MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos
Número 9, mayo-octubre 2017, 261-282

Sua cuique persona: retrato y vanguardia en la conformación de la autoficción moderna

Mariano García
CONICET, Argentina
ardeo2@gmail.com

Resumen: A partir de la constatación de elementos de ficcionalización en el origen del retrato, así como su relación histórica con los escudos y las máscaras, encontramos del mismo modo en la autobiografía una prevalencia de elementos retóricos por encima de los referenciales. La vanguardia, al asumir lúdicamente estos hechos, sienta precedente para la moderna práctica de la autoficción. El hilo conductor a través de este recorrido es la alegoría, que veremos ejemplificada en dos autores argentinos: Macedonio Fernández y César Aira.

Palabras clave: retrato, autobiografía, autoficción, vanguardia, alegoría.

Sua cuique persona: Portrait and Avant-garde in the Configuration of Modern Autofiction

Abstract: Based on the confirmation of fiction components in the origin of the portrait, as well as its historical relationship with coat of arms and masks, we find similarly in autobiography a prevalence of rhetorical devices over elements of reference. The avant-garde, playfully assuming these facts, sets a precedent for the modern practice of autofiction. The common thread of this journey is the allegory, which we will see illustrated in two Argentine writers: Macedonio Fernández and César Aira.

Keywords: portrait, autobiography, autofiction, avant-garde, allegory.

1. Autorretrato y ficcionalización

Si el autorretrato en pintura es uno de los más espectaculares síntomas de una sociedad como la del Renacimiento italiano, que poco a poco comienza a centrarse en el individuo hasta llegar a un "despertar de la personalidad" (Burckhardt 141-169), se puede decir que recién a partir de siglo XVII, en los salones franceses donde el preciosismo "civiliza" y feminiza las costumbres, surge el género *literario* del retrato y del autorretrato (Starobinski, *Remedio* 72). Habrá que esperar todavía un siglo para ver surgir el tipo de sentimiento –y de sentimentalismo– moderno que plasma Rousseau en sus *Confessions* que, como se sabe, lleva a un punto culminante aquel progresivo enfoque renacentista en la individualidad singular, original y única:

> Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. […] Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'éxemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. […] Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jetté, c'est dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu (Rousseau 3-5)[1].

No obstante, como sabemos gracias a Jakob Burckhardt y a su discípulo Aby Warburg, la historia no se desarrolla de manera lineal sino mediante avances y retrocesos en los que brotan supervivencias arcaicas [*Nachleben der Antike*] o donde, ya en terreno borgeano, los precursores son reformulados o mejor *re-formados* a instancias de los modernos.

> La supervivencia tal y como la entiende Warburg no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación

[1] "He aquí el único retrato de hombre, pintado exactamente a partir de la naturaleza y en toda su verdad, que existe y que probablemente haya existido jamás. […] Concibo una empresa que no ha tenido ejemplo y cuya ejecución carecerá de imitador. […] No he sido hecho como ninguno de aquellos que he visto; me atrevo a creer no estar hecho como nadie que existe. Si no valgo más, al menos soy otro. Si la naturaleza hizo bien o mal en romper el molde con el que me formó, es algo que no se puede juzgar hasta haberme leído". Traducción mía. Hemos respetado en el original la peculiar ortografía del autor.

> temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces *después de las cosas menos antiguas* (Didi-Huberman 76).

Así, entre tantos autorretratos deslumbrantes pero de apariencia más convencional en el Renacimiento, sobresale con su fuerza formidable el que hace Parmigianino –un manierista en todo caso– ante un espejo convexo, deformando casi al borde del grotesco su imagen de frescura aún infantil. Un autorretrato brutal, muy alejado de otros suyos previos de proporciones apolíneas, es el que nos ofrece Durero cerca del final de su vida, desnudo y con una expresión hosca que no guarda gran distancia de las exploraciones expresionistas de un Egon Schiele. Si bien en estos casos los artistas buscan captarse en su cotidianidad, la actitud lúdica y la deformación expresionista los acerca a un tipo de recreación hiperrealista que sugiere un germen de ficcionalización. En tanto que activa el doble proceso de expresión y de impresión de los trazos, el retrato elabora, modela, figura –es decir, *ficcionaliza*– lo que podría llamarse una interpretación de la persona retratada (Nancy 22). Esta reflexión nos permite establecer un primer acercamiento tentativo entre retrato y relato. Del mismo modo, en su necesaria elección y acentuación de un fragmento (usualmente el rostro, pero también la mano) el retrato comparte procedimientos con la alegoría.

Con más razón, entonces, podemos hablar ya de un proceso de germinación ficcional cuando el retrato o autorretrato se presenta en una construcción alegórica, tal la famosa *Alegoría de la prudencia* de Tiziano, en la que las tres edades del hombre aparecen representadas por su propio retrato a los ochenta y cinco años, el de su hijo y heredero Orazio y por un joven imberbe que era el *nipote* favorito de Tiziano (Panofksy 160). La cualidad emblemática de este misterioso cuadro ilustra una inscripción sobre el uso prudente del tiempo que además podría asociarse con el arte de la memoria concebido por el contemporáneo de Tiziano, Giulio Camilo (Yates 185). Esto no es algo casual si recordamos que el origen del dibujo, según la célebre fábula que narra Plinio acerca del joven amante corintio Butades, está vinculado a la ausencia o invisibilidad del modelo (Belting 223-224) y, por tanto, antes que a la percepción, es a la memoria a la que resulta necesario recurrir (Derrida 49). La ausencia impone el tiempo y el tiempo instaura un relato.

Con esto tan solo intentamos sugerir la presencia de elementos formales anacrónicos aunque recurrentes en el arte del retrato –y, en particular, del autorretrato– que volverán a aparecer mucho más tarde y que bien pueden considerarse avanzados o, como mínimo, anómalos en las rupturas que ofrecen con respecto al uso contemporáneo de las formas. Del mismo modo, se verifica un impulso que no depende tanto de la mímesis ni de parámetros de autenticidad como de una interpretación personal y subjetiva de sí mismo, que aleja la imagen de su eventual carácter de documento para aproximarla a una narración que no desdeña la posibilidad de lo ficcional, ya sea a través de deformaciones grotescas, torsiones expresionistas o planteos didácticos. Vale decir que ciertos (auto)retratos anómalos nos exhortan a leerlos más allá de la relación de semejanza entre la imagen y el modelo. Más que el modo de recepción de la comprensión de un documento directo, exige de nosotros la interpretación de un signo algo más hermético (Todorov 28).

Para ilustrar esta hipótesis proponemos una trayectoria que arranca con el doble origen del retrato vinculado al escudo y la emblemática, su estrecha relación con la máscara de cera mortuoria y cómo esto se enlaza con la etimología de la prosopopeya, que implica el uso de la máscara, todo lo cual nos permitirá establecer un paralelo entre la tradición artística del retrato y la tradición literaria de la autobiografía. La moderna práctica de la autoficción asumirá de manera lúdica los gérmenes ficcionales presentes en la construcción autobiográfica, algo que se presenta en las vanguardias en general, tributarias de una concepción alegórica señalada por Benjamin y sistematizada por Peter Bürger y que, en la vanguardia rioplatense en particular, veremos reflejada en dos momentos clave como son la obra de Macedonio Fernández y la de César Aira.

2. Retrato y emblemática

La historia del retrato desde un enfoque antropológico demuestra que su nacimiento se produce en contraposición al escudo, factor demostrado por el hecho de que un mismo artista solía ocuparse de ambas tareas, por muy diversas que fueran, así como también por la prueba material de retratos que en su reverso portan el escudo del retratado. En ambos casos, retrato y escudo de armas, se puede hablar de medios del cuerpo, esto es, extensiones que

aparecen temporal y espacialmente en lugar de este (Belting 144). Por otra parte, el escudo, además de la función semiótica de indicar una genealogía (y de inscribir así al individuo en una serie más amplia que la de la propia singularidad), es el rostro oficial que se interpone ante el rostro verdadero en el combate. Si bien esto para Belting (146) tiene una función agresiva, lo que él considera el lado agresivo de toda representación, uno tendería a pensar más bien en una función defensiva a través del ocultamiento, algo sobre lo que volveremos al referirnos a la máscara.

Los escudos, como se sabe, portan blasones y los blasones guardan una estrecha relación con el arte de empresas, divisas y emblemas, a su vez dependientes, bien que en altos grados de abstracción, de la alegoría. En general, se puede remontar la práctica de los emblemas a los jeroglíficos, como lo hizo Ludwig Volkmann (1923), aunque estudios más modernos, entre ellos el del propio Praz o el de Rosemary Freeman, demuestran que se trata de un campo más amplio. De todos modos, hay que señalar la relación entre jeroglífico y alegoría estudiada por Karl Ghielow (1915) en su análisis del monumental arco triunfal de Maximiliano I, que en su momento captó la atención de Walter Benjamin así como de Aby Warburg.

La mentalidad emblemática, como la de la época alejandrina, la de los primeros cristianos y la de la Edad Media, es una mentalidad propensa a las alegorías. Es, sin embargo, en el barroco, época de jesuitas, del conceptismo y del surgimiento de la ópera, entre otras cosas, donde se ve nacer propiamente el arte de los emblemas, que se difunde en curiosas ediciones. Se trata de la época en que se afianza el método de enseñanza a través de las imágenes (Praz 18), fruto maduro de la tradición del arte de la memoria (Yates 129), que, en cierto modo, terminará englobando la iconología de Cesare Ripa[2], con su serie de alegorías de las virtudes, las artes, las partes del mundo, que proceden a su vez de los jeroglíficos. Si bien no podemos detenernos aquí en la especificidad de los conceptos, para lo que remitimos al libro de Praz, sí interesa subrayar la dependencia de todas estas prácticas de cierta mentalidad alegórica, la relación básica entre palabra e imagen que todas ellas guardan así como el interés que

[2] Con Cesare Ripa se inicia la ilustración cuidada de libros de alegorías conocidos como iconologías. Su propia y muy influyente *Iconología* (Roma, 1593 y 1603) tuvo muchas ediciones que culminan en una monumental publicada en Perugia en cinco volúmenes entre 1764 y 1767. Su obra fue modelo para artistas y sirvió a la educación de los jóvenes, ocupando durante el iluminismo el papel que jugó la emblemática durante la época de los jesuitas y el barroco (Praz 225).

las potencialidades de la imagen emblemática tuvo para el método de la poesía (Freeman 207). Hay, como puede comprobarse, una relación cíclica y recurrente entre palabra e imagen que encuentra un tratamiento explícito en el surgimiento del retrato, pero que también se puede hallar en medallas, monedas y en otras artes aplicadas.

3. La máscara como genealogía interpuesta

El retrato moderno del que hablamos se define por la mirada: si anteriormente el modelo se representaba de perfil, ahora su mirada busca la del espectador como si se tratase de una persona viva. Se puede hablar, por tanto, del rostro frontal que busca la mirada como de una máscara separada del cuerpo gracias a la copia en pintura (Belting 156). Si aceptamos este razonamiento, se nos cuela aquí *otra* genealogía del retrato, la que propone Warburg, basada en la práctica de exvotos de cera que, entre otros, Ghirlandaio habría utilizado como modelo para los frescos de la capilla Sassetti en la iglesia florentina de Santa Trinità. El caso es que, si bien la práctica pagana ("etrusca", dice Warburg) de los exvotos se tomaba sobre el modelo vivo, a veces también podía serlo sobre el modelo muerto, del que era utilizada su máscara de cera (Warburg 158). Como sea, la mirada determina que el retrato no se presente como documento sino como un medio del cuerpo que exhorta a la participación del espectador al proponer un dualismo entre lo interior y lo exterior (Belting 156-157). La máscara, como el escudo, se interpone entre el retratado y el espectador, que debe interpretarla. A su vez, en relación con esta dialéctica entre exhibición y ocultamiento, es necesario tener en cuenta que el Renacimiento es un campo de tensiones entre la "oculofobia" de la Reforma y el progresivo "oculocentrismo" barroco de la Contrarreforma en que el surgirán importantes dispositivos ópticos y una progresiva metafórica de lo visible, sumado al desarrollo de la perspectiva, como se sabe tan estrechamente ligada al arte del retrato y donde, notoriamente, el *campo visual* reemplaza al mundo visual (Jay 42-46 y 54-60). Tanto la lógica de la perspectiva como la organización de impresiones dispersas en torno a un trazo dominante –el *Gefühlter Eindruckspunkt* o "punto de impresión" de que habla Dilthey (Kermode 147)– y el rostro permiten hablar de una construcción de la mirada que, en tanto fenómeno, se presenta como análoga a otras construcciones en el plano verbal.

Lo significativo para efectos de nuestro trabajo es que la imagen de la máscara reaparece en un influyente ensayo de Paul de Man sobre la autobiografía. En "Autobiography as Defacement" ("Autobiografía como desfiguración"), parte De Man de la duda de que la autobiografía dependa de la referencia, sugiriendo, en cambio, que las exigencias técnicas de la práctica del autorretrato (literario) determinarían los actos que narra el escritor. Hay un punto indecidible en el que la distinción entre ficción y autobiografía no puede llevarse a cabo, y esto es así debido a la *retórica* con que se construye: más que un género, la autobiografía es una figura que hasta cierto punto se produce en todo texto. El interés de la autobiografía, para Paul de Man, no radica en que revele un autoconocimiento supuestamente confiable, sino en que demuestra la imposibilidad de clausura y totalización de cualquier sistema textual basado en sustituciones tropológicas (*Rhetoric* 69-71). De este modo, De Man llega a la conclusión de que el discurso autobiográfico pertenece a la prosopopeya, figura retórica por la que se da voz a una entidad ausente, muerta o carente de lenguaje. La etimología de este tropo, *prosopon poiein*, significa colocar una máscara [*prosopon*], y se sabe que ya desde la época de Cicerón la palabra "persona" designaba tanto la máscara como al individuo, como puede verse en la tapa deslizable de un retablo perdido, en la Galería de los Oficios, donde a la imagen de una máscara se le inscribe por encima la leyenda *sua cuique persona,* "a cada cual su máscara", juego de palabras con la polisemia de *persona,* ora máscara, ora rostro, en alusión a los diversos papeles que se asumen en sociedad[3]. Asimismo, resulta importante recordar que la prosopopeya es la base retórica de la alegoría. En cualquier caso, y como lo demuestra De Man, este tropo se relaciona con el dar y quitar la cara, con figurar y desfigurar [*face and deface*] y vincula la autobiografía con la máscara mortuoria, con la voz de alguien ausente y a la larga muerto, como lo comprueba al estudiar los *Ensayos sobre epitafios* de Wordsworth.

La figuración es el elemento del lenguaje que permite la reiteración de significado mediante la sustitución, proceso duplicativo que suele ilustrarse a través de iconos ópticos de especularidad. La seducción de la figura, empero, no es tanto la de crear un placer sensual como la de crear una ilusión de

[3] La fábula es el género por excelencia de la prosopopeya, y no resulta extraño que entre las de Esopo encontremos la de "La zorra y la careta vacía". En ella, la zorra alaba una máscara (μορμολυκειον) pero se lamenta de que no tenga sesos: la moraleja denuncia las apariencias falsas o "vacías".

significado (De Man, *Rhetoric* 114-115). En cuanto a la alegoría, hay también una duplicidad fundamental que se comprueba en la construcción de personajes alegóricos, cuya coincidencia consigo mismos, su *identidad*, resulta imposible a causa del desdoblamiento que los constituye, fenómeno que encontramos tanto en imagen como en palabra[4].

La radicalidad quizá exagerada de la postura de Paul de Man queda expuesta si retomamos la analogía entre autorretrato y autobiografía. El autorretrato implica un modelo, y del mismo modo nos vemos tentados a creer que la autobiografía también necesita al menos un punto de apoyo referencial. Sin embargo, ciertos aspectos modernos vinculados a la vanguardia podrían dar la razón a la tesis demaniana sin necesidad de renunciar a la analogía que intentamos desarrollar. Como primer indicio, acudimos a un autorretrato moderno que cuestiona la necesidad del referente y se plantea como un juego de formas más coherente con la obra que con la vida: me refiero al autorretrato de Joan Miró, del que se puede decir que triunfa la forma abstracta por encima de la imitación del modelo, que aparece borrosamente en un segundo plano.

La sospecha que Paul de Man sistematizó sobre la práctica autobiográfica (su artículo se publicó por primera vez en 1979) ya venía precedida por la acuñación de una categoría que hizo correr ríos de tinta: la autoficción (en la novela *Fils* de Serge Doubrovsky, publicada en 1977). Sin pretender definir en el espacio acotado de este trabajo los principios operativos de esta categoría, muy diversamente abordados por la crítica, me limitaré a comentar aquí que la autoficción sería la versión honesta y desacomplejada de la práctica autobiográfica, la constatación de la irreductible base retórica de la autobiografía y, por ende, la asunción entre lúdica y deformadora, a veces hasta el grotesco, del juego con la máscara. Sin embargo, hay un eslabón en todo esto que considero conecta a Paul de Man con la autoficción,

[4] "En tanto el símbolo postula la posibilidad de una identidad o identificación, la alegoría designa primero una distancia en relación con su propio origen y, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su lenguaje en el vacío de su diferencia temporal" (De Man, *Blindness* 207). En el neoplatonismo de Plotino encontramos que el solo hecho de tener conciencia implica ya un desdoblamiento (entre sujeto consciente y el objeto de esa conciencia). La conciencia es como un espejo de reflejo turbio en el que razón discursiva y espíritu ejercen una actividad sin representación imaginativa –*phantasia*– (Hadot 36). En general, la actitud plotiniana de enfático rechazo a las imágenes en virtud de la pureza de las formas se acerca en muchos aspectos a la teoría de Macedonio Fernández, que veremos más abajo.

así como la relación entre palabra e imagen que nos remite a los orígenes emblemáticos del retrato. Se trata de las vanguardias históricas.

4. La alegoría como fundamento de la obra de arte no orgánica

Se ha dicho, con respecto al ensayo de Benjamin sobre el *Trauerspiel*, que pensaba en la vanguardia mientras escribía sobre el barroco o que, en todo caso, su vinculación con la vanguardia iluminó sus reflexiones sobre el barroco. Quien lo dice es Peter Bürger (42, 99), que en su influyente teoría encuentra un hilo conductor entre los conceptos "Benjamin", "melancolía", "alegoría" y la vanguardia. Más concretamente, que el concepto benjaminiano de alegoría podría ser adecuado como categoría central de una teoría de la obra de arte vanguardista. Intentaremos resumir los puntos que interesan a nuestra argumentación.

Bürger parte de la centralidad del concepto de obra de arte no orgánica para una teoría de la vanguardia, concepto que puede elaborarse a partir de la categoría de alegoría según la entiende Benjamin en su ensayo *Origen del Trauerspiel alemán.* La alegoría en sentido benjaminiano presenta cuatro aspectos fundamentales:

1. Lo alegórico aísla un elemento de la totalidad del contexto de vida, privándolo así de su función. La alegoría es en esencia un fragmento y, con ello, se opone al símbolo, cuyo carácter es orgánico y totalizante.
2. Lo alegórico reúne estos fragmentos aislados de realidad y les otorga un sentido. Pero se trata de un sentido dado, que no surge del contexto original de los fragmentos.
3. Según la interpretación de Benjamin, la función de lo alegórico es expresión de la melancolía.
4. La alegoría, de esencia fragmentaria, representa una historia como decadencia.

Los dos primeros elementos coinciden con aquello que se entendería como montaje, desde la perspectiva confrontada de obra de arte orgánica frente a la no orgánica o vanguardista. El artista "clásico", que produce obras orgánicas, manipula su material como algo vivo cuyo significado respeta. Para el artista vanguardista, por el contrario, el material es solo material. Su labor

consiste en matar la "vida" del material, es decir, extraerlo del contexto que le da significado. Si el clásico reconoce que el material porta un significado, el vanguardista ve en él un símbolo vacío al que solo él puede darle significado. Por tanto, el clásico manipula su material como totalidad, mientras que el vanguardista lo saca de su contexto vital, lo aísla, lo fragmenta. El clásico intenta dar a su obra una imagen viva de totalidad; el vanguardista recoge fragmentos con la intención de dar sentido, aunque sea el demostrar que ya no hay sentido. Esta devoción por lo singular es desoladora para el artista en su comprobación de que la realidad lo evade como algo en formación constante: se trata de la dicotomía entre producción y producto, devenir y ser, sobre la que tendremos que volver más adelante. Así, el concepto benjaminiano de melancolía, que él desarrollaba a propósito de los autores del teatro barroco alemán, podría acomodarse a una descripción de la mentalidad del vanguardista, que constata su incapacidad para transfigurar la propia pérdida de función social (Bürger 99-100)[5].

Sin embargo, puede decirse que el concepto operativo de alegoría benjaminiana entra en conflicto con lo que Bürger considera el punto de partida fundamental de las vanguardias históricas: el afán de superar la dicotomía obra de arte/praxis cotidiana, dicotomía que pertenece en principio a la sociedad burguesa y que, como tal, se encuentra condicionada por un momento histórico y su correlato ideológico. El artista vanguardista niega la autonomía del arte frente a la praxis cotidiana. Lo que se pretendía era la superación del arte en sentido hegeliano: no debería ser destruido, sino trasladado al quehacer cotidiano, donde se conservaría de otra forma. No obstante, es la libertad del arte frente a la praxis cotidiana la condición de posibilidad para un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no esté apartado de la praxis cotidiana, sino que surja en ella, pierde distancia y

[5] Junto con la influyente concepción de la alegoría que propone Benjamin es necesario colocar aquella de un estricto contemporáneo suyo, nacido en el mismo año que él, Erich Auerbach. Tanto en el breve tratado *Figura* como en la aplicación de dicha teoría a la tradición narrativa occidental, su famoso *Mimesis*, Auerbach se concentra en una forma algo más compleja de lo alegórico, la figura, desarrollada a través de las interpretaciones tipológicas de los Padres de la Iglesia a partir de Tertuliano y que se puede resumir como la interpretación espiritual de un hecho concreto, de origen histórico, como anuncio de otro hecho igualmente verdadero e histórico (Auerbach 69). Es, si se quiere, una forma particular de lo que desde la Edad Media se conoció como "alegoresis", referir lo espiritual a través de lo sensual (Cassirer 256), que progresivamente habría de adquirir un carácter o bien político o bien religioso de específico cuño cristiano.

capacidad para criticarla. Así, Bürger (68-74) considera que la supresión de distancia entre arte y vida, apropiada por la industria cultural, se revela falsa y a la vez prueba de la evidente contradicción del proyecto vanguardista[6].

Otra contradicción sale al paso si retomamos la oposición producción/producto con su correlato devenir/ser, mencionada antes. A primera vista, se tiende a pensar en las manifestaciones vanguardistas, artísticas o literarias, como centradas en la producción y el devenir frente a la clausura (aparente, forzada, deshonesta) del producto/ser con sus falsas prerrogativas de esencialismo y teleología. De hecho, esto ha sido teorizado entre otros por César Aira (*Alejandra Pizarnik* 12-30), a quien veremos luego en detalle. Sin embargo, si nos detenemos en las reflexiones románticas que contraponen el símbolo a la alegoría, nos encontramos con algo que parece exactamente lo opuesto. Uno de los juicios más difundidos al respecto es el de Goethe, que al expresar su desagrado por la alegoría (condenándola así a un largo destierro intelectual) promueve el símbolo a categoría absoluta del arte.

Para lo que nos interesa aquí, solo diremos que la oposición que plantea Goethe es la que se da entre lo decible, en la alegoría, y lo indecible, en el símbolo. El argumento se duplica con otra oposición, consecuencia de la primera y que nos conduce a la diferencia entre producción y producto, entre devenir y ser: el sentido de la alegoría es finito, el del símbolo es infinito, inagotable; el sentido acabado, terminado, y en cierto modo muerto en la alegoría, está activo y vivo en el símbolo (Todorov 243). Vale decir que aquí la alegoría se identifica con el producto y el ser, mientras que el símbolo (figura privilegiada del romanticismo) con la producción, lo no acabado, la obra en

6 "A lo largo del siglo XIX, la separación categórica entre el arte y la realidad y la insistencia en la autonomía del arte –que había servido para emanciparlo de los grilletes de la Iglesia y el Estado– empujó al arte y a los artistas hacia los márgenes de la sociedad. En el movimiento del arte por el arte, la ruptura con la sociedad –la sociedad del imperialismo– había desembocado en un callejón sin salida, algo que los más lúcidos representantes del esteticismo detectaron con dolorosa nitidez. Así, la vanguardia histórica pretendió transformar el aislamiento de la sociedad del *art pour l'art* en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social […]. Sin embargo el fracaso de la vanguardia en su proyecto de reorganizar una nueva praxis vital a través del arte y la política concluyó precisamente en los fenómenos históricos que vuelven altamente problemática, si no imposible, cualquier restauración actual del proyecto vanguardista: la falsa superación de la dicotomía arte/vida, en el fascismo con su estetización de la política, en la cultura de masas occidental con su ficcionalización de la realidad y en el realismo socialista con su exigencia de un estatus de realidad para la ficción" (Huyssen 26-27).

proceso. Si esto por un lado otorgaría al romanticismo la cualidad, tantas veces señalada por la crítica, de precursor de las vanguardias, destruye para nosotros la identificación de la obra vanguardista con el proceso, lo no acabado, la inconclusión fundamental que es también la del sujeto y de la vida en curso.

Quizá sea posible establecer un vínculo a través del fragmento: la obra romántica es esencialmente fragmentaria, y esto, mal que le pese a Goethe, la coloca del lado de la alegoría más que de una obra orgánica. Asimismo, vale recordar que el romanticismo llevó a cabo una primera y no tan ilusoria fusión entre arte y praxis cotidiana. A esto podemos sumar el argumento de que al menos hasta 1790 la palabra "símbolo" es simple sinónimo de una serie de otros términos más utilizados como alegoría, jeroglífico, cifra, emblema (Todorov 236) y que la definición de Goethe, escrita en 1797, se publica varios años después de su muerte en 1832 con el título *Sobre los objetos en las artes figurativas.*

En este resbaladizo terreno las contradicciones son permanentes, como ocurre precisamente cuando se intenta captar la especificidad de ciertas figuras retóricas. Solo diremos que así como la falsa superación de la dicotomía obra de arte/praxis cotidiana es el objetivo de la vanguardia, pero se ve apropiada por la estética de la mercancía, la alegoría –tan finamente pensada por Benjamin (a partir de un corpus, dicho sea de paso, al que a duras penas ya en su época se le concedía categoría de arte) y aplicada por Bürger al arte vanguardista– puede representar, en un sentido negativo, al arte comercial más burdo: el de las novelas o films con "mensaje", en los que el arte, en lugar de convertirse en instrumento de emancipación, es un instrumento de dominación disfrazado.

De todo esto, empero, además de la función nuclear de la alegoría para la vanguardia, asumiendo que el concepto de alegoría ha sufrido una mutación y redefinición entre el romanticismo y los albores del siglo xx, quisiera rescatar este fallido intento vanguardista por suprimir la distancia entre praxis cotidiana y obra de arte. Más allá de que represente las contradicciones del proyecto vanguardista, es evidente que deja una huella considerable en lo que hoy conocemos como autoficción. En otro lugar he desarrollado extensamente las raíces históricas y sobre todo retóricas de esta categoría, más antigua de lo que se suele señalar (García, *Las dos caras*). En cualquier caso, parece indudable que hay para ella una aproximación, una sensibilidad distinta en el siglo xx, y que antes de la creación de impronta académica de Doubrovsky se plantea esencialmente en diversos títulos de André Breton, por mencionar a un *vanguardista*. Como sea, la ficcionalización de la propia figura del artista

que encontrábamos en los autorretratos con que comenzamos, sumado en el caso de Breton a la incorporación de imágenes a la palabra (recuperando la antigua tradición de imagen y texto de la emblemática, operando la *transferencia dialéctica* propia de la alegoría[7]), parecen provenir directamente de este anhelo, o pretensión fallida, como se quiera, de disolver la frontera entre arte y vida, borroneando el pacto autobiográfico y sentando un claro precedente para la autoficción moderna.

5. Vanguardias excéntricas: el caso Macedonio

La aventura vanguardista en Latinoamérica tuvo, entre otros, un foco activo en el Río de la Plata a partir de la efusiva importación que hace Jorge Luis Borges del ultraísmo español y luego a través de la difusión de revistas como *Martín Fierro*, *Proa* y *Prisma* (Collazos, *Vanguardismos*). Los jóvenes martinfierristas, como se los llegó a conocer, llevaron a cabo la necesaria proeza edípica de "matar" al poeta fuerte, en términos de la angustia de las influencias de Bloom, que era Leopoldo Lugones. Sin embargo, resulta bastante curioso que uno de los principales animadores del grupo fuera un estricto contemporáneo de Lugones: el singular Macedonio Fernández, abogado amigo de Guillermo Borges y que el joven Georgie "heredó" de su padre.

La estética de Macedonio, esbozada en artículos, conferencias de radio y cuadernos de notas, así como en los prólogos de su *Museo de la novela de la Eterna*, presenta, sin establecer una analogía directa, sorprendentes semejanzas con lo que estaban produciendo las vanguardias en las primeras décadas del siglo xx: fragmento versus obra orgánica; proceso versus resultado; obra abierta frente a obra cerrada; inacabado frente a acabado; importancia de la invención, de lo nuevo, como ruptura consciente con la tradición;

[7] La transferencia dialéctica es la transvaloración de agentes ficcionales de figuras ideacionales relativamente estáticas al comienzo hasta papeles progresivamente más activos y significativos en el curso de la narrativa alegórica. A través de recursos como emblema y talismán, símbolo y alusión nomenclatural, los atributos de los personajes son identificados inicialmente de modo que el lector capta cierto sentido de las posibilidades que puede llegar a representar. La transferencia dialéctica se efectúa cuando sus roles ideacionales son completamente puestos a prueba en la acción y finalmente resueltos en el más amplio diseño de la alegoría (Honig 138).

exhibición de los artificios y procedimientos de construcción (un tipo de metaficción, en suma) frente a la obra burguesa que intenta en todo momento ocultar las suturas de su armado; valor del *shock* como recurso para sacudir conciencias narcotizadas por formas habituales y tranquilizadoras, por mencionar los aspectos más evidentes. Al mismo tiempo, su *opus magnum*, la singular, inacabada e inacabable *Museo de la novela*… se alinea, en su planteo antimimético, en la tradición de la alegoría.

Desde el punto de vista de la sensibilidad alegórica, se han señalado ya las afinidades que guarda esta tendencia con una estética de vanguardia como el surrealismo (Fletcher 105-106). Destaca en la alegoría, como vimos en parte, el *aislamiento* mutuo de las imágenes, objetos separados de su ámbito normal como los que encontramos en la emblemática[8]. Aunque se trata de dos corrientes muy distintas, tanto el surrealismo como el manierismo tienen en común un culto por la *deformación*. El surrealismo deforma recombinando partes de cuerpos, el manierismo estirando y comprimiendo dichos segmentos. En ambos se tiende a sobreenfatizar la parte, a la manera de una caricatura seria. Como vimos en el caso de la mirada en el retrato moderno, la alegoría también sonsaca una respuesta del lector. El silencio en la alegoría significa tanto como el espacio rellenado: al cubrir los espacios silenciados entre imágenes peculiarmente relacionadas alcanzamos la estructura sumergida del pensamiento: la *hiponoia* o pensamiento "por debajo".

Si bien la estética de Macedonio Fernández no acusó en ningún momento una vinculación o influencia directa del surrealismo o del dadaísmo, sí se puede considerar su obra en paralelo con otro artista cercano a dicha corriente y a la vez productor solitario de una obra hermética y enigmática: Marcel Duchamp[9]. En ambos se encuentran reflejadas no pocas de las características comunes entre alegoría y surrealismo antes mencionadas. El punto clave podría cifrarse en la búsqueda de un arte "no retiniano" en Duchamp y en

[8] El aislamiento diagramático es una tendencia susceptible de aparecer dondequiera que sea necesario un sistema. Lo diagramático (del término de la exégesis bíblica *deigma*, "cosa mostrada, ejemplo, tipo", de donde lo toma Coleridge) y lo geométrico son medios altamente esquematizados de pensamiento, medios abstractivos que le permiten al poeta aislar formas de la naturaleza y la conducta humana y someterlas a análisis (Fletcher 98-99).

[9] Otra equiparación más cercana en espacio y en *Weltanschauung* es la de Macedonio Fernández con el artista uruguayo Joaquín Torres García, cuya novela *La ciudad sin nombre* presenta numerosos puntos de contacto con la estética macedoniana. Ver Sarabia. Para Macedonio y Duchamp, ver Prieto (180-186).

una estética de enfático rechazo a toda mímesis en Macedonio. Repasemos algunas notas de Duchamp:

> Mi ironía es la de la indiferencia: metaironía (72).
> [A]pariencia alegórica [en referencia temprana a los *Étant donnés* (88)].
> [P]intura de precisión y belleza de indiferencia… causalidad irónica… ironismo de afirmación y de negación (este último solo depende de la risa) (91).
> Tomar diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas "abstractas", que no tengan referencia concreta (93).
> En arte, la perfección no existe (219).
> Dada fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica. Se hallaba íntima y conscientemente ligado a la "literatura" (222).
> [L]a alegoría (en general) es una aplicación de lo infra leve. […] Pintura sobre vidrio vista del lado no pintado da un infra leve (336).
> [A]legoría del olvido (338).

En cuanto a Macedonio, seleccionamos algunos pensamientos para su particular estética, la Belarte:

> El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. […] [E]l horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz […]. Un Arte es tanto más Belarte: 1) cuanto más consciente, es decir, respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el "asunto" y por contar el autor lo que siente; 2) cuanto más pura, más exclusiva su técnica […]; 3) cuanto más técnico e indirecto; debe ser *versión,* mejor dicho *procedimiento,* nunca enunciación ni comunicación (Fernández 236-237).

Vale recordar aquí que para Duchamp el gusto es la repetición de cualquier cosa ya aceptada y es lo que debe evitarse. La única manera de escapar a él es con el empleo de técnicas mecánicas, como lo demostró con su famosa *Broyeuse de chocolat.*

Tanto el "definitivamente" inacabado *Gran vidrio* como el *Museo de la novela de la Eterna*, de imposible clausura, son artefactos textuales que llevan

inscrito su "afuera"; es decir, que funcionan como máquinas de expulsión, máquinas de llevar el discurso a otra parte (Prieto 44). A la vez, ambos establecen un procedimiento que será habitual en la obra de arte moderna y que quisiera destacar porque nos devuelve al terreno de la alegoría: la obra como *suplemento* de su explicación o dilucidación: esto es, la obra y su explicación como objetos aislados entre los cuales el receptor debe tender un puente de pensamiento: su *hiponoia*. En Marcel Duchamp, como se sabe, necesitamos la *Caja verde* para comprender el enigma del *Gran vidrio*. En Macedonio, a través de una de sus características inversiones causales, la explicación viene antes que el enigma, según lo comprobamos en los proliferantes prólogos del *Museo de la novela…* Pero la inversión aquí no es un mero juego irónico, sino que pretende demostrar que la obra en definitiva es menos importante que su concepción y que la reflexión sobre ella, que incluso pudo no haber sido hecha o que su perfección virtual siempre estará por encima de su ejecución ("Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter", escribió Keats). La dejadez, el abandono, el inacabamiento deliberado de la obra moderna, además de vincularse al "fastidio" de la melancolía del que habla Benjamin, implican que su validez es la de mera mediadora de una idea o concepto mayor[10]. La reducción irónica de materiales suntuosos, como el mármol en Duchamp, equivale a la reducción, por parte de Macedonio, de la semántica ostentosa de un Lugones a su famosa "escritura mala".

En Macedonio, sin que el procedimiento alegórico pueda considerarse deliberado, encontramos un uso peculiar de la alegoría, uso moderno asociado al narcisismo y a la autonomía referencial de cierta tradición metatextual o metaficcional: la alegoría remite a sí misma o, mejor dicho, a la obra que significa. Es lo que en la retórica francesa del siglo XVIII se caracterizó como alegoría oratoria en contraposición a la alegoría moral: si esta última oculta una verdad, una máxima, la primera es "una máscara que cubre un cuerpo", no está destinada a envolver una máxima, sino solamente una cosa que solo se quiere mostrar a medias o a través de un velo (Starobinski, *Encre* 345).

Con ello volvemos, una vez más, a la máscara, y la máscara esta vez nos invita a contemplar otro libro de Macedonio, aquel con el cual se

[10] "[L]a Literatura es precisamente la belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. Esto es Ley para toda belarte y significa que el 'asunto' de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte" (Fernández, *Museo* 155). Como se ve, Macedonio enfatiza aquí la prioridad netamente vanguardista del proceso por sobre el resultado. Duchamp, por su parte, afirmó que "lo que no se produce siempre es mejor que el producto" (ctd. en García, *Degeneraciones* 97).

presenta en el campo literario argentino. *Papeles de Recienvenido* es un libro desconcertante que contiene, entre muchas otras cosas, varios "esbozos" o intentos de autobiografía que parecen obstinados en desenmascarar, valga el término en este contexto, todos los lugares comunes del género. Macedonio hace de sí mismo una presentación irónica de alguien torpe ("bobo de Buenos Aires"), un autor sin autoridad, que sufre accidentes y que nunca logra avanzar en su propio cometido, ya sea por obra de la digresión característica de su estilo, ya por un esencial descreimiento en la coherencia y unidad del individuo. Valiosas palabras al respecto se pueden encontrar en "Autobiografía no se sabe de quién o: Autobiografía de un desconocido hasta el punto de no saberse si es él".

> Quien habla exclusivamente y siempre de sí mismo hace la inmodestia de las autobiografías; este aspecto poco atrayente es salvado totalmente en mi autobiografía mediante el recurso de haberla hecho de otra persona. […] [L]as biografías, autobiografías y entrevistas a hombres célebres son los novelones máximos y […] deben manejarse al revés, como a los tercos vanidosos, mandándoles que hagan lo que no deseamos que hagan: todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser. […] [Las personas] terminaban la lectura admirando que un solo autor pudiera ignorar tanto de otra persona, y tras este éxito, vinieron muchos a encargarme sus autobiografías (Fernández, *Papeles* 133-134).

La autobiografía, como se ve, no es para Macedonio un género serio o, en todo caso, un género al que deba tomarse en serio. Y es esta actitud, precisamente, la que está en la base de la autoficción: una propuesta indecidible entre lo ficcional y lo autobiográfico, con deformaciones autoirónicas[11], poco respeto por el género autobiográfico así como por el material referencial (i.e. la propia vida), sobrecodificaciones genéricas (suspenso, terror, novela rosa, novela de aventuras), el ingreso de elementos absurdos y disparatados o, en cierto modo, como propone Macedonio, hacer todo lo contrario a lo que indica la ley del género, porque el género es falso y produce "novelones". Como en la muy ficcional encarnación que hace Duchamp de Rrose Sélavy,

[11] La alegoría crea un efecto de distanciamiento que la emparenta necesariamente con la ironía, si bien es ese terreno son muchas las contradicciones: la alegoría es considerada tanto una modalidad de la ironía como su exacto opuesto. Ver Booth (1 y 24-26). También en Starobinski (*Encre*) se pueden encontrar desarrollados los múltiples vínculos entre melancolía, ironía y alegoría.

nos encontramos frente a una ausencia de solemnidad, en síntesis, que guarda un estrecho vínculo con el asalto a la institucionalidad de una forma dada según la costumbre vanguardista, pero que paradójicamente suena más verdadera, más sincera, nos acerca más al hombre o a la mujer y nos asoma, aunque sea de manera imperfecta, a la fusión de la obra con lo cotidiano.

6. César Aira: las supervivencias de la vanguardia

Uno no puede dejar de pensar en lo fructífero que hubiese sido un encuentro entre Marcel Duchamp y Macedonio Fernández. La historia, no obstante, con sus giros caprichosos, nos los presenta reunidos en la confluencia de todo lo que venimos desarrollando hasta aquí y que se produce, de manera plenamente autoconsciente, en la obra y sobre todo en la teoría de otro argentino, César Aira.

Así como el arte de Duchamp tiene su punto de partida en la literatura de Raymond Roussel, de manera análoga la literatura de Aira se constituye a partir de la obra de Duchamp y se expande y crece en comunicación continua con las artes visuales vanguardistas que cubren y superan el siglo xx, del constructivismo y Max Ernst, pasando por Joseph Cornell hasta llegar a Rodney Graham y Neo Rauch. Hay además en Aira un interés especial por los escritores dibujantes o pintores: Edward Lear, George du Maurier, Max Beerbohm, Denton Welch, James Thurber, Juan Emar, Adolfo Couve, Copi… Si bien renuncia a la pureza impracticable de la Belarte macedoniana, conserva no obstante su fidelidad al procedimiento, un humor entre la ingenuidad y la ironía, la exigencia de construir "a la vista del público".

Su obra, en la que a veces es difícil separar lo ensayístico de lo ficcional, abunda en insólitas autoficciones (*Cómo me hice monja*, *El cerebro musical*, *El tilo*, *La cena*, *Margarita*, por citar apenas algunas), explora las posibilidades narrativas de la alegoría (*La princesa Primavera*, *El error*, *La costurera y el viento*), crea acertijos a partir de emblemas, jeroglíficos o imágenes con textos (*El bautismo*, *Las curas milagrosas del doctor Aira*, *La trompeta de mimbre*)[12] a la manera de mucho arte moderno que combina palabra e imagen, desde el *Letrisme* de Isidore Isou en adelante, o determina los fundamentos de la

[12] Para el tema de la interpretación jeroglífica, la piedra Rosetta y el cambio de nivel en Aira, ver García (*Degeneraciones* 36-45).

prosopopeya que, repetimos, etimológicamente significa hablar a través de una máscara. Si en líneas generales la prosopopeya representa a la obra de arte, que es a la vez objeto inerte y soporte del discurso (Aira, "La prosopopeya"; De Man, *Aesthetic* 70 y 164), encontramos que en muchas de sus ficciones habla el viento, un muerto, un cepillo de dientes o un árbol de Navidad. Cada promesa de retrato veraz se ve desmentida, desviada o negada por el curso de la propia escritura, que parece pautar las argumentaciones. Hay una resistencia lúdica e íntima a presentarse como una unidad, en bloque. Cada título suyo es la entrada de una enciclopedia (Aira, *Cumpleaños* 77-78) que nos lo muestra facetado, móvil, mutante, equivocado, en proceso de transformación y visto desde el juego de perspectivas de las anamorfosis. En suma, un yo proteico que vive en lo que Freud llamó *Entfremdungsgefühl*, sentimiento de desrealización por el cual el sujeto siente que un fragmento de realidad o de su propio yo le es extraño (Brooks 148), fenómeno opuesto al *déjà-vu* y que constituye una forma de la oposición entre dos tradiciones culturales: la de lo legible y la de lo ilegible. Si la divisa de la vanguardia se puede resumir en el grito baudelairiano "al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo" (Aira, "La innovación"), esta actitud es la que se instala voluntariamente en la incoherencia, la que busca la diferencia, frente a la actitud que favorece la coherencia, la clausura, la simetría, la repetición.

A su vez, con Aira se plantea una supervivencia del proyecto fallido (Bürger) o fracasado (Huyssen 23-27) de las vanguardias, una *Nachleben* fuera de contexto tanto temporal como espacial que, no obstante, cobra vida fantasmática gracias a su recontextualización literaria. Algunos de sus últimos títulos, ya no publicados como artículos en revistas académicas sino en formato libro al alcance de un público más amplio, como *Continuación de ideas diversas*, *Artforum*, *Sobre el arte contemporáneo*, no solo dan cuenta de su firme convicción en la enseñanza que nos pueden dejar la vanguardia y la neovaguardia, sino que ratifica la productividad de sus procedimientos con un optimismo que deja en segundo plano la faceta petrificante de la melancolía y que toma, de "las dos carátulas" de la representación, la máscara de la comedia antes que la de la tragedia.

Bibliografía

Aira, César. "Ars narrativa", comunicación leída en la *Segunda Bienal de Literatura "Mariano Picón Salas"*, Mérida, septiembre de 1993.

_____ "La innovación". *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 4, 1995, pp. 25-30.

_____ *Alejandra Pizarnik.* Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

_____ "La nueva escritura". *La Jornada Semanal.* 12 abr. 1998.

_____ *La trompeta de mimbre.* Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

_____ "Lo incomprensible". *El malpensante*, N° 24, agosto-septiembre de 2000. http://www.elmalpensante.com/24_index.asp

_____ *Cumpleaños.* Barcelona, Mondadori, 2001.

_____ *Las tres fechas.* Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

_____ "La utilidad del arte". *Ramona. Revista de Artes Visuales*, N° 15, agosto del 2001, pp. 4-5.

_____ *Edward Lear.* Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

_____ *Continuación de ideas diversas.* Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

_____ *Artforum.* Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2014.

_____ *Sobre el arte contemporáneo.* Barcelona, Mondadori, 2016.

Auerbach, Erich. *Figura.* Madrid, Trotta, 1998.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Buenos Aires, Katz, 2007.

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony.* Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1974.

Brooks, Peter. *Enigmas of Identity.* Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2011.

Burckhartdt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia.* Madrid, Akal, 2004.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia.* Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms. II. Mythical Thought.* New Haven, Yale University Press, 1955.

Collazos, Oscar. *Los vanguardismos en la América Latina.* Barcelona, Península, 1977.

De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Mineápolis, University of Minnesota Press, 1983.

_____ *The Rhetoric of Romanticism.* Nueva York, Columbia University Press, 1984.

_____ *Aesthetic Ideology.* Mineápolis, University of Minnesota Press, 1996.

Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins.* Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1993.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid, Abada, 2009.

Duchamp, Marcel. *Escritos.* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido.* Buenos Aires: ceal, 1966.

_____ *Teorías. Obras completas III*. Buenos Aires, Corregidor, 1974.

_____ *Museo de la novela de la Eterna.* Madrid, Archivos/Fondo de Cultura Económica, 1993.

Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode.* Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1964.

Freeman, Rosemary. *English Emblem Books.* Londres, Chatto & Windus, 1948.

García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira.* Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

_____ "El Yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira", comunicación leída en la VII Transatlantic Conference, Providence, Brown University, 21-24 de abril del 2015.

_____ "Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero". *Pasavento*. *Revista de estudios hispánicos,* N° III/1, invierno 2015, pp. 137-153.

Hadot, Pierre. *Plotin ou la simplicité du regard*. París, Gallimard, 1997.

Honig, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory.* Providence, Brown University Press, 1972.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1994.

Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative.* Cambridge, Harvard University Press, 1979.

Nancy, Jean-Luc. *L'Autre portrait.* París, Éditions Galilée, 2014.

Panofksy, Erwin. *Titien. Questions d'iconographie.* París, Hazan, 2009.

Praz, Mario. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática.* Madrid, Siruela, 1989.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Premat, Julio, editor. "Figuras de autor". *Cahiers de LI.RI.CO*, nº1, 2006.

Prieto, Julio. *Desencuadernados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernandez y Felisberto Hernández.* Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Rousseau, Jean-Jacques. *Confessions. Autres écrits autobiographiques,* Bernard Gagnebin, editor, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Sarabia, Rosa. "Joaquín Torres García y el constructivismo literario". *Espacios, imágenes y vectores*. Compiladores Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2015, pp. 201-222.

Starobinksi, Jean. *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces.* Madrid, Antonio Machado, 2000.

_____ *L'Encre de la mélancolie.* París, Seuil, 2012.

Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole.* París, Seuil, 1977.

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005.

Yates, Frances A. *El arte de la memoria.* Madrid, Siruela, 2005.

Recepción: 15.01.2017 Aceptación: 08.05.2017