

Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores

Paula Bertúa

CONICET/ Universidad de Buenos Aires - Argentina

Resumen

En 1973 las fotógrafas argentinas Alicia D' Amico y Sara Facio editaron *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, una publicación que, a modo de un panteón visual, inmortalizaba en una serie de retratos fotográficos a los escritores más reconocidos del campo literario de la época. Como contraparte, las fotógrafas solicitaron a los retratados un autorretrato literario que registrara las impresiones sugeridas por esas imágenes. Este trabajo tiene como objeto analizar los efectos de identidad y de subjetividad desplegados por esos retratos y autorretratos. Se propone que, gracias a su potencial performativo, esos “géneros del yo” constituyen episodios no menores de las vidas de los escritores convocados. Mediante dinámicas de exhibición, desplazamientos y escamoteos, ellos pusieron en juego diversas estrategias de figuración, modularon retóricas de la pose a tono con las circunstancias y expresaron las perplejidades o discrepancias ante la posibilidad de formar parte del canon o disputar simbólicamente un espacio en él. Se indagarán las *ficiones de verdad* producidas por las retóricas de lo visual y de lo verbal, focalizando las relaciones intermediales entre imagen y texto, fotografía y escritura, narratividad y visualidad.

Palabras clave: Retratos; Fotografía; Literatura; Latinoamérica; Años 70.

Resumo:

Em 1973 as fotógrafas argentinas Alicia D' Amico e Sara Facio editaram *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, uma publicação que, ao modo de um panteão visual, imortalizava em uma série de retratos fotográficos os escritores mais reconhecidos do campo literário da época. Em contrapartida, as fotógrafas solicitaram aos retratados um autorretrato literário que registrasse as impressões sugeridas pelas imagens. Este trabalho tem como objetivo analisar os efeitos de identidade e subjetividade que esses retratos e autorretratos provocam. Propõe-se que, graças a seu potencial performativo, esses “géneros do eu” constituem episódios não menores das vidas dos escritores convocados. Através de dinâmicas de exibição, deslocamento, e escamoteio, eles puseram em jogo diversas estratégias de figuração, modularam retóricas da pose ao sabor das circunstâncias e expressaram as perplexidades ou discrepâncias em face da possibilidade de formar parte do cânone e disputar simbolicamente um espaço nele. Indagam-se as *ficções da verdade* produzidas pelas retóricas do visual e do verbal, com foco nas relações intermediais entre imagem e texto, fotografia e escritura, narratividade e visualidade.

Palavras-chave: Retratos; Fotografia; Literatura; Latino-américa; Anos 70.

1. Sara Facio y Alicia D' Amico abrieron en 1960 un estudio fotográfico y trabajaron juntas durante 25 años, especializándose en retratos, ensayos sociales y periodismo gráfico.

2. GONZÁLEZ, Valeria. *La fotografía en la Argentina: 1840-2010*, 2011, p. 70.

3. LINK, Daniel. “Apostillas a ¿Qué es un autor?”, 2010, p.74.

4. SCHAEFFER, Jean-Marie. “Du portrait photographique”, 1997, p. 9-77.

5. GRAMUGLIO, María Teresa. “La construcción de la imagen”, 1992, p.39.

Hacia finales de los años sesenta, al tiempo que la crítica francesa replanteaba el estatuto del autor –Roland Barthes, decretando su muerte y Michel Foucault, refundándolo como entidad discursiva– en Buenos Aires, las fotógrafas Sara Facio y Alicia D' Amico se proponían – en un trabajo de largo aliento – perpetuar las imágenes de un conjunto de escritores provenientes del campo literario argentino y del latinoamericano en una publicación que, a modo de un panteón visual, reuniera los rostros, cuerpos y poses de algunas de las figuras más reconocidas de aquellas décadas.¹ Un gesto de legitimación doble: por un lado esos “retratos honoríficos” expresaban una voluntad consagratoria hacia los retratados, por otro, era una estrategia para intervenir en circuitos artísticos e intelectuales que prestigiaban a la propia fotografía, en un momento en que aún ocupaba una posición subalterna en el campo de las artes.²

Mientras la teoría literaria defendía la impersonalidad y decretaba la “desaparición del autor en la escritura como un principio ético”³; el proyecto de estas fotógrafas echaba mano de un género canónico en las artes visuales, el retrato, correlato visual del subjetivismo moderno que había definido al individuo como una singularidad con una conciencia auto-fundada. La contradicción resulta aparente. Como se sabe, la ilusión de realidad que instaura el medio fotográfico con el objeto de “fijar la vida” no refiere tanto a la soberanía del ser ante su imagen sino, por el contrario, constata una “ausencia de plenitud”.⁴ En este sentido, la empresa de Facio y D' Amico, plasmada en *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina* (1973), enmarcada en un contexto de modernización técnica en la creación de imágenes, ponía en escena el carácter versátil de las representaciones, haciendo de los retratos espacios inestables donde se trastocan los términos de la relación entre sujeto representante y objeto representado.

Retratos y autorretratos conjugó diversos dispositivos biográficos: las fotógrafas les tomaron una serie de retratos a escritores, les solicitaron a cambio un autorretrato literario que expresara las impresiones provocadas por esas imágenes y, por último, encabezaron la sección dedicada a cada uno de ellos con sus rúbricas. Texto, fotografía y firma, entonces, tres instancias de inscripción del yo poderosas para modular figuraciones literarias y visuales. Y también para expresar posicionamientos ante la política, la literatura, la tradición, otros escritores o el público. En los años 60 y 70, la imagen de escritor – esa que, al decir de María Teresa Gramuglio, “conjugaba una ideología literaria y una ética de la escritura”⁵– mostraba matices particulares en un contexto de marcado internacionalismo político. Por un lado, se constituían figuras de intelectual que demarcaban claramente las fronteras entre los escritores considerados “revolucionarios”

y los escritores “consagrados”⁶, por otro lado, y como resultado del avance de los medios de comunicación, los escritores gozaban de una popularidad y visibilidad similar a las estrellas del mundo del espectáculo, la política o el deporte; sus fotos circulaban profusamente en diarios, semanarios y magazines de actualidad.

6. Cf: GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, 2012.

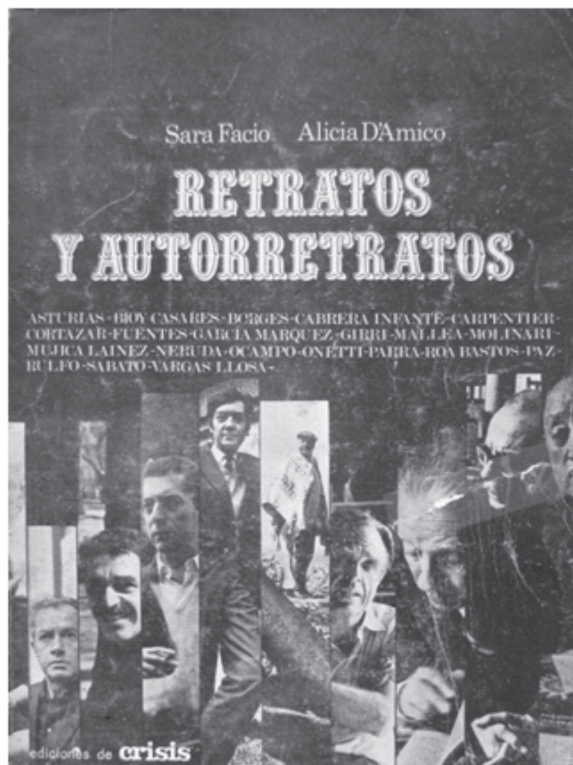


Fig. 1. Portada de Sara Facio y Alicia D' Amico. Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina, Buenos Aires, Crisis, 1973.

Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina fue un trabajo colectivo y en gran parte autogestionado: Facio y D' Amico se encargaron de tomar las fotos, reunir los escritos, editar y producir el material.⁷ La idea de retratar a los escritores en sus ambientes había surgido en 1963, pero el trabajo más sistemático e intenso se desarrolló con posterioridad, entre los años 1969 y 1972, mientras las fotografías fueron paulatinamente contactando a las figuras seleccionadas y las retrataron sus lugares de residencia.⁸ Buenos Aires, Chile, México, Perú, España, Francia e Inglaterra: nodos culturales de un itinerario desplegado en una dimensión transnacional que cartografía y señala las líneas de recorte en el montaje de un friso visual con densidad significativa. Dos élites letradas, de bordes no siempre definidos ni de similar manera, forman los núcleos de esa constelación de retratados: de un lado, algunos de los integrantes iniciales del grupo nucleado en torno de la revista *Sur*—Eduardo Mallea, Sivina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y quienes fueran

7. FACIO, Sara y D' AMICO, Alicia. *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, 1973. La producción fue realizada bajo el auspicio de La Azotea, la editorial dedicada a temas de fotografía que Facio fundó en 1973 junto con María Cristina Orive.

8. Sobre las particularidades y circunstancias de elaboración de *Retratos y autorretratos*, cf.: SCHWARTZ, Jorge. “Among Friends: Portraits of Writers. An Interview with Sara Facio”, 2006, p. 251-257

colaboradores frecuentes, como Alberto Girri o Manuel Mujica Lániez –; del otro, miembros de esa comunidad itinerante de escritores ligados al boom de la literatura latinoamericana— desde sus representantes inapelables, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, hasta aquellos de inestable filiación, como Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo. Entre estos y aquellos, como una presencia destacada, articuladora y que hizo de las imágenes de escritor un problema central de su poética, Jorge Luis Borges.

En 1998 Sara Facio editó *Foto de escritor*, una suerte de doble ampliado de *Retratos y autorretratos* que, en varios sentidos, repara ciertas omisiones de su antecesor. En principio porque incluye fotografías inéditas de los retratados en el primer volumen y permite reponer las circunstancias de los encuentros entre las fotógrafas y los escritores a partir de un relato introductorio. En otra línea, porque expande la nómina de personalidades y en esa ampliación incorpora –a juzgar por la coincidencia en las fechas de las tomas– a algunos autores que no habrían sido considerados lo suficientemente representativos de las Letras latinoamericanas (o, por motivos diversos, estimados poco convenientes) para integrar el volumen de 1973: un David Viñas brioso e imponente que, manteniendo el espíritu *contornista*, intervenía críticamente en el sistema literario con su ensayo *Literatura argentina y realidad política*; Alejandra Pizarnik, deseosa de tener su primera serie de fotografías tomadas por Sara Facio, quien por ese entonces ya gozaba de la fama de ser la “retratista de escritores”; o la *bestsellerista* Beatriz Guido en medio del rodaje del film *Martín Fierro*, tomando mate entre indios y soldados “como si estuviera en un salón del Alvear Palace Hotel”.⁹

En el prólogo de *Foto de escritor* Facio expone, desde una mirada retrospectiva, el criterio que había definido quiénes figurarían en *Retratos y autorretratos*: “Hoy, a más de 30 años de haber comenzado aquella aventura, el tiempo –único tamiz confiable– ha demostrado que la elección fue acertada. Buena parte de los elegidos integraron el llamado boom de la literatura latinoamericana”.¹⁰ La intervención de la fotógrafa resulta interesante por el efecto de temporalidad diferida que insinúa y por el modo ciertamente candoroso en que justifica el armado de un canon que, lejos de haber sido un gesto premonitorio o un acierto personal, se correspondía con un movimiento que en ese entonces estaba fechado y cuyo campo de fuerzas había incidido en los comportamientos de los escritores en tanto hombres públicos, en sus poses y actitudes.¹¹ Por otro lado, la publicación formó parte de una de las líneas editoriales del proyecto político-cultural vinculado con la revista *Crisis*.¹² Esta se definía –desde su primer número, lanzado en mayo de 1973– como el medio de difusión de una identidad nacional y latinoamericana situada en el marco de las luchas de liberación, en un clima de

9. FACIO, Sara (1998). *Foto de escritor*, 2013, p.130.

10. *Ibidem*, p.5.

11. RAMA, Ángel. “El ‘boom’ en perspectiva”, 1984.

12. La revista *Crisis* se publicó en Buenos Aires desde 1973 hasta 1976. Fue concebida por Federico Vogelius, un empresario coleccionista de arte, vinculado con los círculos intelectuales locales, y dirigida en sus comienzos por el escritor uruguayo Eduardo Galeano. El proyecto abarcó, además de la revista, una colección de Cuadernos y las Ediciones Crisis, que contenían ensayos y análisis políticos. Integraron el comité editor en sus comienzos: Jorge Romero Brest, Roger Pla, Ricardo Molinari, Ernesto Sábato y Julia Constenla, entre otros. Cf.: SONDERÉGUER, María. “Presentación”, 2008, p.9-26.

evidente radicalización política e ideológica. De este modo, la galería de retratados por Facio y D' Amico, entraba en sintonía con los tópicos de interés privilegiados por el grupo de Crisis, cuya apuesta planteaba, entre sus fundamentos principales, hacer una relectura de la historia y poner en valor expresiones culturales latinoamericanas de distintas corrientes estéticas.¹³ Sin embargo, a diferencia de la revista, que también funcionó como un espacio consagratorio de nuevas generaciones literarias, las operaciones selectivas de las fotografías en *Retratos y autorretratos* tendieron a trabajar sobre nombres y rostros que ya circulaban en distintos medios y cuya misma notoriedad era un acicate para la curiosidad pública. Visualizaron a una comunidad intelectual cuyos miembros se reconocían en un juego de reflejos mutuos y sugiriendo (o auspiciando) un *entre nos* tramado por palabras e imágenes. Después de todo, no hay zona de los géneros del yo que escape del entorno de lo colectivo.

13. Ibidem, p.18.

Las fotografías de Facio y D' Amico fueron tan variadas como los retratados: las hay de estudio en la intimidad de sus viviendas o en las dependencias oficiales en el extranjero donde algunos ejercían funciones diplomáticas; las hay también en exteriores, desarrolladas en sesiones en escenarios naturales y en espacios urbanos. En ciertos retratos prescindieron de cualquier otro elemento distractor que no fuera la presencia del rostro en primer plano, ateniéndose a las convenciones del llamado “retrato autónomo”; en otros registraron a los escritores de cuerpo entero con atuendos y objetos personales que connotaban atributos a sus poseedores. Por otro lado, aunque las fotografías no lo explicitaran en el volumen, de las intervenciones de algunos escritores se desprenden los requerimientos sobre sus colaboraciones: se les pidió un autorretrato verbal breve que “ilustrase” – enuncia Octavio Paz, trocando la relación habitual entre palabra e imagen –¹⁴ los retratos fotográficos que les habían tomado. Algunos elaboraron auténticas semblanzas de ocasión; otros, menos efusivos, enviaron unas pocas líneas de tono aforístico; los más remisos aportaron fragmentos de algunas de sus obras que juzgaban significativos y oportunos, dejando que esas textualidades delinearan sus perfiles.

14. PAZ, Octavio. *Retratos y autorretratos*, idem, p.139.

Puede pensarse que esa galería de retratos fotográficos y sus contrapartes literarias desplegaron las potencias de la representación, en los dos sentidos que sugiere el semiólogo Louis Marin: por un lado, porque esos “sustitutos del yo” simulaban un *efecto de presencia*, al oponer la pura mostración de esos perfiles a la ausencia de la muerte, por otro lado, ya que producían un *efecto de sujeto* basado en el poder de legitimación que resulta del reflejo del dispositivo representacional sobre sí mismo.¹⁵ Por otra parte, siguiendo la propuesta teórica de José Luis Brea –que entiende a los retratos y autorretratos, artísticos y literarios, como verdaderas “fábricas de identidad”, con un

15. MARIN, Louis. *Le portrait du roi*, 1981, p.10.

16. BREA, José Luis. “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)”, 2004, p. 81- 88.

17. BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d' encre. Rhetorique de l' autportrait*, 1980, p. 8 y 9.

18. BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*, 2006, *passim*.

poder retórico y fantasmático derivado del acto mismo de representación— me interesa enfatizar el carácter no constituido de esas subjetividades que se definieron en sus procesos de representación e inscribiéndose, a su vez, en redes de producción, difusión y consumo de visualidad.¹⁶

Propongo que la serie de retratos y autorretratos de escritores reunidos por Facio y D' Amico –imágenes y escritos contingentes— constituyen episodios no menores de esas vidas literarias. Mediante dinámicas de exhibición, desplazamientos y escamoteos, los escritores pusieron en juego diversas estrategias de figuración, modularon retóricas de la pose a tono con las circunstancias y expresaron las perplejidades o discrepancias ante la posibilidad de formar parte del canon o disputar simbólicamente un espacio en él. Si, por definición, la autobiografía es el relato continuado de una vida desplegado en el eje sintagmático del tiempo, el autorretrato, ese antiguo género tan versátil como quienes lo practican, opera, por el contrario, mediante el ensamblaje y la yuxtaposición anacrónica de elementos.¹⁷ Al igual que la fotografía expresa la fórmula “yo/ esto- he/ha sido” (en lugar de “yo fui”) señala un vacío, tensa los límites de la representación. En *Retratos y autorretratos*, las ficciones de autor resultan, entonces, de un clivaje fecundo entre palabra e imagen, texto y fotografía, visualidad y narratividad, zonas donde lo estético se imbrica con lo político.

Rostros, veladuras, desvíos

Frente a la invitación a escribir una semblanza que hiciera justicia a la tópica “Mi imagen y yo” sugerida por las fotografías, algunos de los escritores acataron la consigna tan fielmente que hasta incluso encabezaron su contribución con ese rótulo. No fue este, claro está, el caso de Jorge Luis Borges, que tituló a su escrito “Una versión de Borges”, insinuando la apertura de la palabra frente a cierta fijeza de la imagen fotográfica. “Una” versión (entre tantas otras posibles) de sí, fraguada en una escritura múltiple, plurívoca, en constante devenir, contra “la” fotografía como esa entidad visual plena que, al imprimir sobre una película sensible lo que fue tal como fue, representaría una evidencia extrema imposible de horadarse.¹⁸ Dentro de las copiosas fotografías que Sara Facio tomó del escritor, la secuencia publicada en *Retratos y autorretratos* forma parte de esa reconocida iconografía borgeana que tiene como escenario el antiguo edificio de la Biblioteca Nacional en 1969, cuando Borges era su director, cargo que había ocupado el intelectual francés Paul Groussac hasta su muerte.

Borges inicia el retrato literario con una de esas construcciones engañosamente digresivas que evoca, entre otros, a su predecesor en una genealogía en la que él mismo se inscribe:

Marcelino Menéndez Pelayo – cuyo estilo, pese a la casi imposibilidad de pensar y al abuso de las hipérbolos españolas, fue ciertamente superior al de Unamuno y al de Ortega y Gasset, pero no al que Groussac y Alfonso Reyes nos han legado– solía decir de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca; parejamente yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya ni ven.¹⁹

Según Sergio Pastormerlo, las imágenes de autor en Borges, “más borrosas o más nítidas”, “compuestas de ficción o realidad” no se refieren a los autores empíricos sino que siempre apuntan a un universo de lecturas.²⁰ Así, las imágenes de autor son fundamentalmente imágenes de lector. En lo que sigue del esbozo biográfico, la autoría se configura por una saturación de lo literario, en un denso entramado compuesto no solo por las obras que escribió (Borges rescata apenas una pequeña selección de ellas), sino por el conjunto de las citas, la memoria libresca, las ciudades que recorrió y amó.

La serie de siete fotografías que retratan a Borges están particularmente cargadas de cierto dramatismo indiciario. Señalan la época en que el escritor, a causa de su pérdida progresiva de la visión, se guiaba a tientas entre dos estanterías giratorias que contenían sus libros de lectura frecuente, y a los que identificaba por la posición y el tamaño: un diccionario Webster de lengua inglesa; *La biblioteca moderna*, de Francis Bacon; los *Poemas* de Catulo; *La geometría cuatridimensional*, de Forshyt; *La conspiración de Pontiac*, de Parkman y *The American Heritage Picture History of the Civil War*, de Bruce Catton,²¹ el volumen con estampas que hojea en las cuatro fotografías centrales que se suceden con la ilusión de una secuencia filmica. En el primer retrato de la serie Borges se inclina sobre un documento, casi rozando el papel, para imprimir su firma. En el último aparece su rostro en primer plano destacado por una iluminación lateral que inventaría exhaustivamente un perfil –exacerba su textura (poros, pliegues, volúmenes), recorre la frente ceñuda, desciende por la nariz y los surcos que la enmarcan hasta llegar al mentón– y deja al otro en sombras. Sus ojos turbios, brillantes, hundidos en el infinito, se dirigen al dispositivo fotográfico pero no miran.

Por una paradoja que le es constitutiva, el retrato de Borges expresa tal vez mejor que cualquier otro del conjunto el principio ontológico del género, tal como lo concibe Jean-Luc Nancy: un mirar (regarder) que se hunde en la ausencia del sujeto, una guarda (garde) de sí porque ese sujeto se extravía en un fuera-de-sí como un rostro extraño para él mismo.²²

19. BORGES, Jorge Luis apud FACIO, Sara, D'AMICO, Alicia. *Retratos y autorretratos*, 1973, p.19.

20. PASTORMERLO, Sergio. *Borges crítico*, 2007, p. 32.

21. CHRIST, Ronald. “Jorge Luis Borges”, 1980, p. 86 y 87.

22. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, 2006, p.74.

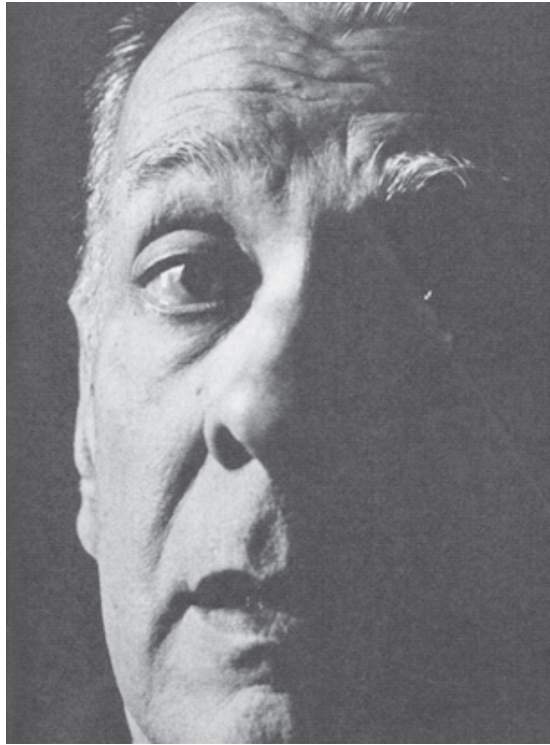


Fig.2. Sara Facio y Alicia D'Amico, Jorge Luis Borges, 1969.

Si Borges deviene sujeto del retrato al abismarse en un afuera mediante esa “mirada que no mira”, Silvina Ocampo y Nicanor Parra se construyen visualmente a partir de otra negación: el ocultamiento del rostro. Ocampo extiende su brazo hacia la cámara en un gesto que tapa la lente en el momento en que se dispara el obturador, intentando prevenirse de esa captura (recordemos que para Susan Sontag la cámara es como un arma, por lo tanto fotografiar a alguien es cometer un una especie de “asesinato sublimado”)²³; Parra se coloca de espaldas a la cámara, mirando hacia el mar. Cada uno, a su modo, clausura la posibilidad política que tiene el rostro, al dismantelar la oposición entre dos pares de ojos— los del retratado y los del espectador— esa “máquina de cuatro ojos” que enfrentados dan una “oposición de cara”.²⁴

De la serie de fotografías que Sara Facio le tomó a Silvina Ocampo en 1963, en el estudio del dibujante Juan Carlos Benítez, con quien la escritora tomaba clases, solo hizo pública una, esa que la exhibe en un contundente ademán de ocultamiento: una palma crispada hacia adelante, la otra en un puño apretado sobre el regazo.

Todo el cuerpo de Silvina expresa la incomodidad de ser retratada (Facio dirá que es fotobófica). Las otras fotografías de esa secuencia, no incluidas en *Retratos y autorretratos* pero sí posteriormente en *Foto de escritor*, la muestran igual de escurridiza y hacen del desenfoque una poética. El error

23. SONTAG, Susan (1961). *Sobre la fotografía*, 2005, p.31

24. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 2002, p. 175.

técnico es la estrategia sistemática para el trazado de su perfil: el retrato de Silvina se construye en y desde la distorsión. Las imágenes de la serie son, pues, fallidas, tomadas al vuelo, en condiciones deficientes, como las “instantáneas de papel a las cuales se sometió urgida por el tiempo” el sujeto poético de “La cara”, el poema que Ocampo eligió para acompañar su fotografía.²⁵ El rostro apócrifo de ese yo poético se reconoce y se extraña, en un mismo movimiento, cuando observa una serie de fotografías que jalonan distintas etapas, momento y paisajes de su vida. “Demasiadas fotografías son culpables”, “No quiero más fotografías de esa cara”, concluye el poema, en sintonía con el rictus de la imagen.²⁶



Fig. 3. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Silvina Ocampo*, 1963.

Jorge Monteleone contrasta la naturaleza de las fotografías de Victoria Ocampo con las de su hermana Silvina: mientras la primera interpelaba con autoridad al espectador en sus escenificadas apariciones en sociedad y componía el retrato como personaje, la segunda, con sus estrategias de ocultamiento, producía un efecto de desvío de lo público, de estar ante una máscara de ella misma.²⁷ Mediante el ensayo con diversas

25. El poema “La cara” es una versión con algunas modificaciones de “La cara apócrifa”, incluido en *Amarillo Celeste*, 1972.

26. OCAMPO, Silvina. *Retratos y autorretratos*, idem, p. 117.

27. MONTELEONE, Jorge. “La sigilosa (las caras de Silvina Ocampo)”, 2009, p. 77.

formas espectrales de visibilidad, hitos de una autofiguración siempre negada o construida desde la negación, Silvina se movía en un espacio intersticial, adentro y a la vez afuera del círculo intelectual en torno a las Ocampo, cenáculo que condicionaba las normas de estar, de ser visto y la mirada de los otros.

El retrato fotográfico de Parra expresa una tendencia similar al ocultamiento. A partir de otros recursos retóricos, manifiesta la destitución de los elementos que determinan la identidad visual. Por este motivo puede considerarse un retrato acéfalo o, en rigor, un antirretrato, en tanto el posicionamiento del poeta, de espaldas al dispositivo, niega el fundamento de todo retrato, aquello que es metonimia del sujeto, propio e indisoluble de su imagen: el rostro.



Fig.4. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Nicanor Parra*, 1969.

Con su contribución literaria al volumen –que se inscribe en la línea iconoclasta de sus *Antipoemas*– Parra también evitaba la expresión de la interioridad de un yo poético y se inclinaba, en cambio, por el tono prosaico y la hipérbole humorística. Así, ponderaba con desmesura la valía de sí “yo soy número uno en todo”; se ubicaba como precursor de genealogías literarias y políticas, “yo soy el descubridor de Gabriela Mistral”; “yo le dije al Che Guevara que Bolivia no/le expliqué con lujos de detalles/ y le advertí que arriesgaba su vida”; y, finalmente, exageraba su

potencia física y sexual, “soy deportista, recorro los cien metros planos/en un abrir y cerrar de ojos”; “irresistible/con una verga de padre y señor mío/ que las colegialas adivinan de lejos”²⁸

28. PARRA, Nicanor, *Retratos y autorretratos*, idem, p. 129-130.

Retóricas de la pose

Aunque Facio y D’ Amico trabajaran sobre el grano de esas imágenes técnicamente impecables que saldrían impresas en una edición económica de papel de baja calidad –contrapunto significativo que nos dice mucho sobre ese momento de intensa circulación de bienes culturales destinados al gran público– las fotografías de *Retratos y Autorretratos* no fueron excesivamente manipuladas. Las fotógrafas realizaron tomas directas, prescindieron de las puestas de luces, evitaron retocar los negativos. En principio, estas convenciones que rigen el retrato como género parecerían disuadir todo intento de intervención subjetiva y operar al servicio del “esto ha sido” barthesiano que certifica la presencia del referente, evidenciando la traza de un real.²⁹ Sin embargo, tal como señala François Soulages, el retrato en particular (y la fotografía en general) se inscribe en el orden del “eso fue actuado” por la deliberada artificiosidad, la puesta en escena, la teatralización de un tipo social, de una identidad y de una profesión.³⁰

Desde el siglo XIX tanto la fotografía como la literatura hicieron de la pose un elemento constitutivo de la representación, ya sea al pasar por denotado lo connotado o bien, muy por el contrario, exacerbando el artificio. De un lado, la fotografía recurría a la pose como un imperativo técnico que pronto devendría en un aspecto intrínseco de esa imagen-simulacro.³¹ En los retratos honoríficos, el cuerpo de los escritores y su profesión se reforzaban mutuamente mediante recursos retóricos y simbólicos –gestos, posturas, expresiones faciales– que hacían de esos sujetos modelos definidos por pautas propias de la sociabilidad letrada. Así, la forma que adoptaba el cuerpo no era accidental para la profesión, sino esencial a él.³² De otro lado, la literatura hace emerger la pose en la letra escrita como una proyección teatral del cuerpo del escritor. Sylvia Molloy ha estudiado extensamente el amaneramiento, el histrionismo y el derroche como coordenadas principales de las formas de esa visibilidad característica del *fin de siècle*, y su despliegue especial en el ambiente hispanoamericano.³³ En un contexto posterior, pero donde se compartía el mismo espíritu de cofradía homosocial y la práctica de “traducción” y “bricolaje”³⁴ de figuraciones autorales importadas, algunos escritores del boom hicieron de la impostura una práctica igual de significativa que sus antecesores modernistas.

29. BARTHES, Roland, Idem, *passim*.

30. SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*, 2010, p. 71-73

31. FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuales: una lectura del retrato fotográfico*, 2004, p.58.

32. PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*, 2003, p. 80.

33. MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo*, 2012, p.41-53.

34. Ibidem, p. 25

“Trampa de espejos” llama Manuel Mujica Láinez al juego de proliferación de *yo-es* que se refractan recíprocamente entre fotografía y escritura, abriendo una serie *ad infinitum* donde el sujeto que se auto-contempla no puede sino sucumbir a la “sorpresa” y el “espanto”. El símil literario es eco de otras imágenes: dispara el recuerdo de la famosa fotografía de Lucio Mansilla realizada por Witcomb que, por obra del trucaje, reproducía la estampa del escritor en diálogo con otras cuatro réplicas de sí en un círculo de distinguida camaradería. Pero no solo por esa figura Mujica Láinez aludiría a Mansilla, lo evoca también y de forma más evidente desde su pose de *dandy*, una afectación que transmuta en goce aquel espanto íntimo de su imagen refractada.

Posando con el monóculo, la capa, y sus múltiples y llamativos anillos, detalles inconfundibles de su pasión por los atrezos, Manucho miraba al dispositivo, seducía y se abandonaba a la seducción de la Leica en cada toma. La serie de retratos lo revelan fumando frente a la máquina de escribir, con los ojos entornados, la cabeza levemente inclinada hacia atrás, una mano en suave ademán debajo del mentón, rodeado por las múltiples piezas de colección de su museo personal, signo de su aristocrática extravagancia. En una de esas puestas en escena interpela a la cámara, que hace foco en él y deja en un borroso segundo plano una reproducción de la Mona Lisa de aire fantasmal.

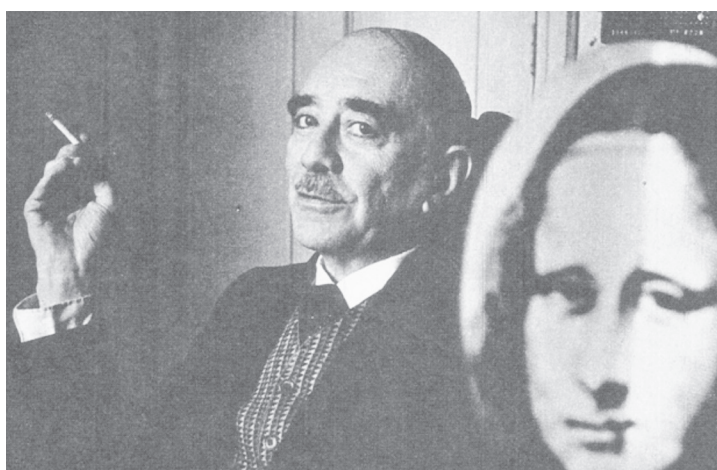


Fig.5. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Manuel Mujica Láinez*, 1969.

Por el artilugio de representación de esa *myse en abîme*, significado y proceso se insertan, simultáneamente, en la obra misma. Con ese juego de planos, enfoques y desenfoces e inversión de jerarquías retratísticas –se descoloca el ícono de los retratos, atacando así los cimientos del género– la identidad de Manucho, hecha de artificios, alcanzaba el máximo de su dimensión pop.

En 1968 Guillermo Cabrera Infante y Carlos Fuentes se habían instalado en Londres y París respectivamente, eran parte de esa familia de “protagonistas descentrados”, al decir de Nora Catelli, que se desempeñaban en el panorama internacional en su papel de escritores o despuntando en otros oficios relacionados con la literatura gracias a las repercusiones del boom.³⁵ Los dos, cada uno a su modo, personificaron el esmero del *parvenu* en la medida en que sus afeites y actitudes fueron cifra de esa adaptación impostada en un medio intelectual que los acogió al precio de subrayar su extranjería. En *Historia personal del boom*, José Donoso admite que Fuentes representó desde un primer momento el triunfo cosmopolita de lo latinoamericano, pudiendo adjudicarse con justeza el lema “*Le boom c’est moi*”. Al mismo tiempo, relata el episodio en que el mexicano fue por primera vez a la oficina de Gallimard para entrevistarse con el editor francés que había comprado su primera novela. Como la secretaria se mostró desconcertada cuando el escritor se presentó solo con su nombre, este tuvo que agregar de inmediato “*Je suis un romancier mexicain*”, a lo que la señorita replicó “*Sans blague...!*”.³⁶ Más allá de los visos anecdóticos, la escena condensa las vicisitudes de un escritor latinoamericano que se presume “afrancesado”, impostura que Fuentes también asume cuando “pos[a] con pretendida naturalidad”³⁷ ante Facio en los jardines de la editorial, vestido con un sweater de cahemira, pantalones de pana y botas de gamuza en combinación de tonos siena, sin agregarse un abrigo, a pesar del frío parisino, para deleite de las miradas femeninas.

35. CATELLI, Nora. “La elite itinerante del boom (1960-1973)”, 2010, p. 712-732.

36. DONOSO, José. *Historia personal del boom*, 1987, p. 51 y 52.

37. FACIO, Sara, *Foto de escritor*, idem, p. 114.



Fig. 6. Sara Facio y Alicia D’ Amico, Carlos Fuentes, 1968.

La semblanza de Fuentes, una leyenda azteca que tiene como protagonista al dios de la creación Quetzacóatl, remite a uno de los puntos de origen en lo que hace a la representación: la fábula de la creación del hombre a semejanza de Dios. Pero el hombre

38. Michel Tournier apud DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*, 2008, p. 115.

es imagen de un creador que modela su propia imagen, de allí el carácter performativo de ese autorretrato fundante.³⁸ El gesto narcisístico de Fuentes halla su resonancia londinense en los experimentos ekfrásticos de Guillermo Cabrera Infante quien, a los ojos de Facio, “da[ba] bien el personaje” de habitué del Soho, cuando se ufanaba de alternar con los Beatles o frecuentaba restaurants privados con las más selectas personalidades del ambiente teatral. Como una suerte de versión caribeña de John Lennon y Yoko Ono, el escritor y su esposa se exhibían en la intimidad de su departamento; él simulaba hablar por teléfono mientras ella posaba a su lado, iluminada por una luz natural que la volvía incandescente en su vestido translúcido de encaje blanco.

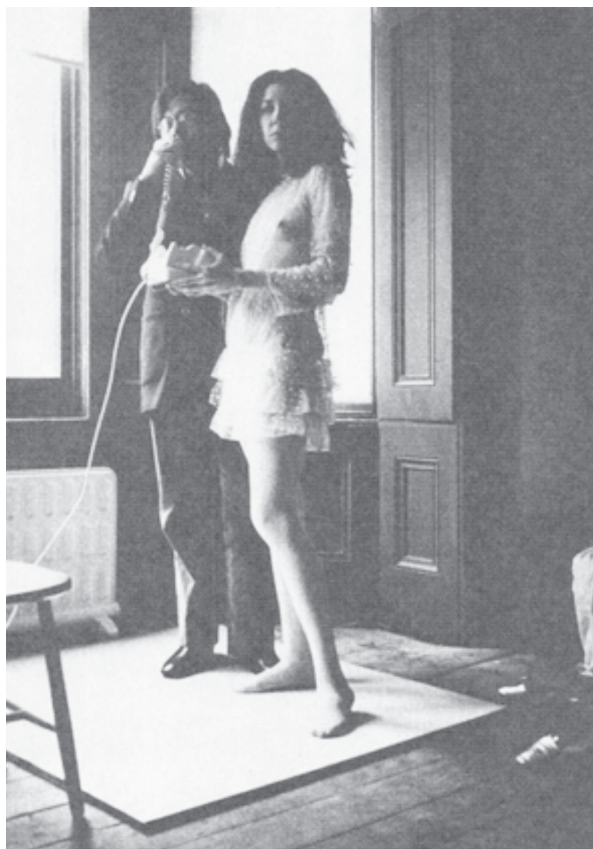


Fig.7. Sara Facio y Alicia D' Amico, Guillermo Cabrera Infante, 1968.

Si Cabrera Infante podía pasar por un *british*, su escritura, exhibida en proceso, podía mimetizarse con el procedimiento fotoquímico de formación de la imagen:

Pretensión de decir lo que nadie dijo o evitar decir lo que todos han dicho o coma en este caso tachadura dirán todos pleca es una visión narciguión cista coma pero es al menos una pretensión menos vana paréntesis interrogación lo es cierra paréntesis después de cerrar la interrogación No es

esta misma escritura coma las líneas coma esta línea esta palabra que usted está leyendo al mismo tiempo que yo porque las escribo mientras las leo mientras las escribe mi máquina (...)Pero tal vez sin decir lo que no quiero admitir es la necesidad de fijar la imagen paréntesis *Más Quedo que Cervantes a pesar suyo* paréntesis es la dificultad de completar con palabras una imagen que debía ser compuesta por puntos comas cientos de puntos de grabado de punto *Punto*³⁹

39. CABRERA INFANTE,
Guillermo, *Retratos y autorretratos*,
idem., p. 30.

Para construir un retrato literario, Cabrera Infante hace una apuesta experimental en la misma línea que desarrollaría posteriormente en *Vista del amanecer en el trópico* (1974), esa constelación de breves narraciones donde aparecen diferentes materiales tecnológicos (impresión, fotografía) que van definiendo los procedimientos poéticos. Descompone la escritura imitando la oralidad o, mejor, como si en ese dictado en voz alta se independizara la máquina que escribe del sujeto que la usa. Es una escritura que performa –diría Barthes en un ensayo contemporáneo a la semblanza de Cabrera Infante–: al tiempo que se traza un perfil biográfico se van borrando las marcas personales. Así como en la génesis de la imagen fotográfica los cristales de haluro de plata reaccionan al efecto de los rayos luminosos del exterior, sedimentando capas de luz que adquieren una forma inmaterial, Cabrera Infante, en la búsqueda de una escritura transparente, procedía por acumulación de caracteres, signos, trazos que ponen en evidencia las estrategias de su propia artificiosidad.

Las querellas de la imagen: por un lugar en el panteón

En *Foto de escritor*, Sara Facio encabezó la serie fotográfica de Severo Sarduy, realizada en 1968, con una anécdota de la airada reacción de este al enterarse de que finalmente no formaría parte de los seleccionados para *Retratos y autorretratos*. A modo de curioso maleficio, el cubano le envió una tarjeta postal desde Évora, Portugal, con la imagen de la famosa Capilla de los huesos, advirtiéndole en la esquila, fiel a su estilo sardónico y provocativo, que “esa era la suerte que le deseaba” por la flagrante omisión. Ese Sarduy que –desafiando las convenciones del retrato social– había elegido en aquella ocasión posar desnudo, ese que unos años más tarde ocuparía un lugar privilegiado en la foto emblemática del grupo *Tel Quel* en el café Bonaparte, se arrogaba aparecer, reclamaba su derecho a la imagen en el selecto volumen de escritores latinoamericanos.

La demanda de Sarduy, su deseo de formar parte de ese singular parnaso, pone en evidencia los poderes de los actos de visión, encarnados en el género retrato, en un contexto de encontradas posiciones estéticas y políticas respecto de la nueva narrativa latinoamericana. En *Retratos y autorretratos*, la petición o la cesión de la palabra y de la imagen hicieron palpables esas polémicas –que discurrían sobre asuntos artísticos, políticos, personales– y que habían fomentado tanto alianzas como enfrentamientos al interior del grupo.

Dentro de las posibilidades de escrituras del yo, Juan Carlos Onetti optó por la carta. Entabló, de este modo, una forma de diálogo ficticio con Facio y D'Amico, sabiendo que vulneraba el pacto de lectura habilitado por el género, al poner en tensión lo público y lo privado, la confidencia y la declaración. Onetti, que prefería mantenerse a resguardo y rehuía las entrevistas y declaraciones, articuló una voz a medio tono entre el desembozo y cierta cautela, entre aquel que da y a la vez niega. Consciente del recorte simbólico que la selección ponía en evidencia, apuntaba: “Mi imagen y yo, no lo olvido, es el título de la composición que debo escribir para figurar en la selección de cabezas o jetas tan inmortales como latinoamericanas que ustedes quieren reunir en un libro para éxtasis o desencanto de sus lectores. Allá ustedes”.⁴⁰ El escritor le imputaba al volumen lo que los críticos del boom le reprochaban al fenómeno: el hecho de reducir la representación de la literatura latinoamericana a un puñado de figuras conocidas del género narrativo en desmedro del resto, que quedaba relegado a una segunda posición.

El cruce de miradas que se establece entre las retratistas y el retratado parece descansar en el “equilibrio inestable” del que habla Jean-Marie Schaeffer, esa relación de fuerzas que en todo momento puede ser quebrada, ya sea porque el retratado es escamoteado por el fotógrafo que impone su voluntad estetizante, o porque el modelo se sirve de esa técnica para acceder a una imagen narcisística de sí, volviéndose falsario de su propia vida.⁴¹ La fotografía de Onetti, en la que se circunscribe su identidad a la cabeza, evoca el estilo del retrato judicial; otras dos operaciones, sin embargo, apuntan hacia un fuera de campo que complejizan la representación. Por un lado, los cristales de sus anteojos actúan como superficies reflectoras que introducen en el interior del espacio “real” un espacio “virtual” conformado por el escenario del retratado: no solo vemos al escritor como lo vieron las fotografías sino que su mirada nos devuelve su campo visión, índice de su singularidad como referente y como observador de eso que tuvo lugar. Por otro lado, Onetti se refiere a las manipulaciones de su imagen luego del acto fotográfico, un recorte (más allá del corte que implica toda toma) de ciertas zonas de su rostro que fueron obliteradas en la edición. En un momento cultural en que progresivamente

40. ONETTI, Juan Carlos. *Retratos y autorretratos*, idem, p.122

41. SCHAEFFER, Jean-Marie, idem, p.39.

se irían acentuando los mecanismos de censura, el escritor no podía menos que realizar, en clave irónica, una lectura política de esa retórica de eufemización sobre su rostro:

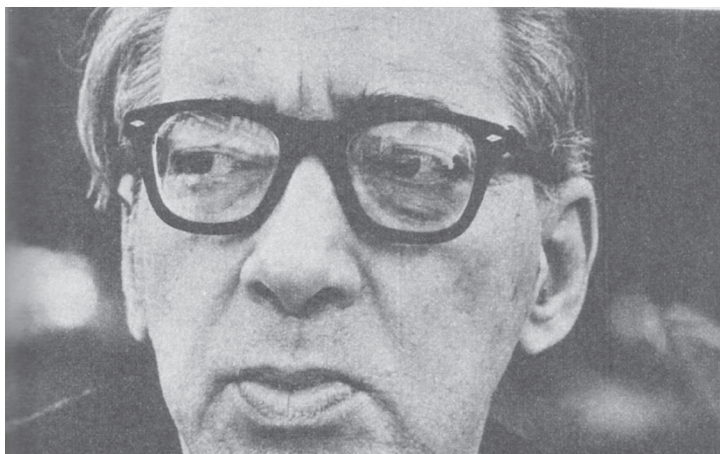


Fig.8. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Juan Carlos Onetti*, 1969.

[...] me amputaron la frente con guillotina y estoy condenado a ignorar si lo hicieron por razones artísticas que actúan en un menester cuyas leyes desconozco o si lo hicieron piadosamente para disimular mi presunta calvicie; o también, si la supresión craneana les fue impuesta por la censura con el propósito de que todas las personas sean iguales, o confundibles ante Dios, las leyes, la Constitución y el Estatuto. Tal vez algún día quieran aclarar mis dudas.⁴²

42. ONETTI, Juan Carlos, *Retratos y autorretratos*, idem, p.121.

Se sabe que la distancia que tomó Alejo Carpentier respecto del fenómeno del boom fue similar al posicionamiento de Onetti. Es famosa la conferencia que pronunció en 1976 durante una de sus visitas a Caracas, en la que explicó largamente sus percepciones sobre el tema:

El boom es lo pasajero, es bulla, es lo que suena [...] Lo que se ha llamado boom es sencillamente la coincidencia en un momento determinado en el lapso de unos veinte años de un grupo de novelistas casi contemporáneos, diez años más, diez años menos, los más jóvenes veinte años más, veinte años menos, pero en general son todos hombres que han pasado, que están entre 40 y 60, más o menos y que alguno ha alcanzado esa edad.⁴³

43. CARPENTIER, Alejo, apud. RAMA, Ángel, *Más allá del boom*, 1984, p.77-78.

Pese a que finalmente haya integrado la galería de *Retratos y autorretratos*, a los ojos de Carpentier la operación de las fotografías replicaba en imágenes el efecto de aplanamiento de un fenómeno del que él había formado parte, en virtud de una obra cenital, junto con otros autores más jóvenes. Facio devela, además, la causa puntual de la participación a disgusto de Carpentier: la inclusión de Guillermo Cabrera Infante, con quien el escritor tuviera conocidas diferencias no solo por ser

blanco de las operaciones paródicas en las experimentaciones vanguardistas de este sino, en esencia, por mantener posturas ideológicas encontradas respecto del Estado cubano. Es así que, frustrando toda expectativa de encontrar una colaboración a la medida de su virtuosismo y frondosidad verbal, Carpentier envió tan solo unas pocas líneas en tono críptico y simbólico que cifran las aspiraciones no realizadas del poeta, desde una contemplación retrospectiva : “Estoy satisfecho de haber vivido lo que he vivido; solo deploro lo que, parafraseando a Mallarmé, diría ‘Les transparents glaciers de vols qui n’ ont pas fui’ (*Lo que pude hacer y no hice – Acaso por cobardía*)”. La alusión a Mallarmé es elocuente: el ejercicio de escritura – esa palabra que se resiste a un significado último– emerge como una experiencia perturbadora. El poeta no puede más que arriesgarse a los abismos de la imposibilidad de escribir, y ese movimiento de encaminarse hacia los blancos de la poesía pura excede al yo.

Luego de lo que Facio describe como una ardua negociación, Carpentier accedió a que le tomaran fotos pero bajo ciertas condiciones: no estaba dispuesto a posar ni quería que se utilizaran luces. La sesión se realizó, en las antípodas de las condiciones del retrato de estudio, con cámara en mano y en movimiento mientras la fotógrafa y el escritor recorrían el barrio de L’ Étoile en busca de un *bistrot*. La dinámica fue, por fuerza, la del reportaje gráfico: fotos robadas al instante, a la captura de un sujeto en constante fuga, tanto más cerca el dispositivo, cuanto más renuente se mostraba el modelo. La serie se resume en cuatro retratos en un primer plano muy ajustado. Las fotografías exasperaron el *close up* sobre un rostro que satura el encuadre en un arco de expresiones que registran las estrategias de evasión: de perfil, eludiendo el ojo maquinal, con gesto adusto o en ademán de resignado reproche.

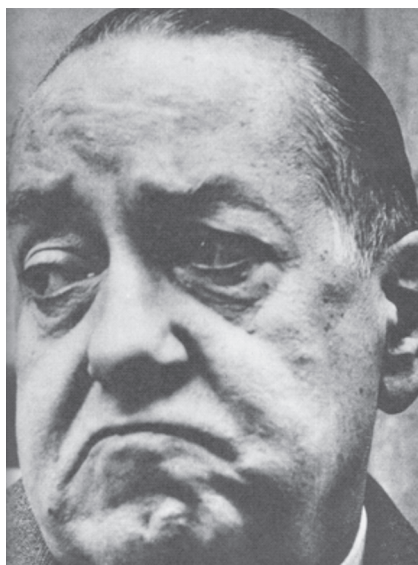


Fig.9. Sara Facio y Alicia D’ Amico, Alejo Carpentier, 1968.

Desde una posición contraria a la reserva de Onetti y Carpentier, Julio Cortázar, que se asumía como “miembro involuntario y centralísimo del boom”, se solazaba posando ante cada toma en los jardines parisinos de la Unesco.



Fig.10. Sara Facio y Alicia D' Amico, *Julio Cortázar*, 1968.

De esa sesión nació uno de los retratos más emblemáticos del imaginario fotográfico argentino, ese que fue reproducido innumerables veces en las cubiertas, contratapas y solapas de sus libros: Cortázar con un Gauloises en la boca, de rostro de medio lado, mirando fijamente hacia el dispositivo. Como quien registra imágenes para hilvanarlas con la precisión de un continuista, Facio tomó una secuencia completa de fotografías en las que se puede ver al escritor antes y después de ese momento que lo congeló en una presencia y un gesto devenidos icónicos. Consciente del impacto de su imagen pública y de sus declaraciones, Cortázar intervino en el libro de quienes serían sus amigas con “Opiniones pertinentes”, un pastiche de citas apócrifas y parlamentos de tono delirante entre dos personajes, Polanco y Calac, que, a partir de un recorrido por lugares comunes, desarticulaban el mecanismo de figuración estelar de los “beséler”:

[...] vos fijate que cuando se tiene un poco de responsabilidad, uno va y le pide a Alicia y a Sara que lo saque con la mandíbula del pensador intelectual descansando en la mano, la mano descansando en el codo, y el codo propio arriba de uno de esos escritorios con tintero. Pero el punto no tiene categoría, vos te das cuenta.

- Es más bien triste- convino Polanco.

- Ponele la firma - dijo Calac.

- Y sí, dijo Polanco.

- Menos mal que siempre queda la cerveza- dijo Calac.

44. CORTÁZAR, Julio, *Retratos y autorretratos*, idem, p.46

- Y el faso— dijo Polanco.
- No somos nada— dijo Calac.⁴⁴

La imagen como acontecimiento

45. BENJAMIN, Walter (1936), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, 2009, p.110-111.

46. FRANCO, Jean, *Mas allá del boom*, 1984, p.116.

Como se recordará, en su famoso ensayo sobre la reproductibilidad técnica Walter Benjamin declaraba la pérdida del aura en el arte gracias a las nuevas técnicas reproductivas de la imagen y, en especial, con el surgimiento de la fotografía. Señalaba que esa “manifestación irrepetible de una lejanía” hallaba su refugio en el valor cultural atribuido a los retratos de los seres queridos, lejanos o muertos, y subrayaba que la última trinchera del aura es el rostro. Los profundos cambios en el nuevo escenario tecnológico que percibía y analizaba Benjamin hacían surgir formas de veneración que eran el contrapunto de la progresiva atrofia del aura. Así, la industria del cine impulsaba una “construcción artificial de la *personality*” por fuera de los estudios, el “culto a las estrellas”.⁴⁵ Cabe preguntarse, entonces, si la operación de Facio y D’ Amico en *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina* —en un momento que promovía una “alegoría del autor sin precedentes”⁴⁶, con una industria cultural que daba cauce a la búsqueda de celebridades— no volvía de algún modo a auratizar lo que el devenir industrializado de la fotografía había desaturado. En tanto el volumen singularizaba tanto lo fotografiado, esto es, ese conjunto de escritores representativos de la literatura latinoamericana, como la huella fotográfica que certificaba el encuentro, la comparecencia en un tiempo y espacio comunes entre las fotografías y los retratados. Me interesa ver en esa expresión de *lo que ha sido* un acontecimiento en sentido benjaminiano, es decir, determinado por las formas de inscripción, registro y reproducción de las imágenes. Al comienzo de este artículo recordaba la impronta anacrónica del testimonio de Facio cuando ella juzgaba acertada y precursora la decisión de inmortalizar con retratos a quienes serían recordados como los renovadores de la narrativa latinoamericana. Al momento de hacer públicas las fotografías de los escritores ese fenómeno que ella sospechaba estaba en sus postrimerías. Curiosa forma de replicar el fundamento de la fotografía: el *esto ha sido* de lo que *ya no es*. Como sea, la figuración autoral, el dar a ver y hacerse ver, parece haber sido siempre un asunto por demás embarazoso ¿Cómo eternizar en un panteón visual a los escritores más clamorosos del momento sin que esa operación no sea interpretada como un gesto obsceno? O, con más ocurrencia, en palabras de Onetti: “¿Cómo haría usted para pasear un monstruo por la calle Florida sin que nadie reparara en él?”

Referências

- BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rbetórique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter (1936). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. In: _____. (prólogo: Ralph Buchenhorst). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, p. 83-133.
- BREA, José Luis. “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)”. In: _____. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2004, p. 81- 88.
- CATELLI, Nora. “La elite itinerante del boom (1960-1973)”. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir), *Historia de los intelectuales en América Latina, II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010, p. 712-732.
- CHRIST, Ronald. “Jorge Luis Borges” (entrevista). In: PLIMPTON, George (ed.). *The Paris Review. Conversaciones con escritores*. Barcelona: Kairos, 1980, p. 85-128.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- DONOSO, José. *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1987.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FACIO, Sara. *Foto de escritor*. Buenos Aires: La Azotea, 2013.
- FACIO, Sara, D'AMICO, Alicia . *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, Buenos Aires: Crisis, 1973.
- FRANCO, Jean. “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”. In: RAMA, Ángel (ed). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984, p. 111-129.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- GONZÁLEZ, Valeria. *La fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.

GRAMUGLIO, María Teresa. “La construcción de la imagen”. In: TIZÓN, Héctor; RABANAL, Rodolfo y GRAMUGLIO, María Teresa. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de la Cortada, 1992.

LINK, Daniel. “Apostillas a ¿Qué es un autor?”. In: FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010, p.59-81.

MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

MONTELEONE, Jorge. “La sigilosa (las caras de Silvina Ocampo)”. In: DOMÍNGUEZ, Nora y MANCINI, Adriana. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 71-78.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

PASTORMERLO, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.

RAMA, Ángel. “El ‘boom’ en perspectiva”. In: RAMA, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984, p. 51-110.

SHAEFFER, Jean-Marie. “Du portrait photographique”. In: _____. *Portraits, singulier pluriel 1980-1990: le photographe et son modele*. Paris: Hazan/ Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 9- 77.

SCHWARTZ, Jorge. “Among Friends: Portraits of Writers. An Interview with Sara Facio”. In: SCHWARTZ, Marcy E. y TIERNEY-TELLO, Mary Beth (ed.). *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006, p.251-257

SONDERÉGUER, María. “Presentación”. In: _____. *Revista Crisis (1973-1976): antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.9-26.

SONTAG, Susan (1961). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2010.