

# ENTRE LA MIRADA FOTOGRÁFICA Y LA IMAGEN FANTASMA: TRES AUTORRETRATOS DE AMANDA BERENGUER

## BETWEEN PHOTOGRAPHIC LOOK AND GHOST IMAGE: THREE SELF-PORTRAITS BY AMANDA BERENGUER

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.04>

MARÍA LUCÍA PUPPO\*

*Universidad Católica Argentina- CONICET, Argentina*

Fecha de recepción: 27 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 14 de abril de 2018

Fecha de modificación: 30 de abril de 2018

### RESUMEN

En la poesía hispánica el autorretrato conoció su auge en el Barroco y el Modernismo. Existe, además, una tradición femenina del género en la que sobresalen autoras como Sor Juana y Delmira Agustini. En este trabajo se propone una lectura de tres poemas de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) en los que la poeta se autodescribe en distintas etapas de la vida, mientras transita respectivamente su cuarta, sexta y octava década. Su objetivo es confrontar las diversas estrategias de autofiguración que presentan estos textos, atendiendo a los tópicos, isotopías y procedimientos derivados de las tecnologías de la imagen que ellos manifiestan.

**PALABRAS CLAVE:** poesía latinoamericana, siglo xx, visualidad, autorretrato, poesía de mujeres.

### ABSTRACT

In Hispanic poetry, the self-portrait reached its peak during the Baroque and *Modernismo*. There is a feminine tradition of the genre, which includes such authors as Sor Juana and Delmira Agustini. In this article, I propose an interpretation of three poems by Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) in which the poet describes herself in different periods of her life: during her forties, her sixties and her eighties. The aim is to confront the various strategies of self-figuration in these texts taking into account the topics, isotopies, and procedures derived from the technologies of the image that they include.

**KEYWORDS:** Latin American poetry, 20<sup>th</sup> Century, visuality, self-portrait, women's poetry.

\*mlpuppo@uca.edu.ar. Doctora en Letras, Universidad Católica Argentina.

## 1. EL AUTORRETRATO: DEL SIGLO XVII A LAS POETAS HISPANOAMERICANAS

“Yo no sé cómo podría pintarme a mí misma: cuando me miro en el espejo pongo tan poca atención que los otros ven en mi rostro lo que yo aún no he percibido” (96). Apelando al no saber y la inocencia de la niña, así comenzaba su autorretrato a los doce años Mademoiselle de Rohan, según leemos en el *Recueil des Portraits et Éloges en vers et en prose* publicado en París, en 1659. Las 912 páginas de este impreso demuestran que el autorretrato literario se había propagado en los salones franceses del siglo XVII como una moda literaria y un divertimento social (Lafond 140), pero sabemos que este solo alcanzará su expresión moderna un siglo después, en las *Confesiones* de Rousseau (Starobinski 72).

En su estudio *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Michel Beaujour reconoció antecedentes del género en los espejos medievales, que proveían una auténtica galería de modelos y personajes ilustres. En pos de definir su estatuto, explicaba Beaujour que, a diferencia de la autobiografía, el autorretrato verbal no propone una sucesión cronológica ni una narración retrospectiva. Ofrece, en cambio, un *speculum*, un “espejo de sí” en el presente, que remite al plano descriptivo y discursivo del lenguaje (29-41).

En tanto variante del retrato, el autorretrato presenta la misma tensión entre referencialidad o capacidad mimética, por un lado, y creación, ficcionalización o estetización de los rasgos, por otro. Así, un estudio clásico como *Autobiography as De-facement* de Paul De Man ponía el acento en la mediación de los tropos (la prosopopeya, la alegoría) que, al modo de una máscara, contribuyen a crear una ilusión de significado (114-115). Todo retrato superpone trazos, elabora, descarta, selecciona, subraya, transforma, de ahí que para Jean Luc Nancy lo que se ofrece es, ante todo, una interpretación del retratado (*L'Autre* 22).

En la poesía hispánica, el autorretrato desarrolló una variante burlesca, como es el caso del romancillo “Hanme dicho, hermanas” de Góngora. Entre las mujeres que cultivaron este tipo de poesía se destacan como precursoras la extremeña Catalina Clara Ramírez de Guzmán y la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. En estas poetas barrocas se advierte un cuestionamiento y hasta una negación de la idea misma de representarse, artificio que traduce la dificultad para independizarse de un discurso hegemónico masculino (Salgado 216).

Más de dos siglos después, el género alcanzó su esplendor en el Modernismo. Bajo su estela, el “Yo soy aquel” de Rubén Darío o los famosos autorretratos en verso de Julián del Casal y Antonio Machado exponían tanto una estética como una ética de la escritura. Si volvemos la atención a la genealogía femenina, debemos recordar la semblanza de sí que hace la cubana Luisa Pérez de Zambrana, en tanto que en el Uruguay

del novecientos sobresalen los autorretratos de Delmira Agustini, esbozados a partir de figuras como Salomé, la musa y la mujer-vampiro (García Pinto y García Gutiérrez). En línea directa vendrá luego, a fines de los treinta, el “Autorretrato barroco” de Alfonsina Storni, al que se irán sumando, a lo largo del siglo, las composiciones autorreferenciales de Juana de Ibarbourou, Cecilia Meireles, Julia de Burgos, Rosario Castellanos, Olga Orozco, Blanca Varela y Claribel Alegría, entre muchas otras (Russotto 37).

Al estudiar el corpus de las poetisas sudamericanas de las primeras décadas del siglo XX, Elena Romiti advierte un tipo de autorrepresentación literal así como una figurada, que se despliega a través de metáforas, metamorfosis, oposiciones y motivos literarios vinculados con el yo salvaje, el cuerpo y eros, el vacío y la disolución nocturna. En ciertos casos, el retrato o autorretrato femenino es incluido en los llamados “poemas de obsequio o celebración social”. Estos giran en torno a la materialidad sensual de objetos fetiches (peinetones, flores, pulseras) que “representan simbólicamente el atributo femenino de la mujer a la que se refieren, al modo en que los autorretratos de época suelen incluir un objeto que representa el rasgo identitario de su modelo” (Romiti 98).

Es evidente que este tipo de textos operan con lo que Sylvia Molloy denomina “estrategias de autofiguración” (11), en la medida en que las autoras se autorrepresentan a través de diversos motivos, tópicos y recursos con el fin de proyectar una determinada imagen de sí. El desafío de la lectura crítica consiste en hurgar en el revés de esa trama que, del lado derecho, muchas veces se ofrece aparentemente integrada y sin fisuras: es decir, analizar las expectativas estéticas, sociales y políticas a las que responde el autorretrato; los referentes literarios y los códigos retóricos que lo determinan, y también, las contradicciones, los intereses más o menos secretos y los huecos, vacilaciones y preguntas que lo surcan.

Si en la segunda mitad del siglo XX se proclamó la muerte del autor como figura de autoridad y garante de la legitimidad literaria (Barthes, Foucault), hoy parece más acertado hablar de la “ficción de autor” que cada escritor forja para sí. Tal es la tesis de Julio Premat que, por nuestra parte, hallamos especialmente productiva para pensar la poesía. No se trata, por tanto, de buscar una continuidad vida-obra al modo romántico, sino de examinar los resortes que articulan “una invención de personajes de autor que, asumiendo la relatividad contemporánea, completan la ficción literaria, sirviéndole de marco y de marca frente a una inestabilidad y a una incertidumbre estructurales” (Premat 28). La *ficción del o la poeta* se derivaría, entonces, de un conjunto de datos que, desde el interior o en torno a los textos (en lecturas, entrevistas, apariciones mediáticas, etc.), trascienden la intimidad enunciativa del Yo o hablante lírico y configuran una determinada figura pública.

En el marco de un proyecto que indaga acerca de los vínculos entre visualidad y escritura poética en obras de autoras sudamericanas, en este trabajo examinaremos tres poemas de Amanda Berenguer. Se trata de tres textos publicados respectivamente en 1966, 1987 y 2010, en los que la autora uruguaya se autodescribe mientras transita, respectivamente, la cuarta, sexta y octava décadas de vida<sup>1</sup>. Nuestro objetivo es confrontar algunas estrategias de autofiguración que presentan los poemas de Berenguer atendiendo a sus conexiones con la tradición femenina del autorretrato, así como a las isotopías y procedimientos derivados de las tecnologías de la imagen que ellos manifiestan.

## 2. TRAZOS EN EL AGUA

*Materia prima* (1966) es el noveno libro de poemas publicado por Amanda Berenguer. En él se hace oír una voz propia, experimentada en el oficio que, cada vez más, se aboca al poema extenso como medio privilegiado de expresión (Puppo, “Zumba” 53). Allí se incluye “Casa de belleza”, una composición que responde al subtítulo “Informe personal”, conformada por nueve estrofas cuya extensión oscila entre tres y veinticuatro versos. En el poema se hilvanan impresiones y asociaciones libres de la hablante, mientras describe su imagen en el espejo, luego de haberse dado un baño. El comienzo introduce un tono neutro que se corresponde con una mirada cuasi etnográfica:

Un metro cincuenta y cinco de pie  
a la intemperie  
cincuenta y siete quilos conservadores  
por obra y cuenta de la gravedad  
(de acuerdo a las tablas  
hay lastre para arrojar  
según el riesgo y la deriva  
Julio Verne lo haría  
en cinco semanas de régimen  
aún hoy)...  
(Berenguer, *Constelación* 225)

Luego de este primer plano entero, la visión realiza un paneo vertical. Se insiste en la percepción descarnada (“me miro minuciosamente / sin lástima y doliéndome / querría ser

1. Amanda Berenguer perteneció a la llamada Generación del 45 o Generación Crítica, de la que también formaron parte José Pedro Díaz, Ángel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño y Mario Benedetti. A lo largo de más de seis décadas, desarrolló una vasta obra poética caracterizada por un constante amor al riesgo y una lucidez incomparable para evaluar el presente personal, social y existencial.

el más cruel el más / despiadado de mis observadores”), pero en todo momento la literalidad descriptiva se combina con metáforas que aluden a la vida y el movimiento: “... la estatura visible de las ganas”, “la extensión precisa de una fuente / de energía a término / la altura justa de un aparato / de vuelo consumiendo / combustible sin reserva” (225).

Con el sonido de fondo del secador de pelo, la poeta toma conciencia de estar estrenando su cuarta década: “... ayer era joven hoy soy / como soy mañana seré vieja”. La sexta y la séptima estrofa harán *zoom* en el cabello y el rostro, pasando por los rasgos convencionales y destacando el detalle de la boca que vuelve única la fisonomía (Figura 1):

Aún distingo el pelo azul espeso  
los ojos un tercio del ancho de la cara  
color del iris castaño oscuro se diría negro  
cejas conformes  
nariz recta  
la boca regular con las comisuras  
caídas hago esfuerzos a veces  
por subirles la sonrisa  
estructura general armónica  
y nadie ni las arrugas  
ni las canas recientes que me asustaron  
la primera vez porque vi  
lo que no esperaba  
y nada todo parejo uniforme  
nublado ¿dónde estás?  
¿soy yo? (227)

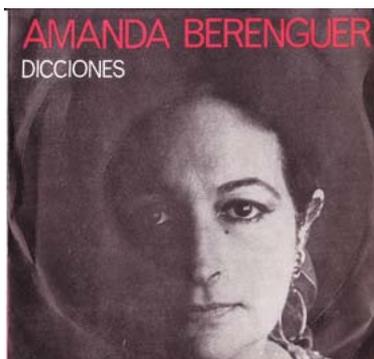


Figura 1. Portada de Amanda Berenguer, *Dicciones*, fotografía de Hermes Cuña, carátula diseñada e impresa por Artegraf. Fonograma. Ayuí / Tacuabé, 1973.





La composición revela el encuadre en el sentido de que registra el momento del rodaje o la filmación. Se describen imágenes en movimiento, como el cambio en las ramas del árbol o el batir de alas de la torcaza. En un pliegue típico de la poesía de Berenguer, el espacio cerrado de la habitación se superpone —o se perpetúa sin solución de continuidad— con el paisaje natural del exterior (Puppo, “Interior” 421). El poema resulta de ese modo una cinta de Moebius donde la ventana funciona como un falso umbral entre dos ámbitos que, a su vez, son traspasados por “una mirada fotográfica” que acecha del otro lado del vidrio. La soledad de la protagonista en medio del juego de luces y la sucesión de espacios recuerda la escena pintada en *Western Motel*, de Edward Hopper. El poema, como los cuadros del artista norteamericano, acentúa deliberadamente la tensión entre representación realista y transformación estética (Renner 89).

El autorretrato del poema de Berenguer se construye en primera persona hasta los cinco versos finales, donde se impone la tercera. Entonces la hablante se ve y se dice a sí misma desde afuera, a la distancia, “sentada”, “escribiendo”, “vestida de rojo”. Es válido preguntarse si la poeta de fin del siglo XX evoca de manera conciente el famoso atuendo con el que Delmira Agustini escandalizaba a sus contemporáneos; lo cierto es que —en el poema— a ambas las une, además de un color y la tarea de escriba, el hecho de constituirse como “un blanco perfecto”<sup>4</sup>. Siguiendo esta lógica, la escritura deviene un ejercicio de ver y dejarse ver, mostrar y mostrarse en un gesto de extrema exposición y vulnerabilidad. La poesía resulta, por consiguiente, una larga sesión de *Blow up* donde, como ocurre en la película de Antonioni, la ampliación de la imagen al mismo tiempo denuncia y replica la detonación de un arma. Como la película de 1966 y el cuento de Julio Cortázar que la inspiró, también el poema de Berenguer juega con el suspenso alrededor de posibles “hallazgos” que los lectores deben reconocer y ordenar para armar un enigmático rompecabezas (Brunette 122).

#### 4. EL TRIUNFO DE LA SOMBRA

En el corpus de Amanda Berenguer se hallan diseminados múltiples trazos de un autorretrato polifacético y cambiante, siempre en movimiento, sometido a metamorfosis y abierto a nuevas vías de exploración: “... soy Amanda / y voy hacia Amanda sin destino” (488) dirá también la hablante de *La Dama de Elche*. La autofiguración se erige a través

principal de un sujeto que se encuentra fuera del escenario por medio de un espejo de dos direcciones colocado delante de la cámara” (Konisberg 269). Este recurso se empleaba frecuentemente en los años cuarenta para crear la imagen de un espíritu o un fantasma, sobre todo en películas cómicas.

4. El sintagma bien podría ser una alusión a la trágica muerte de Agustini, sobre cuya obra y figura Berenguer volvió en diferentes proyectos escriturales y editoriales a lo largo de su vida.

de los roles de hija, madre, esposa, ama de casa y, más tarde, abuela, pero estas esferas de acción siempre se combinan con el interés por los problemas de la ciencia, la búsqueda filosófica, la reflexión metapoética, el trabajo lúdico sobre las formas y el compromiso político. En un tono menor y jocoso, la serie “Estudio de arrugas: aportes para una cosmetología” no llora la pérdida de la juventud (“Si consiguiéramos borrar una sola arruga borraríamos parte de nuestro nombre”) y, en cambio, postula la imposibilidad del retrato definitivo (“No sabemos realmente qué cara es la nuestra ni en qué estación del recuerdo o de lo que deseamos podemos ubicarla”)<sup>5</sup>.

El tercer poema que examinaremos pertenece a la última colección de Amanda Berenguer, *La cuidadora del fuego*, aparecida unos días antes de su muerte. Explica Roberto Echavarren que él fue el encargado de “extricar” y ordenar los poemas que Amanda había escrito a mano y desperdigado en siete cuadernos (165-166). En ellos la poeta octogenaria llora la muerte de su esposo e intuye cerca la propia, en un lenguaje directo y despojado que vehiculiza los recuerdos, las sensaciones y los sentimientos más conmovedores<sup>6</sup>. El texto que nos ocupa se titula “Retrato en sombra”:

¿Una foto inquietante? ¿un espejo?  
¿una imagen virtual contrastada  
saliendo de la noche?  
¿alegoría de la personalidad?  
Presencia: mi cara – una cara de mujer  
con lentes – que hojea un libro blanco –  
se ven oscuras – esfumadas letras  
en esa carátula que reconozco:  
faz y libro sobre fondo negro impactante  
que encuadra el espacio de los rasgos.  
¿Quién está detrás promoviendo sombra?  
¿Un alquimista? ¿Un mago fotógrafo?  
Entre tanto – empecinado – el tiempo real  
recorre – tantea mi rostro – y apenas  
una sonrisa incolora – levisima –  
lo cubre de vaporosa ironía.  
Quedan los ojos – sólo los ojos en sombra  
asomados a ese libro – levemente iluminado

5. Se trata de un texto conformado por sesenta y tres fragmentos en prosa que Berenguer compuso en 1986 y luego incluyó en la serie *Con el tigre entre las cosas. Manual de aventuras domésticas* (1986-1994).

6. El compañero de vida de Amanda Berenguer, el novelista y profesor José Pedro Díaz, falleció en 2006.

donde moran mágicas criaturas escritas. (183)

Como afirma Echavarren, todo el libro “posee un rigor de encuadre”, pues las composiciones presentan cambios de enfoque y perspectiva ante “el escenario restringido” que tiene ante los ojos la poeta anciana (166-167). Aquí su mirada no se dirige a la mesa de trabajo, las plantas o los pájaros que visitan el patio, sino a una foto que le tomaron años antes. Creemos que la descripción que brinda el autorretrato verbal permite identificar la imagen que lo origina: una fotografía donde, por cierto, se la ve a la autora hojeando “un libro blanco”, recortada sobre un “fondo negro impactante / que encuadra el espacio de los rasgos” (Figura 2). Pero nuevamente ocurre que la lectura genera más preguntas que certezas. ¿Es que por desconocer quién fue el autor de la foto tendremos que adherir a la hipótesis —que plantea el poema— del “alquimista” o “mago fotógrafo”?



Figura 2. Retrato de Amanda Berenguer.

[http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/uruguai/amanda\\_berenguer.html](http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/uruguai/amanda_berenguer.html).

A diferencia de la imagen en el espejo, que ofrece una representación en directo, en el aquí y ahora, la foto presenta una enunciación en diferido, “que siempre remite a una anterioridad ... detenida, fijada” (Dubois 16). El poema de Berenguer explota esa distancia espacial, temporal y ontológica *entre la foto y el acto que la hizo posible*. Se trata de esa brecha insalvable que, en palabras de Walter Benjamin, separa “un espacio elaborado inconscientemente” del espacio del encuadre, “elaborado con consciencia” (Benjamin 67). El discurso poético apunta a esa fisura y, al mismo tiempo, pone el acento en la continuidad del “tiempo real” que la fotografía no pudo apresar y que, sin embargo, garantiza la posibilidad de encuentro *entre la retratada y*

*quien-la-contempla-en-el-presente-y-escibe-el-poema*<sup>7</sup>. En este último sentido, los versos subrayan el desfase que se produce siempre que alguien se ve en una reproducción, pues “los otros me ven, pero yo nunca tendré la menor idea de lo que ven” (Rosset 39)<sup>8</sup>.

Este autorretrato verbal de Berenguer propone un juego de contrastes visuales (blanco/negro, figura/fondo) que, al igual que la fotografía que los inspira, remiten a una estética expresionista. La descripción delinea a una mujer de anteojos, con una sonrisa levemente irónica, en el instante en que es acechada por una presencia desconocida que se sitúa detrás de escena, “promoviendo sombra”. Pero la protagonista y esa nebrura amenazante se funden hacia el final del poema, cuando se mencionan “los ojos en sombra” que recorren las páginas del libro “iluminado”. Si la poeta se autofigura realizando una tarea habitual, ordinaria de su oficio —leyendo sus textos en voz alta, ante un auditorio—, todo el misterio de la escena “inquietante” parece originarse en las “mágicas criaturas escritas” que emanan del libro abierto. La poesía viene a identificarse, de ese modo, con un poder mágico y oscuro, una fuerza que opera con esa “alucinación de las palabras” que Rimbaud identificaba en la “alquimia del verbo” (429).

## 5. PARA CONCLUIR

Como bien señala Nancy, todo retrato convoca a quien lo mira y le propone una cita con “el trazo único de una desunión íntima” (Nancy, *Le Regard*, 82). Un pensador sutil como François Cheng agrega que el encuentro con un rostro humano, así como el advenir de la verdadera belleza, constituye siempre “un instante único”, novedoso, que “nunca sería asimilable a un estado perpetuamente anclado en su fijeza” (22). Concebidos en diferentes etapas de la trayectoria poética y vital de Amanda Berenguer, efectivamente los tres autorretratos examinados reflexionan sobre la dialéctica de la identidad y el cambio frente al paso del tiempo. Asimismo, hemos comprobado que en ellos se ensayan y contrastan distintas definiciones de la poesía, que según los casos se presenta como una marca única, aunque fugaz, al modo de una escritura sobre el agua; como un ejercicio de focalización, autodescubrimiento y exposición de la propia intimidad, y por último, como un lúdico y continuo lidiar con las fuerzas ocultas que potencian la libertad del lenguaje y la creación artística.

7. Retomando una idea de André Bazin, David Oubiña señala que la fotografía y el cine nacieron unidos al deseo de “momificar el tiempo”, como respuesta a la experiencia racional y estandarizada de este que impone la vida en las ciudades capitalistas (35).

8. Cabe aclarar que el espejo nos revela una imagen invertida de nosotros mismos (Rosset 38-39), y solo desde el ángulo que establecen nuestros ojos.

En los avatares de su práctica cotidiana, la poeta contemporánea asume el legado de sus antecesoras —como la citada Delmira Agustini— incursionando en el género del autorretrato poético. Si las escritoras de principios del siglo XX recurrían a figuras mitológicas y objetos fetiche para representarse, la poeta del XXI acude igualmente a la sinécdoque —“la mano que escribe”, “los ojos en sombra”— y recrea diferentes escenas de lectura y escritura para delinear sus rasgos más propios. Como ocurría en los retratos perfilados por las poetas fundacionales del Cono Sur, la mujer que presta sus rasgos fisonómicos a la hablante lírica “se dibuja y desdibuja en imágenes múltiples que emergen para desaparecer a través de procedimientos de sustitución o de borramiento de límites identitarios” (Romiti 260).

Factor decisivo en el engranaje poético, la visualidad atraviesa la escritura de Berenguer tanto en el nivel “temático” como en el “técnico” (De los Ríos). Hemos destacado que, en los poemas examinados, el espejo, el ojo-cámara y la fotografía funcionan como tres “mediadores semióticos” —en términos de Liliane Louvel— que introducen variaciones icónicas en el discurso verbal (Louvel 11). El léxico y las isotopías asociadas a la luz, la mirada y el movimiento refuerzan la analogía con las tecnologías de la imagen, por lo cual los poemas devienen en complejos artefactos capaces de enfrentar a los/as lectores-espectadores/as con las condiciones materiales que rodean y posibilitan la representación, así como con sus límites, impuestos por la niebla, el humo, el fantasma o la sombra. Los juegos con la iluminación, el encuadre y el punto de vista recuerdan, por otra parte, a algunos experimentos fotográficos que realizó José Pedro Díaz, esposo de Amanda Berenguer. Concretamente, pensamos en un retrato donde se puede ver a la poeta joven en posición central, frente al espejo, en el instante en que su marido, junto a ella, dispara la foto (Figura 3)<sup>9</sup>.

Como es el caso de tantos otros poemas de la autora uruguaya, los tres autorretratos analizados ponen en evidencia “la búsqueda de un lugar de enunciación tensionado entre un adentro y un afuera que no parece resolverse nunca” (Urli 136). Podemos concluir que estas composiciones no se desgarran en el esfuerzo de procurar una “imagen proyectada” que funcione como “máscara” de la propia subjetividad. Por el contrario, apelando también a dos expresiones de Sylvia Molloy, diremos que los autorretratos en verso de Berenguer oscilan entre la franqueza ostensible del “espejo revelador” y la frustración que provee el “escudo opaco” (Molloy 94). En lugar de intentar ofrecer una imagen (supuestamente) acabada o heroica, la poeta se autopresenta como una auténtica exploradora de su cuerpo, su expresividad y su oficio, de modo tal que en los textos opera, como lo señaló Octavio Paz a propósito de los retratos de Sor Juana, “la metamorfosis

9. José Pedro Díaz fue un acabado fotógrafo, como lo prueban las capturas que realizó durante el viaje de la pareja a Europa a comienzos de los cincuenta. Algunas fotografías suyas fueron exhibidas en una exposición organizada por la Biblioteca Nacional del Uruguay, en 2012.

del mirar en saber” (Paz 123). Lejos de arribar a un retrato definitivo, ese saber-sobre-sí-misma se traduce como *una serie de apuntes o hipótesis provisionarias* arrojadas a la complicidad silenciosa de los/as lectores/as. Como coda final, nos permitimos sugerir que, en lo que concierne a *la ficción de poeta* de Amanda Berenguer, el asombro y la magia de *la vida* le ganan la partida al ego.



Figura 3. Fotografía de José Pedro Díaz, ca. 1944. Archivo Díaz-Berenguer, Biblioteca Nacional de Uruguay.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Seuil, 1980.
- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I*. Traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1973, pp. 63-83.
- Berenguer, Amanda. *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002*. H Editores, 2002.
- . *La cuidadora del fuego*. Compilado por Roberto Echavarren, La Flauta Mágica, 2010.
- Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge University Press, 1998.
- Cheng, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Traducido por Anne-Hélène Suárez Girard, Siruela, 2007.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Cuarto Propio, 2011.
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Traducido por Víctor Goldstein, La marca editor, 2008.
- Echavarren, Roberto. "Sin línea directa a ningún trono de la tierra". Postfacio. *Amanda Berenguer. La cuidadora del fuego*, compilado por Roberto Echavarren, La Flauta Mágica, 2010, pp. 165-183.
- García Gutiérrez, Rosa. "Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*". Separata Delmira Agustini en sus papeles. *Lo que los archivos nos cuentan*, núm. 3, 2014, pp. 7-34.
- García Pinto, Magdalena. "El retrato de una artista joven: la musa de Delmira Agustini". *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núm. 184-185, 1998, pp. 559-571.
- Konisberg, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Traducido por Enrique Hernández Pérez y Francisco López Martín, Akal, 2004.
- Lafond, J. D. "Les techniques du portrait dans le *Recueil des Portraits et Éloges* de 1659". *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, núm. 18, 1966, pp. 139-148.
- Louvel, Liliane. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. FCE, 1996.
- Nancy, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Éditions Galilée, 2000.
- . *L'Autre portrait*. Éditions Galilée, 2014.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial, 2009.

- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. FCE, 1990.
- Puppo, María Lucía. “«Del gran árbol de Shakespeare»: vejez y estilo tardío en la poesía de Amanda Berenguer”. *Cervantes, Shakespeare. Prisma latinoamericano, lecturas refractadas. Reflexiones desde Montevideo*, editado por Lindsey Cordery y Ma. Ángeles González. Linardi y Risso / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2017, pp. 333-341.
- . “Interior = Exterior: la cinta de Moebius en la poesía de Amanda Berenguer”. *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Leonardo Funes. Miño y Dávila, 2016, pp. 419-427.
- . “«Zumba el ruido de fondo de la galaxia»: poesía y astronomía en Amanda Berenguer”. *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur, 1960-2010*, editado por Alicia Salomone. Corregidor, 2015, pp. 51-70.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. FCE, 2009.
- Renner, Rolf G. *Edward Hopper: 1882-1967. Transformation of the Real*. Taschen, 1990.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes*. Editado por de Pierre Brunel, Librairie Générale Française, 1999.
- Romiti, Elena. *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2017.
- Rosset, Clément. *Lo invisible*. Traducido por Silvio Mattoni, El cuenco de plata, 2014.
- Russotto, Mágara. “Marcas, surcos, heridas. El arte del retrato en la poesía femenina latinoamericana”. *Akademos*, vol. 2, núm. 1, 2000, pp. 33-43.
- Salgado, María. “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Estudios áureos II, coordinado por Jules Whickler, AIH, 1998, pp. 212-220.
- Starobinski, Jean. *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*. Antonio Machado, 2000.
- Urli, Sebastián. “Entre el gajo y la lengua: Berenguer y los límites del sujeto”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, núm. 258, 2017, pp. 135-153.