

# Archivos del entretanto: *Changing New York* de Berenice Abbott

*A beautiful catastrophe...*  
Le Corbusier

*El regreso nunca es una ganancia absoluta. Más aún, es una nueva despedida, la tercera despedida*  
Hans-Georg Gadamer

## I

Tras un viaje, nunca se retorna ni al mismo lugar ni del mismo modo. Más aún cuando el motor del viaje es una huida. Es éste el caso de Berenice Abbott. Nacida en Springfield, Ohio, en el año 1898, decide a los veintitrés años abandonar Estados Unidos. El hastío personal y social y unas irreprimibles pulsiones artísticas, son motivos suficientes para abandonar sus estudios de periodismo en Nueva York y embarcarse rumbo a Europa. Y como para todo aspirante a artista en los años veinte, decir Europa era decir París.

La fortuna de Abbott se jugará tempranamente en dos acontecimientos intrascendentes. El primero de ellos se dibuja todavía en Nueva York, cuando en plena ciudad de la libertad y rodeada de bohemia (Djuna Barnes, Malcolm Cowley, Kenneth Burke,...), el azar quiere que ella y Duchamp se conviertan en estrechos vecinos. Sus conatos artísticos escultóricos terminan fraguando en el encargo de un juego de piezas de ajedrez que éste le pide. El segundo, ya en París, al comenzar a trabajar (gracias en parte al propio Duchamp) como asistente técnico de fotografía para Man Ray. Además del gancho, Abbott tuvo la suerte de encontrarse sin saberlo en el lugar y momento adecuados: Ray solicitaba un ayudante con ganas de trabajar pero sin idea alguna de fotografía. Y, evidentemente, Abbott cumplía a raja tabla ambos requisitos. Así que fueron precisamente sus incapacidades iniciales (tanto para la escultura –su sueño inicial– como para la fotografía –su futuro real–) las que posibilitaron y facilitaron los comienzos artísticos de Berenice Abbott.

Ya en París, tiene dos maestros y dos fuertes influencias. Con Man Ray aprende, fruto del trabajo y el esfuerzo continuado, la técnica fotográfica. Empieza incluso a vender sus propios retratos fotográficos (con celebridades como Joyce, Cocteau, Peggy Guggenheim y otros) lo que, al poco tiempo, se materializaría en la causa esencial de las tensiones y la posterior ruptura con Ray. Pero si hay una verdadera influencia en la obra de Abbott no es otra sino la de Eugène Atget, a quien conoció en París, y a quién dedicó a lo largo de su vida especiales esfuerzos por dar a conocer su trabajo, difundiéndolo posteriormente en Estados Unidos. Y es que, de algún modo –y son palabras de Benjamin–, «fue el primero en desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos en su época de decadencia». Quizá por ello que los parisinos no lograran valorar su obra y sí, como

él mismo declaraba, los “jóvenes extranjeros”. La influencia de Atget fue decisiva para Abbott, pues el giro hacia Atget desde Ray suponía el giro de la interioridad a la exterioridad, de las colecciones de retratos a las series de exteriores. En efecto, y para Atget, lo exterior era la ciudad, la metrópolis, París. Y aunque su visión no supo engullir la *heroica ciudad* desde lo alto, sí le permitió retratar sus restos y ruinas y pronunciar con cierta saciedad cansada en cierto momento: «*je possède tout le Viex Paris*».

Tras un breve, pero decisivo y decidido, viaje a Nueva York (cuando ya disfrutaba de cierto éxito y reconocimiento), Abbott declara en 1928 unas premonitorias palabras: «Estoy ilusionada con volver. Cuando llegué aquí hace siete años, huía. Pero supongo que nos rebelamos contra aquello que más amamos». Comenzaba entonces una “fantástica pasión”. A los pocos meses del Crack del 29, Abbott llega imantada a Nueva York. Porta consigo una cámara Kurt Benzin (lejos queda la primera Brownie prestada por Ray) con la que empieza a fotografiar obsesivamente la ciudad. A su pesar, los problemas comienzan a aparecer con una celeridad inesperada: la ciudad está saturada de fotógrafos, se siente recelo ante el trabajo artístico que pueda desarrollar una mujer y el panorama está dirigido por el círculo cerrado de Alfred Stieglitz. Sin embargo, el retorno era definitivo, su metrópolis la requería y ella también quería poseer, como ya lo hiciera su maestro, su ciudad, Nueva York. El *crack-up* personal comenzaba, pero el proyecto de *Changing New York* era ya imparable...

## II

El París de Atget colecciona maniqués, sombreros, corsés, calles, norias, carruajes vacíos. Hileras de zapatos. El París deshabitado de Atget colecciona vacíos y comprime el aire. Los edificios son barcos viejos, buques fantasma. Pervive en la desaparición una rociada luz gris, única protagonista en un París desierto. Si hay presencia humana aparece dentro de estancias cerradas, figuras confundidas con el fondo que nos miran desde el interior de los cristales o que, en el caso de estar fuera, suelen aparecer inmóviles en el marco de la puerta de un interior o volatilizadas tras una bruma siniestra. La colección de vacíos de Atget, su capacidad para acumular y vaciar a un tiempo –y que irremediamente nos recuerda a la asfixia de un de Chirico– parece heredarla Abbott en el ajuste de la posición intermedia de la cámara que, al alzar el objetivo, se sostiene en la verticalidad sin dejar descubrir el inicio y el final de cada proyección arquitectónica, sin desvelar jamás el suelo o el cielo invocados. La densidad y el peso del hierro, los tejidos de engranajes, las acumulaciones de las densas estructuras arquitectónicas de hierros enjambrados, levitan en un aura de vaciado que, a nuestro juicio, hereda de los detalles de puertas y escaleras de su maestro francés, pero que, en el caso de Berenice, se complementan con la extensión de la verticalidad gracias al alzado del objetivo hacia un punto intermedio del crecimiento de estos complejos. Las fuertes estructuras parecen levitar, como lo hace el ciervo blanco de la vitrina de Bleeker Street, gracias a la explosión de las líneas que se alzan hacia la imposibilidad infinita. Abbott consigue vaciar mediante la saturación: el engullido penetrante de su cámara sostiene sin embargo el *meanwhile* parentético del tiempo de la ciudad mediante las inconsumibles líneas en crecimiento. La idea de crecimiento, de extensión, de transformación, se une a

la saturación en el centro, donde el objetivo se planta con voracidad. A esta voracidad por penetrar en el interior se accede, tal como describe Tullio Pericoli para el alma del rostro, por alguna rendija del exterior. Quizá sus primeras colecciones de retratos fueron el ensayo perfecto para capturar las relaciones con la topografía de las superficies, el salto del rostro a las estrías de la ciudad. La rendija funciona en Berenice Abbott no sólo como vía de acceso (por ejemplo en *McSorley's Old Ale House, 15 East 7<sup>th</sup> Street, New York, 1950*), sino, gracias a la repetición de sus formas en arabescos, como vía de proyección o continuación vertical (sirva de ejemplo *City Arabesque from the Roof of 60 Wall Street Tower, N.Y, 1938*). Los hierros de los edificios, de las cubiertas de las estaciones, los reversos de los puentes, las hileras de ventanas, saturan los centros e impulsan las líneas. Así, aparecen las estructuras de *Foundations of Rockefeller Center, N.Y, 1932* como una densa y porosa estructura química. De esta manera Abbott desarrolla una capacidad magistral por llenar el espacio desde el exterior o expulsarlo desde dentro, mediante la acumulación y la saturación de elementos en crecimiento. Una capacidad absolutamente suya para distanciarse sin moverse del lugar, para irse y volver a Nueva York en cada imagen, para distanciarse de su ciudad desde dentro y así reflejarla desde su incompletud, desde la pérdida temporal, su movimiento, el centro colmado de una expansión ilimitada e invisible. Berenice nunca se fue realmente de Nueva York, pero tampoco volvió a ella. En su huida transformó la ciudad, y la ciudad transformó a la fotógrafa. En cada fotografía la arquitectura se despereza de manera distinta, se transforma desde centros de rejas, metales, arcos, arabescos, formas de voracidad que en su repetición se proyectan hacia extremos que se apuntan y no se descubren, que se señalan y no se consuman. En este estado de continua transformación, aparece un reloj que en su fugarse hacia las alturas, se fragmenta. Es el *Tempo of the City #I, Fifth Avenue and 44<sup>th</sup> Street, N.Y, 1938*. Dado que Abbott entiende su separación temporal de Nueva York con la transformación morfológica de la ciudad, que encara a su primer regreso, el tiempo en sus fotografías se asume como transformación morfológica, evolución y proyección de las formas. Por ello, no podría nunca recortar la ciudad bajo un cielo despejado porque sería detener su crecimiento y su tiempo en un momento definitivo. Abbott ya señaló en una ocasión que «el tempo de la metrópolis no es el de la eternidad, o el del tiempo, sino más bien el del instante evanescente». Por ello se sitúa en el centro, segmentando un reloj que crece verticalmente. Las fotos no son los restos arqueológicos de un pasado perdido que se congela tal cual para el futuro como en Atget; las fotos son los fotogramas de un film infinito, robado en un presente continuo: *Changing New York*, una cadena de secuencias, una marcha en movimiento, un proyecto imparable. De ahí las palabras de Abbott: «cuanto más trabajas, más adviertes lo que todavía queda por hacer (...) y cómo el proyecto podría continuar constantemente». La posición estratégica, que parte desde estos centros densos y saturados, le permitirá distanciarse desde el interior y continuar su proyección en el movimiento de todas las direcciones posibles, como pueden hacerlo las torres plantadas como mástiles de un barco (*Theoline, Pier II, East River, N.Y, 1936*), o como puede hacerlo el Puente de Manhattan si se dispone como los raíles de un tren proyectados hacia el cielo incompleto de Nueva York (*Manhattan Bridge, Looking Up, N.Y, 1936*).

## III

Entre las lúcidas observaciones que Benjamin dedicó a Eugène Atget, en *Pequeña historia de la fotografía*, hay una de ellas que retorna obsesivamente cada vez que la pensamos con la obra Berenice Abbot. El fragmento dice así: «[Atget] buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de las grandes ciudades». ¿En qué consiste este acto de rebeldía cuando por el contrario, si seguimos a Abbott, «se le recordará como un historiador del urbanismo, un verdadero romántico, un enamorado de París»?

Mientras que Atget fotografía una ciudad, Abbott, por el contrario, fotografía Nueva York. Atget recoge y atesora en sus fotos lo que serán los restos del París pre-revolucionario, es decir, aquellos que precisamente Haussmann perseguía demoler y sepultar en su re-urbanización de la ciudad. De ahí que haga falta en ocasiones mirar el pie de foto en su obra para poder reconocer y confirmar que *eso* que está del otro lado es efectivamente París. Nunca podría empero suceder esto en las fotos de Abbott, donde Nueva York lo invade y lo satura todo. Acerquemos más el objetivo: Atget fotografía un París escondido que *fue y dejó de ser*, el *otro* París; Abbott, sin embargo, fotografía deliberadamente *su* Nueva York, aquella que *siendo será*. Una Nueva York, por ende, que siendo *suya* además de *nuestra*, escapó únicamente al convencionalismo panorámico de las postales turísticas, gracias a *otro punto de vista*. Otro, ciertamente, aunque impregnado de «resonancia exótica, esplendorosa y romántica». No podemos olvidar, a este respecto, la mención de Abbott a la necesidad de «un amor desprovisto de sentimentalismo». He ahí, pues, la “resonancia”, pero también el sutil y trascendental desplazamiento. Con todo, el voyeurismo fantasmagórico –que diría Clement Rosset– es compartido.

A veces la admiración nos hace confundir la lente, y el mezclar el punto de vista con la mirada. Cuando Berenice proyectaba su especial punto de vista, quizá estuviera superponiendo dos cámaras distintas.

(Abbott recorta una Nueva York especial. Su línea de puntos se distingue claramente del resto. Pensemos, por ejemplo, en las marcas seguidas por Erwitte o J. M. Berts)

## IV

En una de las notas de Abbott aparece esta observación: «postales no». En efecto, *Changing New York* podrá ser muchas cosas, pero nunca una mera compilación de postales. El mismo Atget, un *flâneur* intempestivo indiscutible, alguna vez apuntó (siguiendo la misma línea) que pasaba de largo ante los lugares turísticos. Y no se nos olvide: los dos se enfrentaron a la ardua y titánica tarea de archivar las dos grandes metrópolis del siglo XX.

Ahora bien, ¿Y si encarásemos *Changing New York* como una secuencia de fotogramas? La cosa, evidentemente, cambiaría. Y tal vez para mejor. Seamos sinceros, no concebimos exteriores que no contemplen la posibilidad de incluir el puente de Brooklyn.

El cine es, sin duda alguna, el culpable de que en nuestro imaginario colectivo el “reino milenario” tome el semblante y la vida de una ciudad como Nueva York. (Tal vez, incluso, este embelesamiento meduseo sea fruto –como ha indicado Baudrillard– de la propia hiperrealidad

americana). En cualquier caso, en esta paleta de inoculaciones especiales, Abbott es también una responsable directa. Ciertos planos, más allá de los naturales panorámicos, han educado nuestra percepción sideral. Picados –como *Looking Down on Midtown (NY, 1939)*, *Broadway and Rector from Above (NY, 1935)* o *City Arabesque from the Roof 60 Wall Street Tower (NY, 1938)*– y contrapicados –*George Washington Bridge (NY, 1936)*, *Canyon, Stone and William Street (NY, 1936)* o *John Watts Statue, from Trinity Church Looking Toward One Wall Street (NY, 1938)*...– han tratado de normalizar el vértigo ante semejantes experiencias estéticas. Lejos quedan lecciones magistrales como las de Hitchcock o Welles.

Y de nuevo el fantasma del cine: *Manhattan*, Woody Allen...

Entre tanto, la batería de nuestro oído interno pincha su tema particular: *Rhapsody in Blue* (inicialmente *American Rhapsody*). No en vano este tema se compuso desde un crisol diverso y variado: clásica y pop, ligados con jazz. George Gershwin había cocinado la receta mágica para una ciudad que, como ha señalado Kenneth Frampton, cambia su carácter dependiendo del modo en que se aborda.

Demorándonos, moramos por entre las fotos de *Changing New York*. Y siempre el mismo regusto, la misma platina de óxido sobre el recuerdo: *Home Sweet Home...* Todos habremos *ya* vivido Nueva York – y no una vez sino varias, miles. Un futuro anterior disloca la paralaje temporal de esta ciudad. Aceptémoslo: el Rockefeller Center, Broadway, 5ª Avenue, Madison Square o Wall Street no están más lejos ni han sido más transitados que el edificio Torre Picasso, Gran vía, Serrano, el Santiago Bernabeu o Banco de España. Es por ello que hay cierta melancolía crónica –sin cura horizontal– en *esas* fotos que nos recuerdan que el paraíso quizás existió realmente, y que nosotros sólo viviremos para rememorarlo, así es, para portarlo en la memoria y quizá reinventarlo en el porvenir...

Si Atget, evitando la “belleza estratégica” de París, devoró la ruina de su catástrofe; la catástrofe de Nueva York fue, en la cámara acróbata de Abbott, irrupción despuntada de lo nuevo...

*A Pelayo*

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas y Fabien Veleuze