y meditaciones sobre la elasticidad del tiempo y del espacio. El texto visual-verbal resiste cualquier estructura totalizante o unificadora. Hay pocas fotos panorámicas de los observatorios, y ninguna foto del sitio rodeado de su paisaje. Al contrario, se insiste en curvas, ángulos, esquinas, partes individuales. La expresión híbrida de las fotos y el ensayo manipula la relación semiológica entre las partes y el todo para descentralizar al espectador. En *Prosa*, Cortázar reconfigura el diseño urbano mientras deshace la oposición binaria entre imágenes visuales y lenguaje.

A pesar del foco no-metropolitano de *Prosa* (señala ciudades en un país en vías de desarrollo con un pasado colonial europeo), como producto cultural no puede escapar el peso de la ciudad. Hay un imperativo cosmopolita que guía la lente de Cortázar para registrar lo urbano que da origen a la fotografía tanto como a la cultura letrada. Cortázar subraya la perspectiva urbana como una tomada de posición comprometida políticamente, y muy lejos de una celebración de este imperativo cosmopolita, su ensayo acompaña sus imágenes visuales bajo la carga de lo urbano.

*Prosa* alaba Jaipur por su diseño urbano cuyo observatorio se encuentra al centro de la ciudad amurallada, fundada en 1727. Curiosamente, el ensayo evita descripciones directas de la ciudad y del observatorio, otra estrategia común en los ensayos cortazarianos que demuestran «un discurso hilexu, ambíguo e irónico, a todo tempo mostrando e ocultando aquilo de que trata» (Arrigucci 12). El observatorio, quizá extraño a nociones occidentales de paisajes urbanos, ocupa una posición central cerca del palacio. El proyecto de Cortázar adopta irónicamente la mirada etnográfica al lanzar Jaipur como paradigma urbano; destruye así otra oposición binaria convencional entre centro y periferia.



Tanto el observatorio como el ensayo de Cortázar entrelazan el agua, la tierra y el cielo. Su insistencia fotográfica en gradas y escaleras -incluida la imagen que inicia el libro (5)-, subraya la importancia de los puentes que conectan reinos físicamente distintos. La sólida de la piedra y el mármol puede sugerir un contraste con la fluidez de la Vía Láctea o la migración de las anguilas; sin embargo, tanto el lenguaje visual como el verbal enfatizan las curvas y las rampas. Una foto presenta escaleras paralelas cuyas sombras borran las gradas de cada extremo. La descripción verbal que la acompaña subraya las curvas que dan una fluidez a la estructura:

«... la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra brillante nocturna al asalto de las estatuas... que eso que fluye o converge o busca sea lo que es y no lo que se dice: perro aristotélico, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces, cuando Jal Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila.» (14-16)

Probablemente el pasaje más citado de este texto, el valvén entre las anguilas y las estrellas crea una especie de emblema medieval junto con las gradas sombreadas. Cortázar encuentra en las estructuras de Jal Singh una fluidez física que quiere explotar como metáfora para la metamorfosis y la revolución.<sup>[4]</sup> Para Cortázar, el concepto cultural de la ciudad se asocia inevitablemente a la escritura. Sus proyectos fotográficos critican la escritura por pertenecer a sistemas discursivos hegemónicos. En su introducción a *Territorios*, su colección de ensayos sobre artes visuales y plásticas, uno de los compañeros ficticios del narrador le declara, «Si los puntos pintan o bailan o sacan fotos es que no necesitan que vengas a llenarles la cara de palabras» (7). En *Prosa del observatorio* Cortázar ataca a la escritura por perpetuar estructuras discursivas dominantes, a través de sus productos como diccionarios, tesis doctorales y diarios. En un pasaje crítica a los científicos por «la sórdida paradoja de un empobrecimiento correlativo con

la multiplicación de bibliotecas, microfílm y ediciones de bolsillo, una culturización a lo jibaro» (52-54). Sin embargo, tiene que admitir que la fotografía, como sistema semiótico y lenguaje con sus propias convenciones, es otra forma de escritura y de lectura en cuanto inscribe las imágenes y las fija en el papel para que sean descifradas.<sup>[5]</sup> La fotografía en colaboración con la palabra ofrece sistemas alternativos que requieren nuevas estrategias para leer la realidad.

Aunque puede parecer que los proyectos como *Prosa* y *Alto el Perú* yuxtaponen geografías, culturas y zonas ambientales (el mar y el cielo o lo urbano en *Prosa*, Europa/lo urbano al altiplano/lo campesino en *Alto*), Cortázar se apropia del espacio urbano precisamente para borrar estas distinciones. Por ejemplo, en *Prosa*, el ensayo termina effluendo el trabajo científico europeo con la astronomía y las matemáticas hindúes:

«... puede ocurrir que entrenos en los parques de Jaipur o de Delhi, o que en el corazón de Saint-Germain-des-Prés alcancemos a rozar otro posible perfil del hombre; pueden pasarnos cosas trisortas o terribles, acceder a cielos que comienzan en la puerta de un café y desembocan en una hora sobre la plaza mayor de Bagdad, o pisar una anguila en la rue du Dragon.» (54-55).

La fotografía, como la arquitectura y la astronomía, depende no sólo del desarrollo industrial y técnico sino también de modos de pensar, infraestructuras y planificación espacial urbanos. Pero en vez de una revolución que brota en la calle, Cortázar propone una metamorfosis revolucionarla contra la ciudad cuyos escenarios son el mar y el cielo.

En su libro en colaboración con Alejo de Andrade, *París, ritmos de una ciudad*, Cortázar llama a París la ciudad fotográfica por excelencia. Sospecho que la presencia ubicua de la Ciudad Luz en estos ensayos va más allá de un capricho autobiográfico. Los ensayos fotográficos no sirven para comentar las fotos sino para explorar el propio medio fotográfico, su misión estética y social. Este medio, según Cortázar, desafía diferencias categóricas

cas y prepara el terreno para nuevas conexiones. Cortázar personifica París como mujer orgullosa y vaná que inaugura el nuevo medio:

«Mucho antes de Nicéphore Niepce, de Daguerre y de Nadar, la ciudad había encontrado ya su imagen fotográfica, la instantánea detención de cualquier una de sus infinitas formas, bestias y catástrofes, . . . gris como la descubierta al fin la cámara... el perfecto tamiz del blanco y el negro ofreciéndose en toda la gama de sus matices.» (*París*)

Si Daguerre y Alget, Cartier-Bresson y Brassai inventan la fotografía y París, Cortázar reinventa Latinoamérica a través de la lente de París. Se mueve entre Puno, Buenos Aires, Jaipur y París con su narración que va de ciudades fotografiadas a ciudades literarias, a ciudades astronómicas, a ciudades nostálgicas, sin precisar su propia pertenencia a ellas. Cambia de tiempos y espacios para subvertir los modelos socio-históricos del mundo poscolonial. Cortázar construye puentes verbales que se expanden para no sólo conectar las fotos. No se trata de escribir «sobre» las fotos sino de abrazar la expresión visual como corolario o compañero dialogante de lo verbal. En vez de considerarlas herramientas de expresión, las palabras son colaboradoras sospechosas que surgen de un sistema comprometido. Desconfía de la palabra para preferir la luz, como dice en *Prosa del observatorio*, «decirse otra vez más que la casualidad, esa palabra tranquilizadora, ese otro umbral de la apertura» (*Prosa* 49). Cortázar asigna a la fotografía sus propios poderes discursivos. Lo visual y lo verbal se juntan para deshacer cualquier orden o correspondencia convencional entre las palabras y las imágenes. Se tienen que leer como las escaleras del observatorio: su curvatura gira en torno a las constelaciones, tan fluida como su prosa, pero también tan fragmentada como las sombras angulares de las tardes. La coincidencia o co-participación de los medios verbal y visual anuncia este umbral urbano donde el lenguaje cede el paso a la imagen porque no puede contra la vasta expansión iluminada, o en las palabras de Cortázar, «todo eso que no tiene nombre (y que) se llama de tantas maneras» (*Prosa* 23).

## Bibliografía consultada

- AZAROV, Jaime. «Tema y sistema de *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar.» *La Torre* 1.1 (1987): 92-110.
- \_\_\_\_\_. «Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar.» *Revista de la Universidad de México* 17 (1982): 19-23.
- ARONSB-ARONSON, Lidia. «Identidad y diferencia: discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*.» In *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Ede-B, 1987. 55-66.
- ARAUJO JR., Davi. «Escorpiónagiar o que vai na valise». In: Julio Cortázar, *Valise de Cronóptia*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DAIS, Andrew. «Supposing Morell Had Meant to Go to Jaipur.» In *Julio Cortázar: New Readings*. Ed. Carlos J. Alonso. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 130-154.
- CALVO, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- CASTRO-BLANCO, Sara. «Fabulación ontológica: hacia una teoría de la literatura de Cortázar.» *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Puebla, México: La Red de Jonás, 1989. 15-29.
- CORTÁZAR, Julio. *Alto el Perú*. Photographs by Manja Offerhaus. México: Nueva Imagen, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Buenos Aires, Buenos Aires*. Photographs by Sara Facto and Alicia d'Aulivo. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. 2 Vols. Madrid: Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. *París: ritmos de una ciudad*. Photographs by Alexio d'Ardrade. Barcelona: Edhasa, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Prosa del observatorio*. 1972. Barcelona: Lumen, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Prosa del observatorio*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Territorios*. 1978. México: Siglo XXI, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Último round*. 2 volúmenes. 1969. México: Siglo XXI, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Valise de cronóptia*. Trad. e Intro. Davi Arrigucci. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DAVIS, Philip. *The Penguin Guide to the Monuments of India*. Vol. II. London: Viking, 1980.

- DAVIS, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- FRANK, Rosario. *El romántico en su observatorio*. San Juan: Literal, 1990.
- FRANCO, Jean. «Paris, ciudad fabulosa.» In John Loveluck. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid: Taurus, 1976.
- FRUM, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.
- GARCÍA CANCARI, Néstor. «Estética e imagen fotográfica.» *Casa de las Américas* 25.149 [1983]: 7-14.
- GARFIELD, Evelyn Picón. «Julio Cortázar's Redheaded Night: Or Notes on Ordering the Universe in *Prosa del observatorio*.» *Review of Contemporary Fiction* 3.3 (1983): 71-77.
- GOUDRY, Marie. *Julio Cortázar, la biografía*. Barcelona: Setx Barral, 1998.
- JONES, Julie. *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction 1963-1982*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1998.
- KWAZIEN, Jonathan. «Literature and Photography: The Captioned Vision vs. the Firm, Mechanical Impression.» *Centennial Review* 24.4 (1980): 385-402.
- LEVINE, Morna. *Steps to Water: The Ancient Stepwells of India*. Foreward Milo Beach. NY: Princeton Architectural P, 2002.
- MARZULLI, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U Chicago P, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Picture Theory*. Chicago: U Chicago P, 1994.
- NANI, Anant. *Jaipur: The Last Destination*. Bombay: India Bookhouse, 1993.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Norte, 1984.
- Semerari, Marcy. «Cortázar Under Exposure: Photography and Fiction in the City.» in *Beyond the Lettered City: Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Debra Castilla and José Edmundo Paz-Soldán. NY: Garland, 2000. 117-138.
- \_\_\_\_\_. «Writing against the City: Julio Cortázar's Photographic Take of India.» *Photography and Writing in Latin America: Double Exposure* (co-editado con Mary Beth Tierney-Tello) Albuquerque: U New Mexico P, 2006. 117-139.
- \_\_\_\_\_. *Writing Paris: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany, NY: SUNY Press, 1999.

## CUADERNOS DE RECIENTENIDO

- 1 ANTONIO MEJES  
José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI
- 2 MARIO GONZÁLEZ  
Celestina: o diálogo paradoxal
- 3 EDWIN WILLIAMSON  
La trascendencia de la parodia en *El Quijote*
- 4 ROXANA PATIÑO  
Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)
- 5 NICOLA SHERWAY  
La Imagenación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS  
Conversión e invención: dos visiones del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO  
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY  
La singularidad de la fama de Don Quijote
- 9 MARCUS KLAUS SCHEFFAUBER  
La 'farmacia' del diálogo erótico: la innovación de un género a través de la oralidad
- 10 RICARDO FIGLIA / DANI ARRIÓVICI JR. / PATRICIA ARTUNDO  
Borges 100
- 11 EDUARDO COZARINSKY  
Borges: Un texto que es todo para todos
- 12 RICARDO FIGLIA  
Borges: El arte de narrar
- 13 INÉS AGUI  
La Imagenación de lo real en *El Quijote*
- 14 JUAN JOSÉ SAEZ  
Sobre literatura
- 15 CHRISTOPHER F. LAFFEL  
Babahi y Siboney.  
El discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la Revolución
- 16 BRIGIDA PASTOR  
Transmutaciones de género en el cine de Almudena: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*
- 17 JESÚS J. BARGUET  
Cervantes en el diálogo alegórico de *Clavileño* ante *Espejo de Plata*
- 18 HAROLDO DE CAMPOS / GLAUCO MATOSÓ / PAULA SILANOVICH / ROBERTO ECHAVARRIEN / NICOLÁS ROSA  
Homenaje a Néstor Perlongher
- 19 FEDERICO SCHOFF  
La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?
- 20 MARTÍN KOHAN  
Dos ausentes en Ezeiza (poesía y política en el nuevo siglo)
- 21 JORGE ROMERO LEÓN  
El discurso de la Historia (Cubagua, de Enrique Bernardo Núñez)
- 22 ELVIRA NARVAJA DE ARROUX  
Discurso pedagógico y discurso político en la construcción del objeto Nación Chilena
- 23 SUZANA ZANETTI  
La biblioteca, entre frateles y lecturas electrónicas

Todos os números estão reproduzidos eletronicamente no seguinte endereço:  
[www.iflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol](http://www.iflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol)

Livros da Huelga dos Discos e do  
Av. Prof. Luciano Galbetta, 85  
Cidade Universitária  
05508-900 - São Paulo - SP - Brasil  
tel: (11) 2982-0729 / Telefax: (11) 3081-0968  
e-mail: livros@huelga.com.br

Huelgas - Distribuição  
Av. Prof. Luciano Galbetta, 85  
Cidade Universitária  
05508-900 - São Paulo - SP - Brasil  
tel: (11) 3814-5081 / Telefax: (11) 3814-2733  
e-mail: huelga@huelga.com.br  
<http://www.huelga.com.br>

#### SOBRE O LIVRO

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Título</b>                 | <b>CUADERNOS DE RECIBIMIENTO/24</b>   |
| <b>Projeto visual e capa</b>  | Isabel Carballo   |
| <b>Ilustração da capa</b>     | Norah Borges, Ajedrez, 1992   |
| <b>Coordenação Editorial</b>  | Maria Helena G. Rodrigues - (MT) 28.840   |
| <b>Revisão</b>                | Laura Hosslasson  |
| <b>Formato</b>                | 16 x 22 cm  |
| <b>Mancha</b>                 | 13 x 19 cm  |
| <b>Tipologia</b>              | Bookman old style e BauerBodoni BT  |
| <b>Papel</b>                  | off-set 75g/m <sup>2</sup> (título)<br>cartão vergê branco 180g/m <sup>2</sup> (capa) |
| <b>Impressão e acabamento</b> | Gráfica da FFLCH  |
| <b>1ª edição</b>              | Fevereiro 2008  |
| <b>N. de páginas</b>          | 20  |
| <b>Tiragem</b>                | 600 exemplares  |