



Mi vida en un álbum de fotos

My life in a photo album

Minha vida em um álbum de fotos

Julia Musitano*

Resumen

Este trabajo parte de la hipótesis de que el armado de un álbum de fotos no solo acompaña, sino que configura el entramado retórico de una escritura de vida. Se analizarán especialmente aquellas escrituras que implican el entrecruzamiento de dos vidas y dos miradas: la del biógrafo y la del biografiado. Al modo del vínculo que se establece entre fotógrafo y retratado, ese encuentro produce un imaginario amoroso y sentimental que desborda los marcos tradicionales de la biografía como género. El álbum de fotos, en este contexto, funciona como un dispositivo que condensa la intimidad compartida, la educación sentimental y la experiencia común de un pasado, al tiempo que desestabiliza la idea de una subjetividad unificada y su representación estable.

Palabras-clave: vida; fotografía; literatura argentina siglo XXI; biografía; amor.

Abstract

This paper starts from the hypothesis that the assembling of a photo album not only accompanies but also shapes the rhetorical framework of life writing. It will focus in particular on writings that involve the intersection of two lives and two perspectives: that of the biographer and that of the biographed subject. Much like the relationship between photographer and subject, this encounter produces an amorous and sentimental imaginary that exceeds the conventional boundaries of biography as a genre. In this context, the photo album operates as a device that condenses shared intimacy, sentimental education, and the lived experience of a common past, while at the same time unsettling the notion of a unified subjectivity and its stable representation.

Keywords: life; photography; Argentine literature of the 21st century; biography; love.

Resumo

Este trabalho parte da hipótese de que a montagem de um álbum de fotos não apenas acompanha, mas configura o entrelaçamento retórico de uma escrita de vida. Serão analisadas especialmente aquelas escrituras que implicam o cruzamento de dois olhares: o do biógrafo e o do biografado. À semelhança do vínculo que se estabelece entre fotógrafo e retratado, esse encontro produz um imaginário amoroso e sentimental que transborda os marcos tradicionais da biografia como gênero. O álbum de fotos, nesse contexto, funciona como um dispositivo que condensa a intimidade compartilhada, a educação sentimental e a experiência comum de um passado, ao mesmo tempo que desestabiliza a ideia de uma subjetividade unificada e sua representação estável.

Palavras-chave: vida; fotografia; literatura argentina século XXI; biografia; amor.

La separación entre Sofía y Rímini, en *El pasado* de Alan Pauls, llevaba su cauce normal: dividieron los muebles, etiquetaron pertenencias, establecieron quién se va y quién se queda. Pero, en la página 65, una caja que queda sin revisar y sin decisión puede desestabilizarlo todo. “Faltan las fotos, ¿qué vamos a hacer con las fotos?” (Pauls, 2003, p. 65), le preguntó Sofía a Rímini y, con esa pregunta, inauguró una de las historias de amor más tormentosas de la literatura argentina. ¿Cómo dividir el caudal de recuerdos de una vida juntos que ocupa espacio real y simbólico en el imaginario amoroso de una pareja? No hay cómo, se aplaza la decisión y en ese desvío la separación se torna inadmisibile. La capacidad de acumular y almacenar que tiene la fotografía hoy en el ámbito

* IECH, CONICET-UNR, Rosario, Santa Fe, Argentina, AR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6638-6207>.
E-mail: marianafilgueiras@gmail.com.

de las nubes virtuales se contraponen con las cajas llenas en los archivos analógicos personales, públicos e institucionales. Las nubes son fáciles de transferir y de compartir, pero en el mundo predigital de Sofía y Rímíni no pueden despegarse ni recortarse las fotos de los tantos álbumes que armaron juntos, permanecen estancadas en la indeterminación como amuletos sentimentales. El álbum de fotos es el imaginario de una vida que pone a jugar la intimidad amorosa, la educación sentimental, y la experiencia de un pasado compartido y que, a su vez, desestabiliza una subjetividad y su posible representación.

El álbum de fotos, un objeto que siempre se guarda en un cajón, adentro de una caja, que junta polvo y que muchas veces es olvidado, persigue un imaginario sentimental que dice algo –incierto o indeterminado– de una vida tal como lo hace una narrativa. En una historia familiar, las fotos se acumulan, se almacenan, se protegen porque no solo rinden testimonio de los lazos, sino que además son las encargadas de detener el tiempo y de certificar el paso del tiempo. Además de satisfacer la intriga infinita por las miserias ajenas, las escrituras de vida nos colocan en un lugar ambiguo del que siempre salimos desilusionados, tal como la amante que quiere saber todo de su amado aunque sepa que la decepción es el futuro inevitable de esa curiosidad. En mayor medida, lo hacen las biografías que incluyen un álbum de fotos del personaje, que muestran las imágenes de una vida pasada, que escenifican una porción de tiempo y de espacio (el biografiado de niño, de viaje, en soledad, en un escritorio con papeles, en compañía de parejas, amigos y colegas, por nombrar algunas muy frecuentes). Las fotos lejos de ser un registro documental de una realidad constituyen su modo paródico de posesión que invita a especular y a detenerse en el misterio (Sontag, 1981, p. 42). La vivacidad del encanto equivoco de la foto nos muestra lo que merece la pena mirar –la pose–, lo que tenemos derecho a observar –el instante atemporal– y también a quién tenemos derecho a biografiar –el modelo y referente–. Seguiré la argumentación de la siguiente hipótesis: el armado de un álbum de fotos acompaña y configura el entramado retórico de una escritura de vida. En este caso, trabajo particularmente con escrituras que involucran dos vidas y dos miradas: el encuentro entre un biógrafo y su personaje –como en la imagen que hay un fotógrafo y un retratado– constituye un imaginario amoroso y sentimental que transgrede los lineamientos generales que atañen a un género canónico como la biografía.

Un corpus rápido y variado de formas de escritura que pongan a jugar la vida y la imagen podría empezar a armarse con *Los anillos de Saturno* de W. G. Sebald (2008), *Rimbaud en Java* de Jamie James (2023), *Autorretrato en el estudio* de Giorgio Agamben (2018), o *Cuerpos del rey* de Pierre Michon (2006), puede continuar en América Latina con *Postales de contracultura* de Osvaldo Baigorria (2018), *La luz negra* de María Gainza (2019), *Objeto Satie* de María Negroni (2018), *Corro* de Daniel García (2024), *Huaco retrato* de Gabriela Wiener, *El linaje escondido* de Lila Zemborain (2024), *Preparación para el amor* de Leticia Obeid (2024), o *Traiciones de la memoria* de Héctor Abad Faciolince (2010). Libros que contienen imágenes que acompañan una vida. Mi pregunta versa sobre la fuerza de esa compañía, sobre la necesidad de su incorporación y sobre el placer, la curiosidad y el deseo de observarlas.

También podríamos armar un corpus sobre biografías que contienen álbumes de fotos, están aquellas que incorporan al azar en el interior del libro en papel fotográfico un cuadernillo completo (como *El amante uruguayo* de Santiago Roncagliolo [2011] o *Klemm* de Rodrigo Duarte [2022]), y están también esas otras cuyas imágenes se encuentran desplegadas en diferentes páginas (como *Esta no soy yo* de Liliana Viola (2023), *Todo no es suficiente* de Alberto Fuguet (2015), o *Una biografía coral* de Federico Peralta Ramos de Esteban Feuni de Colombi [2019]). La primera pregunta es por qué algunas llevan fotos y otras no cuya respuesta más inmediata dependerá de cada autor, pero también de cada editorial (no todas cuentan con el financiamiento para agregar un cuadernillo o imágenes sueltas que encarecen cualquier impresión). La respuesta que me interesa, en cambio, es si esa decisión responde al biografiado, es decir, si el archivo fotográfico de tal o cual personaje propicia un relato determinado: cuanto más misterioso, ambiguo e inasible el personaje la fotografía colabora con la verosimilitud del relato, y cuanto más público y accesible el biografiado menor necesidad de armar un relato con imágenes; o la misma fórmula exactamente al revés. En estos últimos ejemplos, podría especular que la excentricidad y la rareza de todos estos biografiados –Klemm, Peralta Ramos, Aurora Venturini, Gustavo Escanlar y Enrique Amorim– amerita un cuadernillo de fotos para hacer de la pose una verdad. Necesitamos, tenemos la fantasía de que

necesitamos el registro de la foto a modo de testimonio de que nuestros recuerdos no son invenciones. Beatriz Sarlo dice a propósito de esta fantasía que la foto “no posee el mágico poder de que una mujer vuelva al presente, pero, por lo menos, asegura que ella no fue una invención ni un sueño” (2021, p. 94). Así como la forma de lo biográfico se pliega a su biografiado, la incorporación de sus fotos no se despega de la construcción de un mito de artista. Nadie sabe quién es Aurora Venturini porque el sinfín de máscaras que fue creando en vida la despoja de cualquier posibilidad biográfica: ¿tuvo una infancia desdichada?, ¿tuvo un hermano enfermo?, ¿fue peronista?, ¿psicóloga pionera? ¿fue realmente íntima de Eva y de Simone De Beauvoir? Sí y no, las fotos aparecen en el interior de esa contradicción. De hecho, Viola se detiene en el momento en que ella y la fotógrafa Nora Lezano van a hacer una producción de fotos a su casa para el suplemento Radar. Viola dice que Venturini “cuando posa para las fotos siempre encuentra un mohín, un subtítulo que parece estar diciendo “Esta no soy yo”” (Viola, 2023, p. 99). Lezano leyó rápidamente el artilugio: en “una toma clásica usada en las bellas artes y como método de antropología y criminalística” (Viola, 2023, p. 100), el perfil, más tarde immortalizado en el suplemento Radar y usado como tapa de la biografía, muestra una Aurora que relajó la pose y delegó el retrato. Ese mismo día Venturini quiso sacarse una foto con su fotógrafa y Viola decidió incluirla en la biografía como parte de una mueca inalterable.

Imagen 1: El perfil de Aurora Venturini



Fuente: Tapa de Viola (2023).

Imagen 2: Venturini y Nora Lozano



Fuente: Viola (2023, p. 100).

Y también hay otro corpus de biografías que no incluye fotos. *Limónov* de Emmanuel Carrère (2021), una biografía bastante exhaustiva y ordenada de la vida de un personaje desmesurado, estafalario, casi inverosímil como Limónov, no incluye ni álbum ni fotografías, en una edición de Anagrama que no podría argumentar falta de financiamiento para incorporarlas. Fue el modo de esa ausencia lo que me movilizó a pensar en la fuerza de la imagen y su vínculo con la vida, me convocó a ir a buscarlas como quien busca de curiosidad en la web el documental de la película basada en hechos reales que acaba de ver. Por supuesto que la intriga neurótica no habilita la llana e ilusa idea de que una vida está acabada, completa y cerrada solo si se dice todo (la ilusión de que seguir una vida año a año o mes a mes dará con una verdad última) y se muestra todo acerca de ella (incorporar un álbum producto de un extenso trabajo de archivo). Al contrario, la intriga aparece insatisfecha e incontenible porque la vida en la escritura o en la imagen no puede sino exhibir más enigmas que revelaciones. El enigma, recurso fundamental de las biografías literarias, pero también del encuentro amoroso entre dos personas, pertenece a la esfera erótica porque es un producto de la curiosidad y como tal depende de la proyección de un sujeto sobre otro. Algo, en la foto y en la escritura, se sustrae, se cierra, no se brinda, y por eso, según Florencia Abadi, “el enigma me desafía, me invita a la lucha” (2023, p. 57). El enigma, además, como es amoroso, es irresoluble, aunque el biógrafo y el fotógrafo luchen por una verdad, por dar sentido exasperadamente al caos, se encuentran siempre con la pose. Pose que solo existe porque hay alguien que mira. De ese encuentro, la dimensión de lo imaginario saca su provecho y la foto escenifica lo enigmático, es decir, se arriba con ella al límite de la interpretación. Si el biógrafo como el enamorado, preso de una imagen, proyecta la curiosidad sobre ella e intenta a pesar suyo descifrar lo más íntimo del otro no tiene otro camino que resistir en la imposibilidad. Maurice Blanchot asegura que hablar no es ver y no es necesario siquiera oponer un sentido al otro. Escribir, además, tampoco es hacer visible el habla. La escritura, para Blanchot, en todo caso, es movimiento, desgarradura, puesta en crisis. El habla a la que se refiere es aquella en la que “las cosas no se ocultan al no mostrarse”, que no son develadas ni veladas (1970, p. 66). La escritura biográfica sigue esta afirmación, específicamente en el trabajo que realiza sobre el secreto, el misterio y el enigma, porque supone alcanzar un modo de manifestación posible en el que todo quede descubierto sin descubrirse necesariamente.

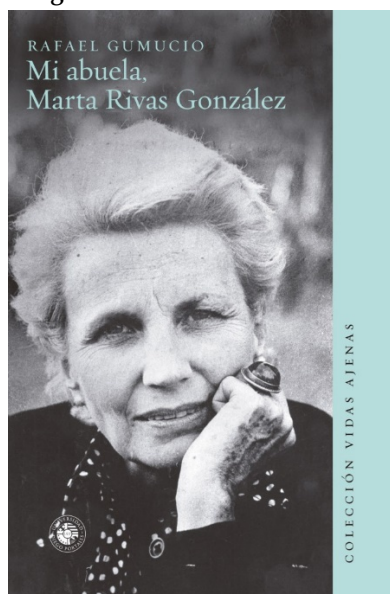
No incorporar fotos en una biografía es claramente una decisión ética y estética en la que se prescinde del complemento, pero también se juega con el acceso que Internet nos provee a mucho más de una galería iconográfica. Leila Guerriero no incluye fotos en ninguna de sus dos biografías, ni en *Opus Gelber* (2019) ni en *La llamada* (2024), porque, según Patricio Fontana, “rehúye la tentación de ilustrar cómo es el cuerpo y el rostro de su retratado – la presencia espectacular de Gelber aun de entrecasa” (Fontana, 2025, p. 78). No muestra la cara de Gelber repleta de cirugías estéticas ni el bastón que necesita para caminar, ni el cuaderno marrón que usa para equilibrar sus caderas cuando se sienta. Tampoco muestra la belleza felina de Sylvia Labayru, ni el pelo rubio hasta los hombros, ni su voluptuosidad natural o sus jeans ajustados. Según Fontana, Guerriero quiere “comunicar con la letra lo hipnótico de una presencia, la gravitación de un cuerpo y de un rostro, la íntima materialidad de una cercanía” (2025, p. 78).

Me vuelvo a preguntar entonces si el relato es capaz de mostrar la proximidad de los cuerpos, los gestos, los movimientos y las singularidades de los rostros, ¿por qué las biografías suelen ir acompañadas de ese registro?: la respuesta rodea el vínculo que las biografías tienen con el sentido y la verdad de una vida. Aunque sobre o no haga falta, el álbum familiar tiene un encanto fantasmagórico, el del tiempo y el espacio detenidos, que hace que valga la pena mirar. Una atracción inevitable que, para decirlo con André Bazin, hace al que mira partícipe de ese momento embalsamado en la superstición de la identidad (Bazin, 1990, p. 24). La foto colabora menos con otorgar verosimilitud al relato –ya quedó claro que la narrativa se sostiene sin el complemento– que con la formulación de un imaginario. El biógrafo cautivo de la imagen de su personaje y archivista por naturaleza persigue objetos, papeles, rastros, sigue un registro documental. Atraviesa momentos de goce fetichista en los que la cosa adquiere carácter totalizador y funciona como velo del sentido. La foto, así todo, no se reconoce ni en la obturación del sentido ni en la iluminación de ninguna escena, contribuye a la esfera de un imaginario sentimental e íntimo alejado de una artificialidad tangible y mucho más cerca del encuentro amoroso y melancólico con un pasado.

Esta serie sin fotos se arma también en la escritura de mi libro, *Tu vida en mi vida. El amor en la escritura biográfica* (Musitano, 2024),¹ que es sobre una forma poco convencional de la biografía: textos en primera persona que cuentan la historia de un nosotros y ponen en escena el entramado, la búsqueda, la investigación y el proceso de escritura de una vida ajena contaminada de recuerdos y experiencias propios. Allí, sobresale el vínculo amoroso ente biógrafo y biografiado en cuatro autores: Rafael Gumucio, Alberto Fuguet, Osvaldo Baigorria y Fernando Vallejo. En el proceso de escritura del libro, busqué fotos, tal como con Limónov quería ver el detrás de escena, pero esa misma búsqueda se hacía ahora un poco más difícil y ni Google, ni el Chat GPT podían solucionar. Quise, entonces, emular un trabajo de archivo y registrar en imágenes el vínculo que cada uno de esos autores mantuvo con sus biografiados: allí sobresalían una abuela, un marido, un amigo. Solo uno de esos casos, sabía, era imposible: Baigorria nunca había conocido a Néstor Sánchez.²

Manos a la obra: encuentros, entrevistas, viajes, mails que van y que vienen no conseguí lo que me imaginaba, pero me encontré con otras cosas. Gumucio no tenía una foto con su abuela (a la que había decidido biografiar) con la que compartió su vida de exilio en París y su vuelta a Chile y que además murió hace pocos años, tenía solo una con Nicanor Parra (sobre el que escribió en *Nicanor Parra: rey y mendigo* (Gumucio, 2018) de lejos y pixelada y que oficiaba de tapa del libro. Me dijo por WhatsApp: “En cuanto a las fotos, no tengo ninguna más con Parra que la de la portada del libro. Busco alguna con mi abuela y tampoco encuentro. Quizás, si lo pienso, por eso escribí los libros, para que quede testimonio de esos encuentros”. *Mi abuela. Marta Rivas González* (Gumucio, 2013) lleva como tapa –tomada del archivo familiar– una fotografía de su abuela sola, mirando a cámara y posando.

Imagen 3: La abuela de Gumucio en la tapa de su biografía



Fuente: Gumucio (2013).

Vallejo tampoco tenía una foto junto a David, su pareja con la que convivió 47 años hasta su muerte y sobre el que escribió *Escombros* (2021). Me dijo por mail: “A David lo conocí el día siguiente a mi llegada a México, digamos el 26 de febrero de 1971, y me acompañó y ayudó a vivir hasta el

¹ *Tu vida en mi vida. El amor en la escritura biográfica* se publicó en 2024 y es resultado de mi investigación sobre biografías latinoamericanas actuales. Allí, hago hincapié en el vínculo amoroso entre biógrafo y biografiado.

² Aunque no lo conoció, la biografía parte de un equívoco: Baigorria acepta el encargo de investigar a Sánchez sin haberlo leído, pero con el recuerdo de una vieja foto de un lumpen publicada en la revista *Cerdos y Peces* de mayo de 1987. Esa foto de un lumpen, que además resultó finalmente no ser Sánchez, ilustraba una entrevista titulada “Para ser un lumpen hay que tener conducta” a la que acompañaba un copete que señalaba “El regreso de un escritor maldito y esotérico tras 18 años de ausencia”. Ese reportaje y esa foto resumían la imagen equívoca que Baigorria se hacía del escritor nómada. En un suplemento *Radar* de 2001 (Sánchez, 2001), una foto del “verdadero Sánchez” acompañaba la entrevista que le hace Laureano Ortiz: “era la cara de un cuerpo típico de la generación anterior. Un tanguero”, piensa Baigorria (Musitano, 2024, p. 62-63). La biografía comienza con una imagen que no es.

día en que murió, hacia el 29 de diciembre de 2017. Sin embargo, no encuentro ninguna foto en que estemos él y yo solos". Sí me envió una en la que están David y su perra Kim, personaje también de muchas de sus novelas, posando alegres.

Fuguet tampoco recordaba una foto en que él y Gustavo Escanlar (sobre el que escribió *Todo no es suficiente*) estuvieran juntos, aunque habían compartido un congreso en Madrid. La foto que sigue de ese mismo congreso, de una era predigital, la busqué especialmente porque quería verlos juntos en ese primer encuentro, en el momento en que quedan sellados a la apertura de un futuro amoroso. Lo emocionante del hallazgo es que yo buscaba una imagen del evento en la que aparecieran los dos, no me importaba cómo. Lo que me encontré es una foto en la que aparecen juntos, uno al lado del otro, pero a la vez mezclados entre otras personas que los tapan parcialmente, como escondidos y rodeados por un halo de misterio que propicia o anuncia la convocatoria a volver a encontrarse. Ese futuro, hoy sabemos, fue póstumo pero la foto detiene esa fracción de tiempo y espacio que los inmoviliza en la admiración y la afinidad mutua antes de la disolución, de las decepciones, del paso de la vida haciendo lo suyo.

Aunque la búsqueda se complicaba, el archivo que se armaba era más que elocuente. Decidí agregar allí, en mi libro sobre ellos, lo que para mí faltaba en sus biografías, y parecía ser (aunque esto lo digo con ironía) también en sus vidas. Pero falta no como documento imprescindible para acceder a lo real, sino como un encuentro con lo imaginario que el registro fotográfico propone, como parte de una vida familiar y amorosa. Quiero decir que incorporar imágenes en las biografías termina por potenciar el artificio en lugar de construir realidad. No es un mero adorno o complemento, es parte del entramado de una escritura que se sabe, sin renegar de eso, insuficiente. Leer la historia de una vida contada por otro y, en simultáneo, visualizar el cuerpo y el rostro de esos dos juntos dota de potencia literaria al género menos como acceso a lo acontecido que como inmersión afectiva.

Roland Barthes es muy claro, en *La cámara lúcida*, cuando dice que la fotografía es a la historia lo que el biografema es a la biografía (1980, p. 41). Esto quiere decir que la fuerza vital o la punzada de vida –el *punctum*– que son esenciales al detalle como cifra de una totalidad están sometidas a una experiencia del pasado, amorosa, mágica y paradójica, que no suele decir la verdad de nadie ni de nada sino más bien mostrar una intimidad que además ni siquiera coincide con una subjetividad previa al retrato (ya sea fotográfico o biográfico). No es posible pensar la imagen fuera del acto que la funda, lo mismo pasa con la escritura de vida. No hay nadie anterior al lenguaje como no hay nadie anterior al ojo que mira y aprieta el gatillo. El escándalo comienza cuando reparamos que la foto, como el biografema, son inseparables de su referente, nacen juntos, viven juntos, mueren juntos.

A ese escándalo me vi expuesta cuando descubrí que la foto que oficia de tapa de la edición de Bolsillo publicada en 2010 de la autobiografía de Rafael Gumucio, *Memorias prematuras*, no corresponde a una foto familiar real. Esos niños no son Rafael y sus hermanos.

Imagen 4: La foto mentirosa



Fuente: Gumucio (2010).

Entonces, de mi búsqueda infructuosa de la foto de Rafael con su abuela, surgió una hermosa foto de Rafael y su hermano Ignacio de niños merendando en una cocina con su padre en París. Decidí incluirla en mi libro, pero no para reparar la ambigüedad que propone el equívoco de la edición, sino para apelar al rito de la vida familiar como posesión imaginaria de un pasado irreal (Sontag, 1981, p. 23) y como manifestación del afecto en esas tres vidas detenidas en la cotidianidad de un momento compartido. En la foto que repara la falta, pero no la paradoja se muestra una vida familiar de un niño que en definitiva tampoco es Gumucio porque como dice Barthes, “quisiera que la foto coincidiera siempre con mi yo”, pero la imagen es pesada, inmóvil y obstinada y yo soy ligero, dividido, disperso (1980, p. 24). Se accede en ese escándalo significativo a un infra-saber en el que el yo se fabrica otro cuerpo, se transforma por adelantado en imagen.

A la materialidad tangible y artificial que caracteriza a las fotografías, incorporo otra materialidad, una difusa, esquiva y mezquina como la de la intimidad amorosa: entre el sujeto y su foto siempre hay algo que se escapa, que no se dice o se dice de más. La vida se enfrenta en la escritura y en la imagen a un incesante balbuceo que desestabiliza al yo que habla, al yo que posa. Todo lo que la foto es capaz de fijar, de conservar y de detener, la intimidad de lo vivido desarma, desacraliza, revuelve. José Luis Pardo entiende que

Lo que falsea mi verdad íntima e inconfesable no es, pues, lo que mina mi identidad: mi identidad se encuentra minada íntimamente, socavada desde el interior por mi intimidad; lo que falsea mi verdad íntima es, al contrario, todo lo que me obliga a aparentar identidad firme o estable, [...] lo que falsea mi intimidad es toda impresión de solidez y fijeza como la que exigen en los documentos públicos que determinan mi personalidad civil o en las señas de mi identidad social (José Luis Pardo, 2004, p. 47).

La solidez y la fijeza de lo idéntico es el obstáculo permanente con el que tienen que enfrentarse quienes quieren conocer algo de la vida de alguien. No se trata de descifrar la verdad atrás de la pose o de la identidad pública, no se trata tampoco de atrapar el significado escondido del enigma, sino que el imaginario amoroso, que se sucede entre dos vidas especialmente cuando uno quiere retratar a otro, propone ir al encuentro de una intimidad compartida, de eso que se desconoce hasta que la mirada de un otro lo revela. La unión con el otro – la contaminación de dos vidas, la pose de una mirada sobre otra – es la condición de posibilidad de lo subjetivo y su expansión, en tanto no hay intimidad sin el acceso al otro (Jullien, 2016, p. 21). Explica François Jullien: “Descubro que no puedo ser íntimo en mí mismo, que no puedo ser íntimo solo. Soy necesariamente íntimo con: no puedo ser íntimo sino para un tú” (2016, p. 25).

El acto de posar, como el de escribir sobre uno, no ilustra ni ejemplifica nada, sino que espectaculariza el capricho de lo idéntico –la superstición de la identidad– dice Bazin (1990). De hecho, muchas veces los retratos de los biografiados muestran la repetición de un puñado de poses (tal como el guiño de Venturini que la fotógrafa Lezano supo burlar): un espacio de trabajo, las manos que escriben, la mirada que busca un público. La eficacia de la pose obedece a su fuerza desestabilizadora, pero también a su potencia identificatoria. El aspecto material, la proyección, las connotaciones plásticas y el trabajo de puesta en escena acompañan el gesto de posar. Todo apela a la vista, y se muestra aquello que se espera se reconozca como visible. El mecanismo de quien posa delante de una cámara y su vínculo con quien mira detrás exhibe el desafío de la indeterminación: posar a ser quien se es, posar a ser otro.

Desde Platón en adelante, la mirada es elemento constitutivo y determinante para el amor, aún si nos detenemos en cada uno de los mitos románticos que forjaron la cultura occidental. La actividad de ver referida a la belleza, en términos filosóficos, es condición necesaria para que comience el amor. El régimen atroz del amor, dice Barthes (1980), como el de la fotografía, está en el *casi* del que son presos, no ser nunca completamente alguien. El delirio fotográfico asume su doble posición: la vocación de inmortalidad y el efecto efímero. Es la misma paradoja a la que se enfrenta Orfeo, por demorarnos en uno de los ejemplos más trabajados y analizados del vínculo entre la mirada y lo amoroso. Cuando Umberto Curi (2010) lee algunos de estos mitos trascendentales, sostiene que Orfeo, en verdad, vuelve su mirada, y con eso, echa a perder la oportunidad de volver a llevar a Eurídice a la vida, no precisamente porque no pueda controlar la irracionalidad del furor pasional. No mirar el rostro de Eurídice significaría no solo perderla nuevamente sino perderse a sí mismo, ir en contra de la reciprocidad del sentimiento entre ambos.

Voltear es el verdadero riesgo, entiende Anne Dufourmantelle (2020, p. 18). Esa prohibición implica abstenerse de lo que intrínsecamente lo constituye como amante. Salvar a Eurídice sin mirarla es como amar sin tomar en consideración, es como eliminar su identidad, visible en la mirada, de seguir amando renunciando a ejercitar la visión que es expresión del amor (Curi, 2010, p. 149). El instante definitivo para convertir al amor por Eurídice en inmortal.

Me permito esta digresión sobre la mirada y el amor en tanto echa luz sobre los lazos complejos entre pose y referente y entre ficción y realidad que presentan las imágenes en la configuración de una vida narrada. Esto es, el poder que tiene la mirada que otro posa sobre el yo tiene efectos no sólo sobre el yo sino también sobre el otro. Eurídice no vuelve a la vida solo porque Orfeo decide mirarla e inmortalizar el sentimiento amoroso. Prefiere “verla” a “revivirla”. El que mira a través de la lente cuando saca una foto o el que escribe una vida en términos biográficos juega también con conducir nuevamente a la luz al otro perdiendo algo (no se sabrá nunca qué se pierde en la configuración) en la oscuridad de las tinieblas, para usar las palabras del mito. Y ese es también el destino trágico del amor, las luces y las sombras, el incierto claroscuro tan potente que es capaz de engañar cualquier restitución para no condenarse a la inminente pérdida.

Las fotografías, entonces, actúan amorosamente tal como la escritura y acompañan, en estos textos, cada paso que esta última da siempre en el tenso equilibrio entre el saber y la ignorancia. Las fotos no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías, explica Susan Sontag (1981, p. 128). Terminamos de leer una biografía o de ver una *biopic* y nos movemos rápidamente para contrastar, averiguar, revisar y comparar el material ficticio con el real: ¿cuánto hay de verdad?, ¿cuánto de fidelidad al modelo? La cosa estuvo ahí, dice Barthes (1980), la foto es un certificado de presencia que menos que restituir lo abolido o rememorar el pasado, para nuestra tranquilidad, se constituye en testimonio de que lo que vemos, ha sido. Paola Cortés Rocca y Eduardo Cadava leen la temporalidad amorosa de la imagen: “La fotografía es el fetiche amoroso por excelencia, un fragmento del presente que, como la relación entre dos amantes, une el pasado y el futuro y, con ello, perturba el tiempo mismo” (2011, p. 48). La foto no muestra solo la ausencia de alguien que ya no está sino la presencia de un haber estado ahí –en un pretérito inapropiable que mira a un futuro indefinido– y no hay nada más melancólicamente vital que ese encanto paradójico. El haber estado ahí no solo altera el tiempo sino también el espacio: dos vidas coinciden en ese fragmento de tiempo, tal como dicen Cortés Rocca y Cadava (2011), y también en ese espacio que alguna vez habitaron. La foto queda atrapada en una porción de espacio y tiempo que se expande hacia lo incierto, y dos vidas anudadas en un territorio común. Esa cápsula, la escritura o la fotografía, es el espacio del haber estado ahí, juntos, y seguir estando cuantas veces sea arrojada al futuro.

Por todas estas razones amorosas y contradictorias es que Rímini no puede decidir sobre el reparto de esa caja repleta de fotos: “si Rímini huía de ella era porque en esa parva de fotos ya no podía reconocer nada que le fuera propio, nada que probara que había existido y había sido feliz, y sí, en cambio, una *cantidad sentimental* que no estaba en condiciones físicas de soportar” (Pauls, 2003, p. 65).

El retrato fotográfico o el biográfico se constituyen (nacen) en el instante irrepetible en que se conjugan una mirada sobre alguien y una identidad que se diluye en una pose en respuesta a esa mirada, arrojadas hacia un pasado impredecible en el que habita más de una posibilidad de vida.

Referencias

- ABADI, Florencia (2023). *El nacimiento del deseo*. Santiago: Pólvora.
- AGAMBEN, Giorgio (2018). *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BAIGORRIA, Osvaldo (2018). *Postales de contracultura*. Buenos Aires: Caja negra.
- BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAZIN, André (1990). Ontología de la imagen fotográfica. In: BAZIN, André *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp. p. 23-31.
- BLANCHOT, Maurice (1970). Hablar no es ver. In: BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores. p. 61-70.

- CARRÈRE, Emmanuel (2021). *Limónov*. Barcelona: Anagrama.
- CORTÉS ROCCA, Paola; CADAVA, Eduardo (2011). Notas sobre el amor y la fotografía. *Papel Alpha: Cuadernos de fotografía*, n. 8, p. 27-65.
- CURI, Umberto (2010). *Mitos de amor*. Madrid: Siruela.
- DUFOURMANTELLE, Anne (2020). *Elogio del riesgo*. México: Nocturna Editora.
- FACIOLINCE, Héctor Abad (2010). *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
- FONTANA, Patricio (2025). *Arrabales de la biografía*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FUGUET, Alberto (2015). *Todo no es suficiente*. Santiago: Alfaguara.
- GAINZA, María. *La luz negra*. Buenos Aires: Anagrama.
- GARCÍA, Daniel (2024). *Corro*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DUARTE, Rodrigo (2022). *Klemm*. Buenos Aires: Aguilar.
- GUERRIERO, Leila (2025). *La llamada*. Buenos Aires: Anagrama.
- GUERRIERO, Leila (2019). *Opus Gelber*. Buenos Aires: Alfaguara.
- GUMUCIO, Rafael (2010). *Memorias prematuras*. Santiago: Debolsillo.
- GUMUCIO, Rafael (2013). *Mi abuela*. Marta Rivas González. Santiago: UDP.
- GUMUCIO, Rafael (2018). *Nicanor Parra: rey y mendigo*. Santiago: UDP.
- FEUNE DE COLOMBI, Esteban (2019). *Del infinito al bife*. Una biografía coral de Federico Mauel Peralta Ramos. Buenos Aires: Caja negra.
- FUGUET, Alberto. *Todo no es suficiente*. Santiago: Alfaguara.
- JAMES, JAMIE, (2023). *Rimbaud en Java*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- JULLIEN, François (2016). *Lo íntimo*. Lejos del ruidoso amor. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- MICHON, Pierre (2006). *Cuerpos del rey*. Barcelona: Anagrama.
- MUSITANO, Julia (2024). *Tu vida en mi vida*. El amor en la escritura biográfica. Rosario: Beatriz Viterbo.
- NEGRONI, María (2018). *Objeto Satie*. Buenos Aires: Caja Negra.
- OBEID, Leticia (2024). *Preparación para el amor*. Buenos Aires: Blatt y Ríos.
- PARDO, José Luis (2004). *La intimidad*. Valencia: Pretextos.
- PAULS, Alan (2003). *El pasado*. Buenos Aires: Anagrama.
- SÁNCHEZ, Néstor (2001). El sobreviviente de sí mismo. [Entrevista concedida a] Laureano Ortiz. *Suplemento Radar*, p. 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-10/01-10-28/nota3.htm> Consultado: 10 ene. 2025.
- SARLO, Beatriz (2021). *Escritos sobre Barthes*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- SEBALD, E.G. (2008). *Los anillos de Saturno*. Buenos Aires: Anagrama.
- SONTAG, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. México: Santillana.
- VALLEJO, Fernando (2021). *Escombros*. Mexico: Alfaguara.
- VIOLA, Liliana (2023). *Esta no soy yo*. Buenos Aires, Tusquets.
- ZEMBORAIN, Lila (2024). *El linaje escondido*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.